

FACULTADE DE FILOLOXÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DA LITERATURA E LINGÜÍSTICA XERAL



UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

**LA NOVELA SUPRARREAL:
FERNANDO VALLEJO, RAFAEL RAMÍREZ HEREDIA,
ÉLMER MENDOZA, DANIEL SADA,
ROBERTO BOLAÑO Y JORGE FRANCO**

TESIS DOCTORAL DE
KENIA GABRIELA AUBRY ORTEGÓN

DIRIGIDA POR
DR. DARÍO VILLANUEVA PRIETO

Programa de Doutoramento:
Teoría da Literatura e Literatura Comparada

Junio, 2013

FACULTADE DE FILOLOXÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DA LITERATURA E LINGÜÍSTICA XERAL

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



**LA NOVELA SUPRARREAL:
FERNANDO VALLEJO, RAFAEL RAMÍREZ HEREDIA,
ÉLMER MENDOZA, DANIEL SADA,
ROBERTO BOLAÑO Y JORGE FRANCO**

TESIS DOCTORAL DE
KENIA GABRIELA AUBRY ORTEGÓN

DIRIGIDA POR
DR. DARÍO VILLANUEVA PRIETO

Programa de Doutoramento:
Teoría da Literatura e Literatura Comparada

Fdo. Doctoranda

Vº Bº Director de Tesis

Junio, 2013

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| <i>Planteamientos liminares</i> | 6 |
| I. LITERATURA Y REALIDAD HISPANOAMERICANA | 18 |
| La realidad sociopolítica en Hispanoamérica..... | 22 |
| Visión de la realidad en la <i>praxis</i> novelada..... | 50 |
| La finalidad ética del discurso literario..... | 66 |
| La novela: una <i>praxis</i> sociocultural..... | 80 |
| II. LA NOVELA SUPRARREAL: LOS ORÍGENES Y LA INTENCIONALIDAD | 99 |
| Un fenómeno de la cultura hispanoamericana contemporánea..... | 102 |
| El discurso cinematográfico, origen del fenómeno suprarreal..... | 116 |
| Modelos literarios de la suprarrealidad..... | 140 |
| La intencionalidad discursiva de la novela suprarreal: una aproximación a la realidad..... | 161 |
| III. LA SUPRARREALIDAD EN EL MUNDO NARRADO DE FERNANDO VALLEJO, RAFAEL RAMÍREZ HEREDIA, ÉLMER MENDOZA, DANIEL SADA, ROBERTO BOLAÑO Y JORGE FRANCO | 197 |
| La articulación del discurso a partir de una realidad <i>factual</i> | 198 |
| Seres degradados en un mundo degradado..... | 238 |
| Voz <i>autodiegética</i> y narrador <i>testimonial</i> : <i>La Virgen de los sicarios</i> y <i>Rosario Tijeras</i> | 278 |
| Narradores <i>heterodiegéticos</i> : <i>La Mara</i> , <i>2666</i> , <i>Ritmo Delta</i> y <i>Balas de plata</i> | 292 |
| IV. LA NOVELA SUPRARREAL EN LA PRAXIS ESTÉTICA | 306 |
| Una <i>praxis</i> estética de marcada objetividad..... | 308 |
| La permanencia del estatuto simbólico..... | 326 |

| | |
|---|-----|
| V. UNA LECTURA REALISTA DE LA VIRGEN DE LOS SICARIOS, ROSARIO TIJERAS, LA MARA, 2666, RITMO DELTA y BALAS DE PLATA | 336 |
| La realidad colombiana: el «sicariato» en <i>La Virgen de los sicarios</i> y <i>Rosario Tijeras</i> | 338 |
| La novelización de las fronteras mexicanas: <i>La Mara</i> y <i>2666</i> | 349 |
| <i>Ritmo Delta</i> : una hiperbolización del mundo editorial..... | 389 |
| <i>Balas de Plata</i> y la narcoliteratura mexicana..... | 416 |
| | |
| VI. LOS DISCURSOS SUPRARREALES: OTRAS RUTAS PARA LAS TEORÍAS DE LA DESCOLONIZACIÓN | 429 |
| Un punto de vista sobre las teorías de la descolonización en América Latina..... | 433 |
| De la periferia al centro..... | 441 |
| La novela suprarreal: otra estrategia para la descolonización..... | 445 |
| Novelas <i>como</i> testimonio..... | 454 |
| | |
| <i>Conclusiones</i> | 468 |
| | |
| <i>Bibliografía</i> | 482 |

[...] un acto de ficción puede fracasar como tal porque su destinatario no haya advertido su ficcionalidad, como don Quijote al subir al tablado de maese Pedro para acabar con los malos y salvar a los buenos.

Gérard Genette

Ante un lector verdaderamente impasible con todas sus creencias en suspenso o anestesiadas, [un poeta] sería tan impotente en su intento de dotar a su trabajo de interés y fuerza como si tuviera que dirigirse a un público de Marte.

M. H. Abrams

Lo propio del relato simbólico es hacer presente ese sentido global que la vida de cada día, sofocada dentro de sus acontecimientos demasiado particulares, raramente nos permite alcanzar y que la reflexión, que sólo tiene su aspecto intemporal, no nos permite experimentar.

Maurice Blanchot

La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento; es decir, un descubrir algo que estaba encubierto. En esto estriba ese sentirse alcanzado. «Tan verdadero, tan siendo», no es nada que se conozca de ordinario. Todo lo conocido queda ya sobrepasado. Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo.

Hans-Georg Gadamer

Planteamientos liminares

En los ensayos que hemos escrito en nuestra vida académica, siempre tratamos de ser comedidos. Si la memoria no nos traiciona, hemos evitado el “halago” de las comparaciones entre escritores, lo que no supone el desconocimiento de la tradición literaria detrás de cada obra. Obviamos también las afirmaciones categóricas sobre si un autor es mejor que otro, como hoy día la mayoría asegura de Roberto Bolaño y, la estrategia mercadotécnica de las librerías, parecen corroborarlo. Esta postura nuestra tampoco supone que no consideremos la maestría de una obra novelada.

Volvamos a Bolaño. No estamos diciendo que algunas obras del chileno (como *Amuleto*, *Los detectives salvajes* y *2666*) no hagan al autor un *grande* novelista y, como tiene que ser, no toda su obra se incluye en ese adjetivo. Lo mismo puede decirse, por ejemplo, de Luis Buñuel que no usa la misma técnica narrativa ni cinematográfica ni temática en *El ángel exterminador* (1962) que en *Subida al cielo* (1952). En el mejoramiento de la arquitectura (nos referimos a la composición) de un texto o, bien, en el *qué dice y cómo lo dice*, se aprecia y se valora el largo camino a la perfección del estilo.

Nos gustan cada uno de los relatos de Bolaño por sí mismos, pero también toda su obra por el largo trayecto literario y personal que hay en ella. En realidad, nuestro enfado es con la mercadotecnia editorial —que nos recuerda al oneroso mundo mediático de nuestros días, capaz de aupar a alguien en minutos y, en esa misma frecuencia temporal, destrozarse la reputación y la dignidad de una persona— que tergiversa el sentido de *grandes* novelistas. No es el caso de Bolaño, aunque de cualquier modo el marketing ha sacado provecho de sobra del enigma narrativo que ha convertido al chileno, por lo menos en el continente americano, en un éxito de ventas.

Al día de hoy, de excesiva vacuidad y comercialización literaria, habría que matizar el referente de los términos *grandes* novelistas o novelistas *menores*. Hay *verdaderos* novelistas (es una enseñanza de Milan Kundera) en aquellos que no reproducen «las verdades bordadas en *el telón de la preinterpretación*, sino los que tienen el valor cervantesco de rasgar el telón [de las *preinterpretaciones*]» (2005: 149). Esa (seguimos al novelista y ensayista checo), es *la seña de identidad del arte de la novela o su razón de ser*.

El *corpus* de novelas que elegimos para su estudio pertenecen a autores hispanoamericanos nacidos entre 1940 y 1960: *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia, *2666* de Roberto Bolaño, *Ritmo Delta* de Daniel Sada y *Balas de plata* de Élmer Mendoza. Todas son *grandes* novelas porque llegan *al alma de las cosas*, si es que, acaso, no representa una profanación emplear esa hermosa metáfora de Gustave Flaubert para relatos que *hablan* de sicarios, corrupción, impunidad, violación a los derechos de humanos (de los inmigrantes, de las prostitutas, de la población civil), feminicidios, estafas editoriales e infiltraciones del narcotráfico en el poder y en la sociedad.

El otro criterio que empleamos para acercarnos a una novela, que, tal vez, ya se sospecha según el párrafo anterior, es que (tomamos prestada la idea del narrador de *Si una noche de invierno un viajero*) «[comuniquen] una sensación de malestar desde la primera página» (Calvino, 2001: 139). La ficción literaria, como puede suponerse, toma del abundante *universo de interacción humano*, la *sustancia del contenido* para trasegar en metáfora, por lo general, el lado más oscuro y *moridor* del mundo. Para redondear la idea, digamos que nuestro interés en una novela está en su valor estético, siempre que éste, por su registro realista, nos conduzca a la *praxis* social.

Por supuesto, las obras ya mencionadas tienen lo que buscamos: los conflictos sociales y sus raíces existenciales. Son estructuras narrativas cargadas de verismo que nos conducen a

una *lectura intencionadamente realista*, pues el realismo (seguimos la propuesta de Darío Villanueva), «lejos de ser una escuela específica en determinados momentos de la historia de la literatura, pertenece a la entraña sustancial del fenómeno literario en cualquier lengua y tiempo» (2012: 332). Además, el realismo de estas novelas tiene una estructura que dice más de lo que parece, su excesiva proximidad al mundo real no sólo manifiesta la entropía social, sino que a través de su arquitectura narrativa se encuentra las raíces existenciales que condujeron a sus creadores a *poner en obra* diversas problemáticas de la sociedad colombiana y mexicana que de alguna manera percibe el lector, aunque, con toda seguridad, de modos muy diferentes a los originalmente planteados por el autor, lo que enriquece la recepción de los textos.

Es así que la obra de arte literaria no es una existencia vacía, el escritor y el lector se corporizan uno a través del lenguaje, de la textualidad; el otro a través de la interpretación de la textualidad (de la inmanencia y la pragmática). Esta idea de las *raíces existenciales* que también tomamos de Kundera, ya Francisco Ayala la refería de este modo: «la obra de arte literaria absorbe a su autor, lo asimila y lo incorpora como elemento esencial de su estructura’. Esto equivale a que ‘el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido’» (ápu^d Villanueva, 2012: 331). Por supuesto, el lector no queda al margen de la estructura imaginaria de la que habla Ayala, pues «el principio fenomenológico de la experiencia en que se basa todo conocimiento viene a justificar incontestablemente que la realidad de la literatura se fundamenta en nuestra aproximación a ella como lectores» (337).

Tal vez pueda intuirse que la literatura, para nosotros, desde hace algún tiempo pasó de ser un divertimento. El disfrute de la *experiencia estética* sólo lo encontramos en obras que piensan. Nos parece que es momento de ponernos exigentes ante la oleada de libros y falsos escritores, cuya única humildad que deben tener (como lo considera Enrique Vila-Matas), y

muchos de ellos en los tiempos que corren no la tienen, es la de agachar la cabeza para seguir leyendo.

En nuestra era de la informática y del exceso de información o *Tecnópolis*, como la ha llamado Neil Postman, en innumerables ocasiones se ha hablado del futuro del libro (pensamos sólo en la obra de arte novelada), de su posibilidad de sucumbir ante los escasos criterios del público que se ha dejado seducir por los falsos “principios” literarios de la publicidad. Es probable que Postman tenga razón, tal parece que estamos en la época de la *literatura portátil*, una literatura desechable que nos parece sí atenta contra la verdadera literatura, no porque ésta pierda valor estético, sino (volvemos a lo expuesto en el párrafo anterior) por las tergiversaciones que sobre el valor estético formule un público influenciado por falsas conjeturas publicitarias.

Un modo posible de contribuir a que la publicidad someta las valoraciones del lector a su antojo, como lo han externado voces autorizadas, Edward Said, entre ellos (citamos de la traducción de Villanueva): es propiciando «un regreso al modelo filológico-interpretativo que es el más antiguo y más ampliamente fundamentado que ha prevalecido en América desde la introducción de los estudios humanísticos en la universidad americana ciento cincuenta años ha» (2012: 340). La otra recomendación la hace Darío Villanueva. Para él, el método inmediato y urgente está en nuestra labor docente: «aprender a leer literariamente otra vez» (340), pues la literatura —agrega— «dejará de existir, al menos con la plenitud que le es consustancial, en el momento en que no contemos con individuos capaces de saber leerla desde esa complejidad de los códigos que la obra literaria incorpora: el código lingüístico y, sobre él, el código especial de convenciones propiamente literarias» (340-341).

La preocupación que exteriorizamos se debe al respeto que profesamos al discurso literario. Como manifestación discursiva, inserta en la dinámica cultural, creemos en su contribución a la construcción social de la realidad (una de las directrices esenciales de este

trabajo), como creemos en su capacidad para remover las conciencias. Por eso nos sentimos identificados con la preocupación de Villanueva por la trascendencia ética de la literatura y compartimos esta idea suya: «los que hemos tomado en su día la decisión de convertir en trabajo aquella identificación estética con los textos literarios y los estudiantes que nos secundan tenemos la obligación de defender la idea de que la literatura constituye un instrumento imprescindible para la formación de los ciudadanos en múltiples aspectos. Por supuesto, en el de su capacidad expresiva, que se está descuidando» (334).

La *praxis* social ¿sería posible si la novela se apartara de narrar los problemas de sus respectivas socioculturas, como está sucediendo con las generaciones de jóvenes escritores hispanoamericanos nacidos a finales de la década de los setenta y ochenta? No lo sabemos. De lo que sí estamos seguros es que no habría una verdadera *praxis* social en la novela, si ésta se alineara al orden establecido, como esos discursos de ciertos sociólogos, politólogos, economistas o historiados que describe Eduardo Galeano en *La venas abiertas de América Latina*, que escriben en código y en un lenguaje «hermético [que] no siempre es el precio inevitable de la profundidad. Puede esconder simplemente, en algunos casos, una incapacidad de comunicación elevada a la categoría de virtud intelectual» (1980: 438).

No basta con tematizar la realidad. El otro extremo que propone Galeano es cierta literatura militante dirigida a un público de convencidos, que puede parecer conformista, a pesar de toda su posible retórica revolucionaria, si usa «un lenguaje que mecánicamente repite, para los mismos oídos, las mismas frases hechas, los mismos adjetivos, las mismas fórmulas declamatorias. Quizá esa literatura de parroquia esté [...] lejos de la revolución» (438). Las obras noveladas que proponemos para su estudio no pertenecen a los discursos herméticos —de los que Galeano sospecha que el aburrimiento sirve, a menudo, para bendecir el orden establecido y confirman que el conocimiento es un privilegio de las élites— ni

corresponden a esa que el autor de *La venas abiertas de América Latina* llama *literatura de parroquia*.

La Virgen de los sicarios, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* son obras cuyo realismo posee variadas singularidades que pretendemos desentrañar a lo largo estas páginas. Sin ningún acuerdo previo, los autores de las novelas enlistadas narran los sucesos y las situaciones de dos contextos socioculturales, Colombia y México: el sicariato (en *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*), la inmigración (en *La Mara*), las desapariciones de mujeres (en *2666*), los trampantojos editoriales (en *Ritmo Delta*) y el narcotráfico (en *Balas de plata*). El registro estético es lo que nos atrae de estas obras, pues en todas hay una tendencia a fusionar los bordes entre la realidad y la ficción. Por esta razón las llamamos *novelas suprarreales*.

Antes de continuar, debemos decir que de nuestros seis novelistas Fernando Vallejo y Jorge Franco son de nacionalidad colombiana; Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza y Daniel Sada, mexicanos; y Roberto Bolaño, chileno. No tendría tanta importancia el origen de los autores si no fuera porque unos y otros se enfocan en las dificultades de sus propios entornos sociales. Ahora bien, Bolaño queda comprendido entre este grupo por abordar un asunto específico de la sociedad mexicana, los homicidios contra las mujeres de Ciudad Juárez, Chihuahua. Su novela refiere el asunto en clave: habla de los feminicidios, pero (suponemos que por estrategia literaria) los ubica en otro contexto del norte de México, en Santa Teresa, Sonora.

En los ensayos que componen nuestro trabajo, tratamos de demostrar que las estrategias narrativas de las que hemos denominado novelas suprarreales, forman parte de otra técnica para producir una novela realista entre sus destinatarios contemporáneos; otro dinamismo de formas para provocar un *efecto de realidad* —pues de eso se trata el género novelado, de avanzar en el trayecto heredado por sus predecesores, de esforzarse en la

búsqueda de otras formas de novelar a las ya existentes, de otro modo, no podría transgredirse el telón de las *preinterpretaciones* del que habla Kundera para proponer otras *verdades*.

Entre nuestras propuestas, damos a las ficciones suprarreales la categoría de fenómeno de la cultura hispanoamericana, de acuerdo a los estudios de Iuri Lotman. Explicamos también los nexos temáticos y formales que mantienen con el filme neorrealista y con algunos discursos cinematográficos hispanoamericanos como *Los olvidados* y *Memorias del subdesarrollo*, entre otros. Y sustentamos su naturaleza realista con las formulaciones teóricas de Georg Lukács, sin olvidar las concomitancias que mantiene con algunas obras noveladas anteriores, cuya intención es apropiarse de la realidad.

La técnica narrativa de las novelas que estudiamos, en las que hay una intencionalidad manifiesta por adosarse a la realidad, exige al lector un *realismo cointencional* (el cual sustentamos con la teoría sobre el realismo literario de Darío Villanueva). Este realismo cointencional es el resultado de la proyección de una visión del mundo externo que el lector aporta sobre un mundo *intensional* que el texto sugiere. De ahí desprendemos que el excesivo acercamiento a la realidad, en las ficciones que nos ocupan, se debe a la naturaleza *factual* de las tematizaciones y, al mismo tiempo, hay una especie de renovación del sentido de lo *factual*, en relación a las narraciones literarias. Nos explicamos.

Las tematizaciones que encaran las obras de Vallejo, Ramírez Heredia, Mendoza, Sada, Bolaño y Franco (el sicariato, la inmigración, el narcotráfico, los fraudes editoriales y los feminicidios) invaden el mundo narrado y echan mano de las *objetividades representadas* para autenticar la realidad, ya que conservan, de cierto modo, su *habitus* óptico. Es así que los personajes, la espacialización y la temporalidad corresponden al sustento de la tematización basada en la realidad existente, pero no de hechos (*factum*) históricos, lo que es más común en las obras noveladas, sino de *hechos* provenientes del entorno sociocultural.

Justificamos que la tematización (y sus corolarios) de la novela suprarreal tiene una procedencia *factual* (insistimos, proveniente del contexto social), a través de las teorizaciones sobre el *efecto estético* de Wolfgang Iser, en los planteamientos teóricos de Paul Ricoeur, Gérard Genette, Roman Ingarden, Darío Villanueva y Renato Prada Oropeza; sin dejar de lado las confrontaciones de otros paradigmas narrativos como la llamada en Estados Unidos *non fiction novel*.

En algunos párrafos anteriores, comentamos que la intencionalidad narrativa de las novelas de nuestros seis autores hispanoamericanos, tienen la intención de producir un *efecto de realidad* en el leyente. Añadimos que este efecto va algo más allá, pues el origen factual de la *sustancia del contenido*, basada en hechos reales, y la conservación de la posición óptica de los elementos que integran los discursos, producen un *reflejo de la realidad*. Nos apresuramos a decir que tal reflejo es sólo un mero artilugio narrativo, que la *sensación* de esta falacia en la *praxis* estética, se debe a lo que explicamos en el desarrollo del trabajo: que toda obra de énfasis *fáctico* trata con objetividades reales para representar lo que está siendo reproducido, y reproducirlo con la mayor viveza posible, de modo que se olvide, en cierto grado, que se trata de meras reproducciones.

Estamos conscientes del ardid narrativo antes explicado. Por eso, además de las objetividades representadas derivadas de los sucesos socioculturales existentes —que nos otorgan en el *acto de la lectura* la producción de un mundo *cuasi-real* dotado de una *fuerte* consistencia objetiva—, abordamos otras especificidades de las novelas suprarreales que nos proveen de una lectura de *objetividad fuerte* que intenta “engatusarnos” con aquello del reflejo de la realidad. Nos referimos a los *actos de ficción*, como los llama Genette, o actos del habla (acto locucionario, ilocucionario y perlocucionario) y a los umbrales del texto. Sobre esto último debemos agregar que la presencia realista de una novela no se reduce a los indicios textuales, algunos lo son de carácter *paratextual* (los epígrafes, las dedicatorias,

algunas “explicaciones” anteriores al desarrollo estricto del discurso narrativo en la cubierta o en la portada).

La *experiencia estética* que los relatos nos proyectan a través de los personajes, esto es, la *identificación* que se establece entre el lector y el héroe, no niegan la *praxis* vital sobreponiendo el mundo imaginario, no interrumpen la experiencia homogénea entre espacio y tiempo, ni se oponen a los fines y necesidades cotidianos del mundo. Es por eso que la proximidad entre las personas de ficción y las *reales* también coopera al *habitus* de realidad de las novelas. A esta propuesta narrativa le aplican cuatro de los cinco niveles de identificación que propone Hans Robert Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*: la identificación asociativa, la identificación admirativa, la identificación simpatética y la identificación catártica.

Podemos adelantar, que los personajes de *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* son todos fracasados o perdedores. Esta constante entre los actores los proyecta como producto de un mundo vulnerado por la violencia, la corrupción, la impunidad, el cinismo y los intereses materiales. Aunque el verdadero origen de la descomposición social se encuentra en la corrupción y en la impunidad, y todos los personajes sucumben a estos vicios, poniendo en marcha una cadena de conflictos que agrandan los escollos de la sociedad.

En suma, las novelas suprarreales prescinden de la perfección de los personajes. Son seres hechos de *nuestra misma pasta*, sus imperfecciones los aproximan a la experiencia humana y aumentan el realismo de los textos; a cambio, en la *praxis* estética se sacrifica, lo que en otro tiempo preservaban las obras noveladas, la admiración del lector hacia el héroe. Evidentemente, tal proyección de los personajes da un efecto realista que refuerza la *objetividad fuerte* o un *fuera-de-texto comparable al de la recepción pragmática*.

Para subvertir que la proyección de un efecto de lectura *objetivo* no es más que una estrategia narrativa intencional, explicamos la permanencia del estatuto simbólico en toda *gran* novela (apoyados, sobre todo, en la teoría de Paul Ricoeur, Iuri Lotman y algunos comentarios de Maurice Blanchot) y su trascendencia en la dinámica de la cultura. Las metáforas que rasgan el telón de las *preinterpretaciones* y nos ofrecen otros puntos de vista sobre el mundo sociocultural colombiano y mexicano —tomamos en consideración el carácter local del símbolo sin olvidar su carácter universal—, las vamos disseminando a lo largo de los seis capítulos que componen el desarrollo del trabajo, y las concentramos de modo específico en el capítulo dedicado a proporcionar una lectura de las novelas de Vallejo, Ramírez Heredia, Mendoza, Sada, Bolaño y Franco.

Todo lo anteriormente expuesto, conforma el marco de las propuestas de nuestra investigación. La factura narrativa de origen *fáctico* de las obras suprarreales, nos convidan a atender sus señas realistas del mismo modo, es decir, desde nuestra comprensión lectora también realista. Así, pues, los mecanismos de control internos de estas ficciones nos inducen en una dirección: la *cointencionalidad realista* del lector. Es por esto que, una vez estudiada la articulación de los discursos, nos sentimos con la responsabilidad de proporcionar una *lectura realista* de las novelas; de hurgar en la *memoria existencial* que el escritor convirtió en obra literaria.

La organización metodológica que aplicamos a nuestra investigación es la que nos ofrece el *círculo hermenéutico* (comprensión-explicación-comprensión). Esto significa que explicada la arquitectura realista que se encabalga sobre la realidad y solicita del lector una cointencionalidad realista, dedicamos un capítulo a la reflexión que nos propone el *acto perlocutivo* de las novelas y no es otro que la necesidad de mostrar su ligazón con el mundo *real*. Por la naturaleza *factual* de las ficciones, está implícita, lo que ya mencionábamos en el párrafo anterior, *la memoria existencial* de los creadores. Además de su compromiso literario

con la novelización de los problemas sociopolíticos, sobre sus obras pesa un sentido ideológico: hay una valoración de la realidad y una postura frente a ella.

Aunque pudimos decirlo al inicio de estos planteamientos liminares, quisimos reservarlo para este momento. El origen de las novelas que hemos propuesto como suprarreales, está en la alienada realidad político-social de Colombia y México, desde finales del siglo XX e inicios del siguiente. Por eso, como punto de partida de nuestro estudio, ofrecemos un panorama general de algunos sucesos históricos a partir de sus efectos sociales: la desigualdad social, la desprofesionalización política y la dependencia económica. Esta información que extractamos de fuentes bibliográficas diversas, entre ellas *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano, las acompañamos con ejemplos del estancamiento económico, político y social de algunos países hispanoamericanos. No obstante, cuando la situación lo amerita extendemos la información hacia América Latina.

El conocimiento de la degradación de la sociedad hispanoamericana, cuyos responsables son la corrupción y la impunidad instalada en el corazón del sistema, es indispensable para entender el exceso de realismo de la novela suprarreal. Fernando Vallejo, Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Jorge Franco, como polen de ideas, coinciden en narrativizar la alienación y la ingobernabilidad social de nuestros días con una misma orientación estética, cautivados únicamente por la imaginación y la arritmia del mundo colombiano y mexicano.

Los problemas sociales en este lado del mundo son agobiantes: el aumento de la miseria, la desprofesionalización política, las políticas económicas que sólo procrean la pobreza, y consustancial a estos ejes se encuentran la corrupción y la impunidad. Con este panorama social, la novela, sin ninguna pretensión moralizante, tiene el compromiso ético de pugnar por la *verdad*; de asumir su papel de manifestación discursiva proveedora de sentido

en la construcción social de la realidad (como nos han enseñado Peter L. Berger y Thomas Luckmann).

La novela hispanoamericana o, mejor, la novela latinoamericana por tradición literaria pocas veces pueden desligarse de testimoniar, la novela suprarreal no es la excepción. Su composición narrativa por su registro *factual*, dialoga con el discurso-testimonio (como nos hemos propuesto analizar a través de *El discurso testimonio* de Renato Prada Oropeza). De ahí que las consideremos novelas *como* testimonio de los hechos socioculturales que aquejan a las sociedades colombiana y mexicana.

Roland Barthes compara la *pensatividad* de un rostro con la obra de arte literaria, porque bajo ese estado la cabeza está llena de lenguaje retenido y así funciona el texto que inscribe en su sistema de signos la rúbrica de su plenitud: «como el rostro, el texto se vuelve *expresivo* (entendamos: significa su expresividad), dotado de una interioridad cuya supuesta profundidad suple la parsimonia de su plural. Ante su discreta insinuación se sienten ganas de preguntar al texto clásico: *¿En qué piensa?*; pero más retorcido que todos aquellos que creen librarse respondiendo: *en nada*, el texto no responde, dando al sentido su última clausura: la suspensión» (Barthes, 1997: 182).

En este hermoso contrasentido que formula Barthes, los *grandes escritores* y las *grandes novelas* o la *literatura plena*, como él la llama (volvemos a citar del mismo autor), son como armarios domésticos «donde los sentidos están alineados, apilados, economizados [...] como una hembra llena de significados que la crítica no dejará de hacer parir; como el mar pleno de profundidades y de movimientos que le dan su apariencia de infinito, su gran drapeado mediativo; como el sol pleno de la gloria que vierte sobre los que la hacen, o franca como un arte declarado y reconocido, institucional» (169). Hemos intentado extraer *todo* su significado a las novelas suprarreales y sabemos que como *literatura plena* hay en ellas sentidos que *suspendidos* y ocultos esperan ser revelados.

LITERATURA Y REALIDAD HISPANOAMERICANA

A Milan Kundera lo abraza la tristura siempre que refiere a la Historia de su país. En una de las reflexiones del ensayo «La novela, la memoria, el olvido» (del libro *El telón*, 2005), evidencia lo que él llama su *memoria existencial* al recordar (desde la *memoria fáctica*, es decir, la que registra los acontecimientos) la invasión de Checoslovaquia por el ejército soviético en 1968: «En mi vida, fue un incendio» (2005: 186). Esas palabras de Kundera apelan a su memoria existencial, concepto que en el mismo ensayo define con otra expresión originada desde el sentimiento de ese mismo hecho histórico: «sé lo que es para un hombre vivir la muerte de su nación» (187). En la perplejidad existencial por el asalto de la URSS, Kundera evocó el segundo nacimiento de su país de origen en el siglo XIX, pues trataba de comprender el sinsentido de esa fuerza aplastante. Y cuenta: «no eran conocimientos acerca de los acontecimientos históricos lo que me faltaba. Necesitaba otro tipo de conocimiento, un conocimiento que, como habría dicho Flaubert, llega ‘al alma’ de una situación histórica y capta su contenido humano» (188).

No por nada describimos el contenido de ese ensayo de Kundera: el privilegio por esas *novelas que piensan* se antepone al conocimiento de la Historia. ¿Por qué buscaba respuestas ajenas al discurso histórico?, ¿por qué el convencimiento de que «una novela, una gran novela» le habría hecho comprender, la actitud de los checos decimonónicos que habían vivido su decisión al preferir una cultura naciente, «la magia de la seducción patriótica», en un momento histórico de similares dimensiones? El mismo autor deja ver la respuesta en sus palabras: entre la Historia y la novela hay una diferencia determinante: la novela escarba (donde la memoria fáctica no puede) en la memoria existencial, en esas grandes experiencias

cuyas circunstancias, de raíces existenciales, dejan su mayor impronta en el hombre y hacen posible el arte de novelar. (Aunque, como sucedió al novelista y ensayista checo, hay casos en que «la ausencia de una gran novela es irremediable».)¹

En la confesión de los sentimientos de Kundera (y en cada uno de los ensayos de *El telón*) se ve la conexión que el autor establece entre la novela y la *praxis* social. No hay novela (ni literatura) sin *praxis* social.² Hay que recordarlo siempre, sobre todo hoy que vivimos en el mundo de la comercialización literaria: el arte de novelar (volvemos sobre la frase de Flaubert) es *llegar al alma de las cosas*; es rasgar el telón (de la heideggeriana idea) de la *precomprensión* del mundo y abrir el camino a otra interpretación de un mismo hecho; es renovar o destruir lo *preinterpretado* que (desde la mirada del novelista) es *la seña de identidad del arte de la novela* (y pensamos que lo es del discurso literario). Entonces, novelar no es sinónimo de un discurso *inofensivo*, sino aquel que toma asiento en su intencionalidad estética para dar una visión del mundo. Así lo han demostrado las obras que han sobrevivido a la criba del tiempo.

Ahora bien, rasgar el telón de las *preinterpretaciones*, pensamos, no es privativo de la novela (y de la literatura) sino de cualquier discurso que se pretenda serio; recuérdese la idea de Federico Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos*: vivimos en el mundo de las interpretaciones.³ Como tampoco es exclusividad de otros discursos, la Historia entre ellos, servirse de la realidad y ejercer su autoridad sobre la *praxis* social. Ya no es así. Las obras maestras noveladas también piensan, la reflexión fluye en cada página y son capaces de

¹ A partir de ahora, y es una regla que aplicaremos a todo el trabajo incluidas las notas al pie de la página, omitiremos las páginas de las citas que refieran a la misma página de la fuente inmediatamente anterior.

² En nuestro criterio no hay novela sin *praxis* social porque la literatura no es un discurso *inofensivo*, palabra que nos apresuramos a alejar del sentido peyorativo. Y no es inofensiva porque *de facto* hay en ella la *intencionalidad* de generar sentido, de abrir (echamos mano de las diáfanos palabras de Renato Prada Oropeza) «nuevas posibilidades de significación y entendimiento ontológico de nuestro mundo y nuestra condición humana» (1999: 40).

³ Con ello queremos decir que el hombre ha perdido o abandonado su centro, es decir, esa idea de totalidad o del absoluto que en otro tiempo fue su punto de apoyo, pues se ha reconocido como mentira ideológica la idea de un fundamento único del que todo depende. El nuevo espacio del individuo es ahora esa simbólica equis donde no hay hechos sólo interpretaciones y desde ahí le corresponderá asumir los riesgos y las responsabilidades que ello implica.

anticiparnos o develarnos situaciones desasosegantes o desventajosas que, por ejemplo, la Historia oficial no se atrevía a desmitificar, como ocurriera con la *nueva novela histórica* latinoamericana (sobre la que volveremos más adelante) que registra la *otra* historia: la que muestra la visión de los vencidos y desacraliza a los héroes de otros tiempos.

La defensa, sin pretenderlo, que Kundera da en *El telón* sobre el arte de novelar y su función vital en el mundo, nos envía a las palabras de Mario Vargas Llosa: «la novela ya no sirve a la realidad, sino que se sirve de la realidad» (ápuđ Villanueva y Viña Liste, 1991: 14). Por la cercanía que hemos tenido con sus obras, estamos seguros que en ese juego de palabras el escritor peruano sabe que la novela sirve a la realidad y, sabe también, para qué sirve, es decir, cuál es su *razón de ser*, pues, a menudo, recordamos ese comentario suyo leído en una revista más científica que literaria: «En los países considerados como más civilizados, democráticos y libres, la literatura se convierte en una distracción insignificante; mientras que en los países en los que se suprime la libertad y se violan los derechos humanos, la literatura está considerada como un medio para difundir ideas subversivas y fomentar el descontento y la rebeldía».

Sin duda, cuando Mario Vargas Llosa habla de los países en los que se suprime la libertad (como en los muchos ejemplos del libro de ensayos de Kundera) piensa en «las naciones [*pequeñas*] instaladas en las salas de negociación [...] las que esperan toda la noche en la antecámara» (Kundera, 2005: 47).⁴ Por eso se advierte en sus palabras que la literatura, pensamos en específico en la novela, cumple una función periodística en cierto modo: la delación de los desmanes del poder, pues en las *naciones pequeñas* el periodismo suele estar

⁴ Cuando nos referimos a *pequeñas naciones* usamos la categoría propuesta por M. Kundera en *El telón*: «Lo que distingue a las naciones pequeñas de las grandes no es tan sólo el criterio cuantitativo del número de habitantes; es algo más profundo: su existencia no es para ellas una certeza que se da por hecha, sino siempre una pregunta, un reto, un riesgo; están a la defensiva frente a la Historia, esa fuerza que las supera, que no las toma en consideración, que ni siquiera las percibe» (2005: 47). Las *pequeñas naciones* han sido taraceadas por la Historia y su pequeñez de hoy (y de antes) se reduce a su empobrecimiento, a su dependencia económica de las grandes naciones.

domesticado por *el ogro filantrópico* como Octavio Paz llamó al Estado, en este caso en referencia al Estado mexicano.

Hemos dado inicio con el ejemplo de Milan Kundera, porque uno de nuestros propósitos decisivos a lo largo de estas páginas es el análisis y la interpretación del enlace de la realidad con la ficción novelada hispanoamericana, y su importancia en el mundo sociocultural. En este primer capítulo, hablamos del estrecho vínculo que la novela hispanoamericana ha mantenido siempre con su realidad sociopolítica, no sin antes ofrecer una visión general del contexto social y político de Hispanoamérica en los últimos veinte años (la última década del siglo XX y la primera del XXI), aunque cuando la idea lo requiere ampliamos la geografía a América Latina.

Nos apresuramos a aclarar que el panorama sociopolítico no es un recuento puntual de sucesos históricos, no es nuestra pretensión; partimos y condensamos los sucesos de la Historia a partir de sus efectos sociales: desigualdad social, desprofesionalización política y dependencia económica y, sobre todo, damos cuenta, con ejemplos extractados de *Las venas abiertas de América Latina*, del estancamiento económico y político en el que se encuentra el semicontinente desde el siglo XX. Reviste importancia para nuestro estudio el conocimiento de la sociedad hispanoamericana —cada vez más degradada por el ya inseparable binomio corrupción e impunidad— para entender, más adelante, a qué se debe el exceso de realismo en la novela suprarreal y entender también el clima opresivo que marca a este tipo de narraciones.

Por la trascendencia de los asuntos sociales que describen las novelas de la suprarrealidad, explicamos la pertinencia del compromiso ético en la novela hispanoamericana, y la trascendencia de ésta en la *praxis* sociocultural, dicho con otras palabras, en la invención de su propia construcción social de la realidad.

La realidad sociopolítica en Hispanoamérica

Reconocemos que nos mienten los discursos que hablan de un desarrollo en ascenso en América Latina, aunque la realidad macroeconómica pondere la economía, la vida cotidiana demuestra lo contrario. Y la literatura, como otros discursos humanísticos, nunca ha permanecido impávida a las circunstancias sociopolíticas, la novela contemporánea emprendió una lucha para cuestionar la, cada vez más, malograda realidad político-social: las novelas de Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, José Donoso, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa y Severo Sarduy, en un recuento rápido de los narradores hispanoamericanos de dos generaciones (1920 y 1930), han dejado constancia que la razón de ser del arte no está en el registro de los hechos, ni en «las peripecias, las variaciones, [de] las infinitas repeticiones de la Historia. El arte no es un orfeón que espolea a la Historia en su marcha. Está ahí para crear su propia historia» (Kundera, 2005: 42).

Juan Loveluck en sus notas preliminares a los *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, comenta que la nueva novela (entendamos el concepto en sentido de renovación narrativa) a la que corresponderían cualquiera de los autores anotados arriba, surge a contrapelo de años dolorosos y hechos infames. Desde la madurez de otras fórmulas estéticas, dicho así por Loveluck, la novela muestra la agonía de años luctuosos, ha sido testigo de felonías y atropellos de toda especie: la eliminación, con complicidad extranjera, del gobierno de Jacobo Arbenz en Guatemala o la supresión del gobierno constitucional de Salvador Allende, usurpación seguida del más amplio baño de sangre que registra la historia de las naciones hispanoamericanas, son un par de ejemplos (cfr. Loveluck, 1984: 15)

La ficción (seguimos citando de Loveluck) «sin hacerse panfleto o prédica es y será un instrumento más de lucha contra las fuerzas oscuras que pugnan por mantener a veinte naciones en un sometimiento que ruboriza», porque el novelista no *dice* al mundo, lo

contradice, planteamiento que el estudioso retoma de Mario Vargas Llosa y añade: «Y, como ‘aguafiestas’ casi profesional, agita en sus manos el horrible negativo de estos años. La búsqueda de un vínculo posible en medio de un orden degradado y purulento, sin dios, sin esperanza y sin salida, las más de las veces».

En América Latina la Historia tiene el mal gusto de repetirse, pero la historia del arte y de la novela no soporta las repeticiones. En nuestra percepción cada vez resulta más complicado compendiar a los narradores latinoamericanos e hispanoamericanos (o de cualquier otra latitud), los estudios sobre la trayectoria de la novela que en otro tiempo resultaron eficaces y verdaderas guías para establecer una especie de canon, hoy quedan si no inútiles, imposibles con la excesiva edición de libros que, a veces, sin verdadera calidad estética saturan el mercado literario. El punto de partida para afirmar que los centros de mayor concentración literaria se encuentran en México, Colombia, Argentina, Chile, Perú y Cuba son los estudios sobre la historia de la novela en Hispanoamérica y, posiblemente con mayor notoriedad que antes, esos países conservan su liderazgo desde los años ochenta hasta hoy.⁵

Los novelistas nacidos entre 1940 a 1960 han tomado el relevo de sus predecesores los nacidos entre los años veinte y treinta (Donoso, García Márquez, Fuentes, Cabrera Infante, Ramón Ribeyro, Viñas, Puig, Vargas Llosa, Sarduy, Bryce Echenique, entre algunos, y como hicieran éstos con la generación de Asturias, Carpentier, Yañez, Uslar Pietri, Otero Silva, Onetti, Lezama Lima, Sábato, Cortázar, Roa Bastos o Rulfo), y se han impuesto, como suele suceder con cada generación, a «un cambio de rumbo en el cultivo de los temas y formas [...] sustituidos ahora por la atención a los problemas concretos del hombre» (Villanueva y Viña Liste, 1991: 11), pero alejados de la actitud vitalista y centrados en una postura francamente

⁵ Algunos de esos referentes bibliográficos son *Novelistas hispanoamericanos de hoy* (1984), edición de Juan Loveluck; *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del «realismo mágico» a los años ochenta* (1991) de Darío Villanueva y José María Viña Liste; *Narradores de esta América Tomo I y II* (1992) de Emir Rodríguez Monegal.

derrotista, transfiriéndola a «moldes nuevos con el intento de llegar a estratos más profundos de la realidad apelando a la poderosa arma de la imaginación».

Los narradores que enlistamos a continuación, son algunos de los que han tomado el relevo en el cultivo de los temas y las formas (de las generaciones que los anteceden) con novelas que reflexionan y cuestionan la repetición histórica hispanoamericana y su realidad estancada, echada a perder: los mexicanos Rafael Ramírez Heredia (1942-2006), Ignacio Solares (1945), Hernán Lara Zavala (1946), Héctor Aguilar Camín (1946), Élmer Mendoza (1949), Daniel Sada (1953-2011), Guillermo Arriaga (1958), Guillermo Fadanelli (1963), Carlos Vadillo Buenfil (1966); los argentinos Eduardo Belgrano Rawson (1943), Mabel Pagano (1945), Mempo Giardinelli (1947), Norberto Luis Romero (1949), Martín Caparrós (1957), Alan Pauls (1959), Rodrigo Fresán (1963); los colombianos Álvaro Pineda Botero (1942), Fernando Vallejo (1942), Darío Jaramillo (1947), Laura Restrepo (1950), William Ospina (1954), Evelio Rosero (1958), Jorge Franco (1962), Mario Mendoza (1964), Santiago Gamboa (1965); los chilenos Francisco Rivas (1943), Luis Sepúlveda (1949), Diamela Eltit (1949), Hernán Rivera Letelier (1950), Roberto Bolaño (1953-2003), Ramón Díaz Eterovic (1956); los peruanos Carmen Ollé (1947), Alonso Cueto (1954), Fernando Iwasaki (1961), Jorge Eduardo Benavides (1964) y los cubanos Senel Paz (1950), Reina María Rodríguez (1952), Jorge Ángel Pérez (1961), Amir Valle (1967).

Algunos de los novelistas enlistados (pertenecientes a distintas generaciones, unos con un prestigio ya consolidado, otros en la búsqueda de ello) tienen en similitud ya no el intento, sino la aproximación descarada de sus historias novelescas a los estratos más profundos de la sociocultura hispanoamericana: adelgazan la línea entre la realidad y la ficción hasta la exageración, convirtiéndose en una especie de novelas que llamamos *suprarreales* (explicaremos este fenómeno novelesco en el capítulo subsecuente). Esta forma *otra* de narrar la advertimos en *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Porque parece*

mentira la verdad nunca se sabe (1999) y *Ritmo Delta* (2005) de Daniel Sada, *Escuadrón Guillotina* (1997), *Un dulce olor a muerte* (1994) y *El búfalo de la noche* (1999) de Guillermo Arriaga; *Mala noche* (1997), *Rosario Tijeras* (1999) y *Paraíso Travel* (2000) de Jorge Franco; *Esperanto* (1995) y *La velocidad de las cosas* (1998) de Rodrigo Fresán, *Un asesino solitario* (1999) y *Balas de plata* (2008) de Élmér Mendoza, *Satanás* (2002) de Mario Mendoza, *La Mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia, *Te están buscando* (2004) de Carlos Vadillo Buenfil, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo y *2666* (2004, novela póstuma) de Roberto Bolaño. En las narraciones de todos ellos el encabalgamiento de un hecho tras otro, casi siempre, cruel y violento; otros, de exagerada indiferencia, mantienen en vilo al lector; las voces desasosegantes de sus personajes revelan el propio desasosiego de sus creadores y el hartazgo por las sorprendentes circunstancias que la corrupción y la impunidad deja (y ha dejado) en sus entornos socioculturales.

La enrevesada realidad hispanoamericana ha sido la *razón de ser* para algunos novelistas de la última década del siglo XX y tiene continuidad en la novelística del siglo que vivimos. Vallejo, Ramírez Heredia, Mendoza, Restrepo, Bolaño, Sada, Arriaga, Franco, Mendoza, entre otros, más que antes *se sirven de la realidad y sirven a la realidad*; el arte de la novela intenta *dejar de ser* (lo que nunca ha sido) un ornamento, un entretenimiento, por eso, el mundo creado es ahora igual de torturante que el mundo de afuera, los novelistas rasgan el telón de la preinterpretación una y otra vez para clarificarse (y clarificarnos) lo que sucede, lo que está por acontecer, lo que permanece inmutable y lo que parece no encontrar la luz en el horizonte.

Son exageradas nuestras palabras porque la vida y la Historia del continente al otro lado del Atlántico, lo es. Desde que Eduardo Galeano (1940) escribiera la primera edición de *Las venas abiertas de América Latina* en 1971, «la historia no ha dejado de ser [...] una maestra cruel» (1980: 440). Mas lo inaudito es que cuarenta y dos años después de la

publicación de ese libro (que en su momento autoridades uruguayas, chilenas y argentinas prohibieran su circulación por considerarlo un instrumento de corrupción de la juventud) la Historia continúa con su despiadada enseñanza en el reflejo de una realidad impertérrita.

Hacer un recuento histórico detallado a partir de la última década del siglo XX para comprender la *razón de ser* de la novela de esos años y la que corresponde a este siglo no viene al caso para la factura de esta investigación; igual que en el arte de novelar (y probablemente de cualquier discurso) hay que privilegiar *la moral de lo esencial*⁶ y eliminar lo secundario. Por ello, nuestra explicación es una parcela de la realidad hispanoamericana (Argentina, México, Colombia, Cuba, Chile y Perú) de finales del siglo XX y principios del siguiente, de acuerdo no sólo al origen de los autores y a la temática de sus obras sobre las que centramos nuestro estudio (pues, en realidad, hemos elegido autores que refieren al contexto colombiano y mexicano), sino a otros países similares que comparten una situación social, económica y política similar.

Debemos decir también que no pretendemos un marco histórico puntual, partimos de la asfixiante realidad político social que si bien tiene en cada país sus propios matices, existe un binomio que los homologa: la corrupción y la impunidad de los sistemas políticos que ha dado lugar a los hechos más monstruosos, y se convertido en el *modus operandi* de la vida cotidiana. Y nos apresuramos a decir que ese binomio es el resultado del sintagma que parece dominar sobre la vida del continente: la subalternidad económica, la desprofesionalización política y la escandalosa desigualdad social, paradigmas que Carlos Aguirre Rojas propone en *Para comprender el mundo actual*, y debemos añadir otro paradigma de nuestros días, el poderío del narcotráfico.

La verdadera nota del caos de la vida real viene de los propios medios de comunicación y no es que los tiempos que corren estén exentos de él, pero hay que matizar: el

⁶ La idea *la moral de lo esencial* es de M. Kundera (cfr. *El telón*, 2005: 119-120).

mundo tiene aspectos distintos, y los comunicadores descontextualizan casi toda la información en un afán que sólo podemos deducir de manipulador en beneficio del sistema que representan (hay que ser objetivos: la imparcialidad de los medios es una falacia y, contraviniendo en esto los criterios de la posmodernidad, parece que da igual leer más de un periódico para estar bien informado). La mirada viajera de Kapuściński repara en que dependiendo desde qué lugar de la Tierra se mira, el mundo tiene otra cara y se comprende de manera diferente, de no partir de esta simple verdad, resulta difícil comprender el comportamiento de los otros, los motivos y los objetivos que los llevan a comportarse de ciertas maneras.

Hoy, más que ayer, resulta impensable pretender aglutinar los conflictos humanos en un mismo cajón, la cotidianidad no es la misma para unos y otros: pueblos enteros duermen y despiertan con el estrépito de las bombas o en el entramado de la *guerra moderna*;⁷ o su sobrevivencia redunda en el alimento del día a día o se vive en el hastío de la impunidad, igual de asfixiante que la miseria. No obstante, sí puede generalizarse el resultado de la agobiante realidad: un mundo cada vez más semejante a un aeropuerto, frase que adeudamos a Houellenbecq y complementamos con las del periodista polaco: «por la que pasa el enjambre de ‘la multitud solitaria [...] formada por personas ajetreadas y con los nervios destrozados que, indiferentes unas hacia otras, no desean una aproximación ni un acercamiento mutuo» (Kapuściński, 2004: 103).

Con toda la buena voluntad que Kapuściński tiene en *El mundo de hoy* para no propiciar alarma social, el texto (enhebrado con fragmentos de libros, ensayos, conferencias y entrevistas del autor) se lee empañado del temor infundado por la incertidumbre de ignorar el destino de los hombres y de los pueblos. De una celebrada sencillez para explicar los cambios

⁷ Ryszard Kapuściński en *El mundo de hoy* y Umberto Eco en *A paso de cangrejo* coinciden en la perspectiva de *guerra moderna* como aquella que caracteriza el mundo contemporáneo, donde la población civil es el blanco de los ataques. El ensayista polaco remarca: «Paradójicamente, el ejército y la policía son los lugares más seguros; no así los hábitats de la gente de a pie: calles y campos, estaciones de ferrocarril y trenes de cercanías» (Kapuściński, 2004: 229).

socio-políticos, el escritor polaco marca como referente de la ininteligibilidad de nuestro siglo (y del concluido hace menos de una década) la incompreensión de la diversidad (cada individuo tiene su mapa del mundo, su propia visión, su propia imagen) y «la obstinada tendencia de la razón humana a sustituirla por la visión de un mundo unificado, indiscutiblemente homogéneo» (2004: 105). Tal despropósito, pensamos, proviene de una especie de complot de los sistemas de poder, un paisaje político que no para de cambiar y complica (coinciden en ello los polacos Bauman y Kapuściński) «la posibilidad de decir o escribir nada sobre el mundo contemporáneo que resulte duradero, sólido, firme y seguro» (104-105).

Pareciera un contrasentido que mientras la política no deja de mudar, la Historia tenga el descaro de repetirse. Mas no hay contradicción ninguna, si los acontecimientos se duplican es porque el juego del poder es siempre el mismo y son los hombres los hacedores de los hechos. Vista así la Historia se convierte en el cuento de nunca acabar: un pasado convertido en pesadilla del eterno retorno que nos mantiene condenados, encerrados en la cárcel de la fatalidad histórica. Desde luego, esta visión objetiva (y subjetiva) de los sucesos sólo acontece de la vivencia dolorosa y la reflexión: por eso, Antígona, la de Zambrano,⁸ es el resumen de todas las historias del mundo contemporáneo, es la eterna lucha por el poder con su invariable *corpus*: oprobio *versus* honra, vencedores *versus* vencidos.

Antígona, desde su tumba de sepultada viva, reflexiona sobre su propia condición y, con la elocuencia que la distingue, profiere una incuestionable verdad: «Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro [...] Puede pasarse el tiempo, y la sangre no corre ya, pero si sangre hubo y corrió, sigue la historia deteniendo el tiempo, enredándolo, condenándolo»

⁸ Nos referimos a la protagonista de *La tumba de Antígona* de María Zambrano.

(Zambrano, 1986a: 230). Y al momento que escribimos no parece vislumbrarse otra suerte posible para los pueblos de Hispanoamérica.

Sobre esta misma idea, Kundera describe en el ensayo «La irreparable desigualdad» (en *El telón*) el destino de su vilipendiada Checoslovaquia, ahora República Checa, y pone por caso una escena paradigmática sobre las que el pasado vuelve sin agotarse, cuando Chamberlain expresó que Checoslovaquia es «Un país lejano del que poco sabemos» (Kundera, 2005: 47), así justificaba el sacrificio de esa nación en 1938 en que Alemania, Italia, Francia y Gran Bretaña negociaron su destino y le «negaron hasta su derecho a la palabra».

Con el ejemplo de su país de origen, Kundera resalta el simulacro detrás del telón de los países poderosos: las *buenas intenciones* se trastocan en la irreparable desigualdad, inmanente a todo proceso histórico que, según, gira sobre su propio eje a contrapelo de la lógica de la razón. La analogía hecha por el ensayista de los grandes países y las pequeñas naciones, donde los primeros se instalan en la mesa de negociaciones y las segundas esperan toda la noche en la antecámara, es, con tristeza, la posibilidad a que han sido condenadas las naciones estandarizadas de menores o periféricas, no por el criterio cuantitativo del número de habitantes, sino por sus condiciones económicas (y, en ese sentido, las hay dentro de cualquier continente). Su existencia (recordamos lo anotado ya en nota al pie de la página) «no es para ellas una certeza que se da por hecha, sino siempre una pregunta, un reto, un riesgo; están a la defensiva frente a la Historia, esa fuerza que las supera, que no las toma en consideración, que ni siquiera las percibe».

En América Latina, el grueso de los países está bajo la férula de Estados Unidos. Pero no sólo ese continente se encuentra en el dominio de una de las naciones con mayor empoderamiento mundial, países menores de otros continentes se ubican en las mismas circunstancias. Mientras tanto, los estados poderosos pactan alianzas con esa nación para

fortalecer un poderío mutuo. Podría tomarse por un mal chiste que se ridiculice la inexpugnable sombra de Estados Unidos sobre México, en la chanza de que el país vecino de los mexicanos ha determinado de antemano los presidentes para los próximos diez sexenios. Y sin embargo, en esa broma mucho hay de cierto: si bien el ejemplo no es exactamente real, si es verdad lo que en la idea está implícito: el sentido de *no ser*. Con la facilidad de dos palabras Estados Unidos (y otros países empoderados) borran de un plumazo a cualquier nación que desde su competencia económica resulta, para ellos, inferior.

No ser es el destino que ha sido posible para casi todos los países latinoamericanos a lo largo del siglo XX. Después de la primera guerra mundial, tras la caída de las potencias europeas, el historiador y economista Carlos Aguirre Rojas puntualiza que América Latina se convirtió en la «‘periferia inmediata’ o en el ‘traspatio’ funcional de la economía norteamericana» (2005: 129). La dominación del imperialismo yanqui ha pretendido convertir a las naciones en una factoría y desde entonces la situación no ha variado. Estados Unidos no cesa en su añejo intento colonizador y presiona bajo el bloqueo comercial (y general): es la situación de Cuba desde hace años en que defiende su autodeterminación a decidir de manera libre y soberana su propio futuro mercantil. O, por el contrario, Estados Unidos hostiga con las enormes dádivas que truecan en perpetuas deudas externas. Y si acaso, alguna nación intenta recobrar su autonomía, un extraordinario complot mundial de las naciones instaladas en las salas de negociación, solapadas por los medios de comunicación, aplasta hasta asfixiar.

Un caso palmario del pasado histórico inmediato (febrero de 2008) es Venezuela con la congelación de los activos en el extranjero por la empresa Exxon Mobil. La compañía estadounidense, la más poderosa del mundo en el sector petrolero, sumó cuatro órdenes judiciales a su favor para que se congelen con carácter cautelar activos de la petrolera pública venezolana en el exterior por valores que estrangulan a cualquiera. Todo ello tiene su origen y

castigo en las expropiaciones realizadas en dos mil siete por Caracas, en el contexto de su plan de nacionalización. Tzvetan Todorov resume en el artículo periodístico «La preocupación por la verdad» (2006: 17-18), el modo en que los países totalitarios sacrifican sistemáticamente la verdad en la lucha por obtener la victoria. Y Estados Unidos a menudo (y de muy diversas maneras), añade el filósofo y lingüista, aunque dicen encarnar la libertad han legalizado el recurso de la tortura. Ahí tenemos los casos de Cuba y Venezuela.⁹

Aunque también es cierto que la nacionalización de los recursos básicos no implica la redistribución del ingreso en beneficio de la mayoría, ni pone en peligro el poder ni los privilegios de la minoría dominante. Un ejemplo es México con su paraestatal PEMEX (Petróleos Mexicanos) cuyos tributos no ofrecen ninguna rentabilidad palpable ni para el desarrollo del país ni para las clases desfavorecidas. En cambio, consta en la denuncia de los afiliados al sindicato de esa corporación, por los años ochenta, el escándalo que dejó al descubierto que parte de los ingresos se disponían para las campañas presidenciales del PRI (Partido Revolucionario Institucional).¹⁰

Los legendarios juegos del poder se repiten y quedan para el triste legajo de la Historia que no tiene otro modo de reanudarse sino en forma de conflicto. América Latina con una tradición en dictaduras (de las décadas sesenta y setenta)¹¹ no quebranta la *lógica* de la

⁹ Los capítulos del totalitarismo que Estados Unidos ha ejercido sobre América Latina vienen de tiempo atrás. Pongamos un par de ejemplos de los años setenta. Confesiones públicas probaron, entre otras cosas, que el gobierno de los Estados Unidos participó directamente, mediante el soborno, el espionaje y el chantaje, en la política chilena. En Washington se planificó la estrategia del crimen contra Salvador Allende. Cuando el golpe de estado contra Goulart, Estados Unidos tenía en el Brasil su embajada mayor del mundo. Lincoln Gordon, el embajador, reconoció trece años después, ante un periodista, que su gobierno financiaba desde tiempo atrás a las fuerzas que se oponían a las reformas. En los días del golpe el Pentágono emplazó un enorme portaviones y cuatro navíos-tanques ante las costas brasileñas para el caso de que las fuerzas anti-Goulart pidieran su ayuda y a la que agregarían apoyo logístico, abastecimientos, municiones, petróleo (cfr. Galeano, 1980: 448, 449).

¹⁰ Los dos sexenios de gobiernos panistas (Vicente Fox 2000-2006 y Felipe Calderón Hinojosa 2006-2012) barajaron la posibilidad de privatizar PEMEX sin conseguirlo. No obstante, el corporativo continúa sin reportar tributos a la nación, los treinta millones de mexicanos en pobreza extrema va en aumento, así que dará igual si Petróleos Mexicanos queda un día en manos de empresas privadas.

¹¹ Algunos de los países latinoamericanos de represores regímenes militares de las décadas sesenta y setenta se encuentran Argentina, Bolivia, Chile, el Salvador, Guatemala, Nicaragua, Panamá, Paraguay, República Dominicana, Uruguay. El caso de México es distinto se trata de una dictadura de partido, desde 1930 hasta el 2000, el país estuvo gobernado por el PRI (Partido Revolucionario Institucional) que, en cierto modo, ejerció la represión durante setenta años. Cuba es el otro país que hoy día conserva la dictadura, dirigido desde hace casi

Historia, pues casi es una premisa universal lo dicho por Zambrano (volvemos a citar de *La tumba de Antígona*): «Los mortales tienen que matar, creen que no son hombres si no matan [...] Siempre hay enemigos, patrias, pretextos» (1986a: 245, 246). Pero no hay nada más oprobioso que matarse por el poder e involucrar en ello a individuos de la misma nación y luego, sin pudor, hablar de victoria como si pudiera llamarse así (seguimos citando de Zambrano) «la destrucción de la Patria, su caída» (247).

Creón, el de Sófocles y el de Zambrano, encarna en ficción lo que en el mundo real es una constante: para dominar, «para estar arriba necesitan echar a los demás a lo más bajo, bajo tierra si no se dejan» (255). El continente latinoamericano sabe de Creontes y, aunque puesta de moda la palabra democracia, sabe también que la ignominia es ya inherente o, quizá sea mejor decir, inmanente al poder. Y sin embargo, a sabiendas de la dureza y del fracaso de ciertos regímenes, indescifrable e ininteligiblemente, se ha vuelto a ellos. Los sucesos inmediatos hablan de la necesidad histórica que el hombre se empeña en traer una y otra vez, las teorías de la *memoria y conciencia* histórica,¹² por lo menos en Latinoamérica, sucumben y marchan contracorriente de lo que se esperaría de la conservación de la memoria del pasado: no una reparación por el daño sufrido sino «estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas» (Todorov, 2000: 58).¹³

medio siglo por Fidel Castro, pero a partir del segundo semestre de 2006 por problemas de salud de Fidel, ha salido al relevo su hermano Raúl Castro.

¹² Desde finales del milenio pasado, dicho así por T. Todorov, los europeos, en particular los franceses, son los más obsesionados por un nuevo culto a la *memoria y conciencia* histórica.

¹³ En torno a la memoria histórica hay una diversidad de puntos de vista, por ejemplo el de Paloma Aguilar Fernández que la define como «el conjunto de aquellos acontecimientos del pasado retenidos (lo que conlleva una selección) y mayoritariamente compartidos por los miembros de un país o de otras unidades de convivencia casi siempre menores, cuyos miembros gocen de un sentimiento de identidad común» (2007: 65). Atendemos a la memoria histórica desde la teorización de T. Todorov y nos atrevemos a resumir las ideas que, en torno a ella, explica en *Los abusos de la memoria*. De las reflexiones del teórico entendemos que la memoria histórica va más allá de esa reunión de acontecimientos pretéritos, es la interacción entre la supresión y la conservación, pues el restablecimiento integral del pasado es algo imposible; «la memoria [...] es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados» (2000: 16). Mas lo trascendente de la definición de memoria histórica es, por una parte, distinguir entre la *recuperación* del pasado y su *utilización* subsiguiente; su *praxis* puede ser, de hecho ha sido así en los regímenes totalitarios, de un uso engañoso, justificado en la necesidad de recordar. Por otro, aunque todos tienen derecho a recuperar su pasado, «no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con

Aunque sin respuesta precisa, entendemos que Colombia, Perú y Nicaragua han optado por repetir (en el caso de Colombia) o volver al pasado en atención a una de las formas de reminiscencias que Todorov propone: la *memoria literal*.¹⁴ Es decir, la suma de la realidad histórica: la desesperación del presente sin rumbo clarificador y la aplastante miseria. La resignación parece que obligó a esas naciones a mirar atrás, a votar de nuevo a hombres que los habían gobernado y los llevó al fracaso: Álvaro Uribe (Colombia), Alan García (Perú) y Daniel Ortega (Nicaragua);¹⁵ o la vuelta a añejas tendencias de gobierno: Argentina al peronismo con los Kirchner, primero con Néstor Kirchner en el periodo 2003 a 2007 y de 2007-2011 bajo el mandato de Cristina Fernández de Kirchner, quien, por cierto, ya cumplió su primer periodo y ha sido reelecta por segunda ocasión (2011-2015).

México es un caso aparte: en 2000 dio un aparente brinquito cuando el PAN sucedió al PRI (Partido Revolucionario Institucional) tras setenta años de gobierno. Los mexicanos creyeron ilusamente que ya existía una «ley nueva» y pretendían, por la incapacidad política demostrada y por el estrecho parecido político con el prisma, suplantarse al PAN en las elecciones del 2006, pero la decisión ciudadana fue aplastada por el mundo mediático y los

qué fin?» (33). El culto a la memoria, contrario a lo que podría pensarse, no siempre sirve a la justicia ni es propiamente favorable a la propia memoria.

¹⁴ Desde el inicio del apartado aludimos a la *memoria* en los términos de M. Kundera, por ello, consideramos pertinente distinguir entre la propuesta del autor checo y la de T. Todorov. Este último llama *memoria literal* (de manera general se conoce como *memoria a secas*), lo que Kundera llama *memoria fáctica* y refiere al suceso preservado en su *literalidad* que permanece en estado intransitivo y no conduce más allá de sí mismo. Se opone a la memoria literal o *fáctica*, la *memoria ejemplar* y la *memoria existencial*, pero entre ellas, desde nuestro pensar, hay un punto que matiza su correspondencia. La memoria ejemplar de Todorov es el complemento a la literal y cualquier individuo puede echarla a andar siempre que tenga voluntad. La memoria ejemplar (la costumbre general tiende a denominarla *justicia*) analiza el hecho literal, lo controla o lo margina, lo abre a la analogía y a la generalización para construir un *exemplum* y extraer una lección: «El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente [...] la memoria ejemplar es potencialmente liberadora» (Todorov, 2000: 31). La *memoria existencial* de Kundera puede definirse con la idea anterior, pero lejos de relacionarla con la justicia de la *realidad*, la del *sentido común* (diría J. A. Greimas), el novelista la estrecha con el arte, pues deja su mayor impronta en el hombre (pero no en el *Das Man*, sino en el *Dasein* —ambas categorías heideggerianas—, el que tiene conciencia de su *estar en el mundo* y que su ser para la vida es un *ser-para-la-muerte*) que la pone en obra para intentar alcanzar *el alma de las cosas*. He aquí el matiz entre la memoria ejemplar de Todorov y la memoria existencial de Kundera.

¹⁵ El primer periodo de Álvaro Uribe a la presidencia de Colombia fue de 2002-2006 y fue reelecto para otro periodo más de 2006-2010. Alan García fue presidente del Perú de 1985-1990, cuyo suceso fue Alberto Fujimori, y a partir de 2006 ha sido votado para repetir en la silla presidencial. Daniel Ortega subió al poder de Nicaragua, por primera vez, coincidiendo con el también primer periodo de García, y ha vuelto reincidir en el empeño de dirigir la nación de 2007-2012.

muy eficientes trapicheos del partido azul (destacados alumnos del largo régimen anterior) para prolongarse en el poder. Así llegó a la presidencia Felipe Calderón Hinojosa. Para no dejar lugar a dudas de la ilegítima elección mexicana citamos al pakistaní Tariq Ali (escritor, historiador y analista político) que definió a Calderón «‘un hombre del consenso de Washington [...] Ganó las elecciones por eso, porque estaba apoyado por Washington, se comporta como (Vicente) Fox y los gobiernos del PRI [...] No creo que haga nada diferente y eso es a final de cuentas lo que quiere Estados Unidos» (Montaño Garfias, 2007: versión electrónica).¹⁶

Argentina, Colombia, México, Nicaragua y Perú no carecen de memoria histórica, sino de falta de perspectiva ante la reminiscencia. El fenómeno de la vuelta atrás en la urna demuestra que tener memoria sobre lo acontecido puede ser, a veces, reversible, pues el encontronazo con los supuestos gobiernos democráticos que han actuado igual o peor que los anteriores, no deja superar la memoria literal y, por el contrario, ha dado lugar a un atípico manejo de lo que Todorov llama *memoria ejemplar*. Nuestras naciones han preservado los acontecimientos en su *literalidad* (lo que no significa su verdad), se han quedado con la experiencia de un segmento del infausto pasado, dándolo por verdadero y como única posibilidad. Disparatado como lo es casi todo en América Latina, coexisten, muy a su manera, la memoria literal y la ejemplar.

Es decir, la memoria ejemplar que consiste en cauterizar la zozobra del recuerdo, controlándolo, marginándolo, para abrirlo a la analogía de otros sucesos y convertir el pasado en principio de acción para el presente, ha sido utilizado en perjuicio de Argentina, Colombia, México, Nicaragua y Perú: la ejemplaridad se quedó en las urnas con la suposición de la sabiduría popular que no siempre es recomendable ni eficaz: «Más vale malo por conocido

¹⁶ Nunca dudamos que en las recién pasadas elecciones de 2012, como los argentinos, los colombianos, los nicaragüenses y los peruanos (o los italianos con la vuelta de Silvio Berlusconi desde mayo de 2008), los mexicanos volvieran al régimen priista, pues en Latinoamérica los malestares sociales, ya lo dijo Julio Cortázar, nos alcanzan por contagio.

que bueno por conocer». De la distinción entre *el uso literal* y *el uso ejemplar*, Todorov advierte que si el primero es llevado al extremo, es portador de riesgos, y en los países hispanoamericanos anotados se ha cumplido: han desembocado «en el sometimiento del presente al pasado» (2000: 32); el *uso ejemplar* también ha fracasado a su potencial liberador, ha permitido utilizar en sentido negativo «el pasado con vistas al presente».

Cuando los colombianos reeligieron a Uribe en 2007, el escritor Fernando Vallejo, que no pone cortapisas a su lenguaje, expresó que Colombia era un país imbécil y solicitó la nacionalización mexicana que le fue entregada ese mismo año (aunque desde octubre de 2007 reinició los trámites para volver a sus orígenes colombianos). Entendemos el arrebato del escritor por la desesperación y la desilusión del retroceso: cómo es posible retornar a Uribe que tiene trufado control sobre el país y de evidente sumisión con los Estados Unidos. O los peruanos reelegido a un presidente que flageló a la nación con el terrorismo y la inflación que superaba cifras históricas (razón de la inmigración masiva, sobre todo, a España).

Cómo pudo Nicaragua retornar a Daniel Ortega, una *joyita*, cuyas virtudes destaca en nota periodística el escritor mexicano Héctor Aguilar Camín (lo citamos): acusado de abuso sexual por su hija adoptiva, Zoila América Ortega Murillo; vive «en una casa robada por expropiación a un banquero, que es hoy su vicepresidente, Jaime Morales Carazo. Recibe la comunión cada domingo de manos de quien fuera su enemigo acérrimo, el cardenal Obando y Bravo. Es un político pragmático, no hay duda, y se ha salido con la suya. Ahora vuelve al poder por la misma vía democrática que lo echó» (Aguilar Camín, 2007: 13).

Ortega es un caso paradigmático del oprobioso poder en Latinoamérica. Por eso, no sorprende que la conciencia histórica de algunos intelectuales como Vallejo (de esos que empiezan y acaban en la izquierda y no en la derecha), desde la individualidad y el dictado de su razón, tome asiento en sus hechos, en sus palabras y en su literatura para cuestionarlo todo y a todos, aunque en ello vaya una simulada crueldad. En el desarrollo de una entrevista, el

narrador ejemplificó con su peculiar ironía sobre Ingrid Betancourt (libre de las FARC, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, desde julio de 2008). Cuando la periodista, María Jimena Duzán, preguntó por qué era demasiado duro al referirse a ella, privada de su libertad por las FARC y pudriéndose en la selva, el escritor respondió:

Dura es la impudicia de esta clase política a la que ella pertenece. La que nos ha hecho ir a tres millones contra nuestra voluntad al extranjero. Duros son los tres millones de desplazados. Duros son los millones y los millones de desempleados y el millón de colombianos asesinados desde que nos independizamos de España (Duzán, 2007: versión electrónica).

Basta unir las palabras de Vallejo a las *cualidades* del doblemente electo Daniel Ortega, para tener una idea de la forma en que se ejerce el poder en Hispanoamérica (y en la mayor parte del continente), y sin embargo tanta opresión no ha servido de nada. Los pueblos, como los neuróticos, tienden a repetir, dice Aguilar Camín, la prueba está dada en los comicios electorales de las naciones mencionadas. Y sin pretender ser agoreros, en Perú se prevé, además de repetir la política de Alan García, una vuelta al fujimorismo: la primogénita de Alberto Fujimori (sucesor de García en las elecciones de 1990-2000), Keiko Sofía, fue la congresista más votada en las elecciones parlamentarias del 2006 y ha sido la candidata de esa línea política para las presidenciales del 2011, perdió ante Ollanta Humala por un margen minoritario y posiblemente vuelva a contender en las presidenciales del 2016.

Por eso el expresidente Fujimori, en un afán de lavar su imagen y, seguramente, contribuir a la popularidad de su hija, dio aparentemente la cara a los peruanos para enfrentar las acusaciones de homicidio calificado, lesiones y secuestro en los veinticinco crímenes de Barrios Altos y La Cantuta (1991-1992), cometidos por el Grupo Colina, un escuadrón representativo bajo sus órdenes. Sin ningún pudor, Fujimori, refugiado desde 2005 en una lujosa residencia alquilada en un condominio en Santiago de Chile, dijo que su extradición es

«una oportunidad de retorno’ en su objetivo de reencontrarse con su pueblo» (Délano, 2007: 2).¹⁷

Si algo podemos decir con certeza es que en América Latina (y no sólo en Hispanoamérica) el poder se aprovecha de la ignorancia, que es el mayor lastre en las naciones del continente.¹⁸ La ignorancia ha llevado a la repetición en las urnas o la vuelta a antiguos regímenes malogrando la valerosa (y hermosa) frase que Unamuno refirió al siniestro Millán Astray en 1936, en un acto público de Falange en la Universidad de Salamanca: *Venceréis, pero no convenceréis*. Aunque se presuma de sistemas democráticos, el poder en la mayor parte del continente actúa como totalitario y nos mantiene en las tinieblas de la Historia apócrifa: «Las huellas de lo que ha existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad; cualquier medio es bueno para lograr este objetivo» (Todorov, 2000: 12).

Es evidente el caótico destino en movimiento de América Latina. La dependencia y subordinación económica que nuestro continente padece desde hace cinco siglos, se ha ahondado con los distintos tratados de libre comercio propulsados por Estados Unidos y, desde luego, por la ambición desmesurada del poder político de las *pequeñas naciones*, todos ellos encuentran su fuente de riqueza, que no es una situación actual sino viene desde el

¹⁷ Alberto Fujimori fue sucesor de Alan García en las elecciones de 1990, de quién, ciertamente, heredó un país lacerado por el terrorismo y una economía deshecha que obligó a la inmigración de los ciudadanos. Dos años después de su llegada a la presidencia, inició el proceso de elaborar una nueva constitución que le permitió la reelección en 1995. Tuvo algunos aciertos como la captura de los principales líderes terroristas, pero fueron mucho más graves los actos de oprobio cometidos: las acusaciones de homicidio, lesiones y secuestro de los crímenes de Barrios Altos y La Cantuta, ejecutado por un escuadrón a sus órdenes, o los atropellos de Vladimiro Montesinos que, desde su puesto de inteligencia nacional, convirtió el espionaje político en una práctica común. Montesinos, en prisión desde 2001, fue el poder oculto detrás del poder oficial y el único que gozaba de toda la confianza de Fujimori.

¹⁸ Los sistemas políticos en la mayor parte de los pueblos del continente latinoamericano tienen por estrategia la preservación de un modelo educativo que favorece a las líneas del discurso oficial. Desde el poder se empeñan en decir lo opuesto, pero la educación no se privilegia con cada cambio político, sus estructuras básicas quedan, con toda intención, inamovibles; así la enseñanza escolar es ideal para salvaguardar y controlar la memoria histórica que al régimen conviene. La preservación, digámoslo así, del modelo educativo oficial y el alto analfabetismo engendran ignorancia, la ignorancia engendra pobreza y entre esas circunstancias América Latina se va mordiendo la cola.

pasado, en la pobreza masiva que ha sido la clave del éxito de una economía volcada al exterior: simular fuentes de empleo y «proporcionar brazos baratos a un mercado internacional que exige productos baratos» (Galeano, 1980: 454).

Esa fuente de riqueza añeja descrita por Galeano se sigue generando: la deuda externa y la inversión extranjera obligan a multiplicar exportaciones que ellas mismas van devorando. Por eso, sobrada razón tiene el historiador Carlos Aguirre Rojas respecto a la afirmación que el discurso oficial intenta vendernos los tratados de libre comercio, el área de libre comercio para todas las Américas o las políticas neoliberales como las verdaderas soluciones a la aguda crisis económica actual latinoamericana y mundial.

El mito de la globalización ilusionó a las naciones con la idea de pingües beneficios si colocaba productos propios en otros mercados y prometía remediar los eternos problemas en la mayoría de las sociedades: el desempleo y la pobreza extrema (cfr. Aguirre Rojas, 2005: 122-124). No obstante, la distancia temporal ha enseñado que la globalización comercial, contraria a sus promesas, no para las masivas inmigraciones en busca de empleo para mejorar las condiciones de vida, migraciones que ha dejado pueblos abandonados o familias desintegradas (por lo menos esto sucede en México, realidad que mejor conocemos).¹⁹

La globalización mercantil en América Latina, desde luego, si ha cundido en beneficios, pero hacia el exterior. Y por si acaso pudiera obnubilarnos nuestra pertenencia a ese continente, preferimos la visión de Kapuściński que desde otro espacio y desde su competencia periodística y analítica para el tema, resalta que los provechos de la globalización se los ha llevado la cultura norteamericana con su acceso a innumerables mercados. Pues han sido sus representantes los creadores de la ideología del globalismo, los que deciden cómo hay que interpretar la realidad económica y social del mundo. El libre

¹⁹ *En un mundo libre* (2007) de Ken Loach aborda precisamente la reciente sintomatología de este siglo, los oficios temporales que las agencias de empleo, una nueva modalidad, ofrecen a los empresarios para continuar con el abuso de la mano de obra inmigrante.

comercio con Estados Unidos y Europa es la larga historia del desarrollo hacia afuera y «el principal producto de exportación de América Latina, venda lo que venda, materias primas o manufacturas, son sus brazos baratos» (Galeano, 1980: 459).

Hacia el interior de las naciones que viven un disfrazado desarrollo industrial (inducido y orientado, desde que la supuesta industria cobró auge en algunos países latinoamericanos, por las necesidades del exterior), las empresas extranjeras, en cualquiera de sus áreas, engendran una riqueza artificial y no de fondo: se hacen de una mano de obra barata (siempre temporal, es el caso de los alarifes o de los obreros de las maquiladoras) que crea en los grupos marginados minoritarios la ilusión de un empleo seguro, mientras a la sociedad en general se proyecta el espejismo de paliar el tema del desempleo y la pobreza. Y sin embargo, las verdaderas ganancias se las llevan los inversores, el quimérico desarrollo sólo avanza para extender una frase hoy común: «los ricos son cada vez más ricos y los pobres cada vez más pobres».

Siempre se ha sabido quiénes son los condenados a pagar las crisis de reajuste del sistema, uno de los orígenes del empobrecimiento. «Los precios de la mayoría de los productos que América Latina vende bajan implacablemente en relación a los precios de los productos que compra a los países que monopolizan la tecnología, el comercio, la inversión y el crédito. Para compensar la diferencia, y hacer frente a las obligaciones ante el capital extranjero, *es preciso cubrir en cantidad lo que se pierde en precio*» (462).

Hemos echado mano de las citas de Eduardo Galeano a lo largo de este apartado, con una sola intención, mostrar que la distancia temporal ha modificado en lo mínimo el presente comercial; seguimos prolongados en la misma *lógica* de la desventaja: vender barato y comprar caro. Casi se han extinguido las dictaduras, pero continúa el predominio de la derecha que vuelve al poder cuando se pensaba imposible por la experiencia histórica; los conservadores, como lo hicieron las *flamantes dictaduras*, «invitan a las empresas extranjeras

a explotar la mano de obra local, barata y abundante, el crédito ilimitado, las exoneraciones de impuestos y los recursos naturales al alcance de la mano» (460).

La desigualdad está inscrita en la estructura de la humanidad, pero lo oprobioso son los grados abismales entre esas desigualdades. América Latina construida siempre en función de los diferentes centros hegemónicos, potenciales o reales de la economía capitalista mundial y del sistema capitalista global, edifica sus economías y sus sociedades en función de las potencias y metrópolis para las que vive (España, Portugal, Francia, Inglaterra, Holanda, Estados Unidos) y nunca en función de un desarrollo propio pensado desde la lógica de sus necesidades y demandas internas más esenciales (cfr. Aguirre Rojas, 2005: 126-127). En consecuencia de esa condición periférica y dependiente Latinoamérica fecunda una profunda desigualdad social.²⁰

Hoy es difícil establecer qué país se lleva las ovaciones por la profunda desigualdad social. En nota periodística (de febrero de 2008), Diamela Eltit (1949), escritora chilena y autora de las novelas, entre otras, *Los vigilantes* y *Mano de obra*, manifiesta que Chile se alza a la cabeza entre los países de mayores desigualdades sociales en Latinoamérica y en el mundo. Y denuncia que no se habla ni importa la desastrosa política en torno a los pueblos indígenas que mantienen encarcelados a un grupo de lonkos ante sus reclamos por las tierras y la depredación más aguda que realizan los empresarios y las corporaciones (cfr. Eltit, 2008: 22).

²⁰ Sólo en América Latina, reflexiona C. Aguirre Rojas (2005: 126), se alcanzan los grados de concentración del ingreso que implican que junto a veinticuatro hipermillonarios mexicanos, incluidos en la lista de la revista *Forbes* de los hombres más ricos del mundo, puedan convivir treinta millones de mexicanos que están por debajo de la línea de la pobreza extrema según los criterios de la ONU (cifra que seguramente será mayor ahora, pues la edición del libro data de 2005 y corre ya el 2012); o que también explican el hecho de que sea Brasil el país más desigual del mundo y con el más alto índice de concentración de la propiedad de la tierra del planeta entero. Entre tantas otras manifestaciones de la escandalosa desigualdad social y de pobreza extrema, pongamos por caso a Bolivia, cuya impresión movieron las siguientes palabras de Kapuściński: «Se trata de uno de los países más trágicos de cuantos he visto en mi peregrinar por el mundo. Las personas que conocen la América Latina por las tarjetas postales o por frívolas descripciones no son capaces de imaginarse la miseria que se puede encontrar en aquel país [andino]» (2004: 158).

La declaración de Eltit sirve de modelo para verificar la confabulación oficial y mediática que habla del progreso de Chile en los últimos años: que ha afianzando su sistema democrático y económico; que se abierto al mundo y fortalecido su sociedad civil; que ha disminuido los niveles de pobreza. Está claro: ese discurso habla de un progreso de relumbrón, de ese que antes llamamos artificial. Pues bien, lo que se dice a nivel oficial y mediático de Chile, es un recurso al que apelan casi todos los países de América Latina; son las estrategias oficiales para proyectar dentro de la nación y exportar al mundo, mientras las profundas carencias permanecen soterradas, pues hay que aparentar, a costa de lo que sea, que todo va a mejor.

Creemos que en los tiempos que corren, plagados de diversidad, resulta un despropósito la búsqueda de una visión unificada y homogeneizada del continente en cuestión. Cada nación en su propia cultura tiene rasgos que la distinguen (aunque a veces nos resulten incomprensibles) y también hay eventualidades insoslayables, hemos apuntado algunas, que la reincidente Historia ha nutrido. No obstante, Una *anti-identidad* a la que Latinoamérica ha sido condenada por los países instalados en la sala de negociaciones, puede aglutinarse en los paradigmas de la subalternidad económica que, a su vez, convoca y motiva a la desprofesionalización política y de ambas resulta la escandalosa desigualdad social.

La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo es un ejemplo de discurso *objetivo* que puede resultar hasta cruel e incómodo para esos lectores incapaces de desprenderse de una arcaica y maniquea lógica judea-cristiana. El narrador reitera en varias páginas que el primer atracador de Colombia es el Estado o, dice también, que el Estado en Colombia es el primer delincuente y no hay forma de acabarlo: se haya apuntalado «en una precaria legitimidad electorera, presidido por un [...] fabricante de armas y destilador de aguardiente, forjador de constituciones impunes, lavador de dólares, aprovechador de la coca, atracador de impuestos» (Vallejo, 2006: 88).

La configuración del Estado que el escritor colombiano atribuye a su país de origen, en realidad, semantiza a buena parte de las naciones latinoamericanas, donde la corrupción y la impunidad conviven mancomunadas. De ahí que la subalternidad económica vaya en aumento por la ambición desmedida de sus dirigentes, capaces de pactar con las naciones del primer mundo lo que, de antemano, se sabe rendirá grandes prerrogativas personales y quiméricos tributos para el Estado.

Sin restringir el radio de acción de la novela del colombiano o pensemos en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* del mexicano Daniel Sada, en *La fiesta del chivo* del peruano Mario Vargas Llosa o en *Mientras cae la noche* del boliviano Renato Prada Oropeza, son relatos que en la *Weltliteratur* (el a veces traicionado testamento de Goethe) narrativizan estupendamente las ignominias y las mistificaciones de las cúpulas del poder latinoamericano. El primer estamento lo cultivan los políticos con sus tipos de demagogias y el periodista polaco, con una mirada ajena, no pudo sintetizarlas mejor: los conservadores de la derecha sostienen que la vida es dura para todos y sólo la unidad hace posible la salida de la difícil situación, unidad que debe manifestarse cerrando filas alrededor del poder, apoyándolo, comprendiéndolo.

Los poderosos cultivan esa especie de nostalgia que en realidad es una reminiscencia al pasado, y nos consta que a pesar del paso temporal sobre *Las venas abiertas de América Latina*, la táctica demagógica de la derecha es la misma: «elige el pasado porque prefiere a los muertos: mundo quieto, tiempo quieto» (Galeano 1980: 439). Los que se las dan de progresistas tampoco son mejores que los conservadores, «atacan a los ricos, al capital extranjero, hablan de la miseria de unos y de la riqueza de otros, pero luego no hacen nada; los embriaga la palabrería, el discurso vano los consume» (Kapuściński, 2004: 159, 160).

Luego está la demagogia de los datos: tiene el objetivo de ocultar lo principal, es decir, que no se ha hecho nada. Desde los informes del presidente hasta el jefe de alguna secretaría

en el más recóndito pueblo, son capaces de llenar folios y folios con miles de cifras, nombres y fechas que no conducen a ninguna parte. Kapuściński ha indicado esos tipos de demagogias y ojalá fueran las únicas, pero la realidad a veces tiene una similitud con la literatura: hay anécdotas de excesiva sorpresa con la apariencia de rebasar lo real que, para el colectivo, no dejan de ser ficciones, sobre todo, si son ajenos a la experiencia latinoamericana. (Nuestra idea, quizá, se clarifica con un verso de *Siesta* de Oliverio Girondo: «¡Es tan real el paisaje que parece fingido!».)

En la mayoría de los casos, en América Latina la política es una ocupación de ricos: «Un político es un potentado. Partido y *business* vienen a significar lo mismo, y sólo puede ser hombre de negocios el que posee un gran capital» (Kapuściński, 2004: 161). Su actitud es «el resultado de largas y arduas experiencias vividas en los países en los que la política siempre ha sido fuente de fabulosos ingresos personales, de riquezas y fortunas inmensas. Por eso las élites políticas [...] han sido y siguen siendo [...] cerradas [...] inaccesibles y exclusivas; para que haya más que repartir entre menos, para que las faltriqueras abulten lo más posible». El pueblo, en cambio, se reduce al papel de «mero espectador, de testigo mudo, de hinchita poco enterado que pasaba por allí por casualidad».

Todas las formas de ignominia del poder son aberrantes, y sin embargo la más despreciable, desde nuestro punto de vista, es la evolución del intelectual latinoamericano: empieza en la izquierda y acaba en la derecha. Hay intelectuales que se manifiestan contra el gobierno y acaban en un despacho de ministro o recorren el camino de joven rebelde a viejo burócrata. En ninguna otra parte del mundo (nos vuelven las palabras de Kapuściński) es tan profundo el abismo que se abre entre la juventud y la vejez, entre el comienzo y el fin de una biografía: «Campo Salas, simpatizante comunista en su época de estudiante, [acabó] como ministro de Industria y Comercio en el gabinete de Díaz Ordaz (México). El economista Aldo Ferrer, infatigable en denunciar el sistema argentino, [acabó] como ministro de Economía en

el gobierno del general Levingston. Miguel Ángel Asturias, estudiante rebelde y escritor comprometido, [acabó] como embajador del ultradespótico régimen de Montenegro (Guatemala)» (165).

Los intelectuales que se alinean a los gobiernos en turno son más comunes de lo que se cree, así lo hizo el joven rebelde Octavio Paz y terminó como intelectual orgánico del sistema priista y como cacique de los feudos de la cultura mexicana. También gastaríamos folios con la facilidad que el intelectual latinoamericano tienen para mudar de convicción, actitud de la que José Emilio Pacheco deja constancia lírica en el poema «Antiguos compañeros se reúnen»: «Ya somos todo aquello/ contra lo que luchamos a los veinte años» (2009: 29). Y con la misma ironía de Kapuściński, repetimos: «¡Qué capacidad de absorción tan extraordinaria muestran estos regímenes! ¡Qué talento para amansar a la oposición!» (2004: 165).

Si desde el 2006 y 2007, los comicios electorales en Colombia, Perú, Nicaragua, Argentina y otros no hubiesen inclinado la balanza a favor de las viejas estructuras y construcciones políticas, daríamos mayor credibilidad a esa deslegitimación y descrédito total de la superestructura política que Aguirre Rojas destaca como un perfil importante en la América Latina más reciente. Sostiene el historiador que se vive una crisis total en todas sus estructuras y construcciones políticas específicas: una crisis global del nivel de lo político, que abarca desde el Estado hasta los partidos, pasando por las organizaciones políticas, los funcionarios y todas las figuras de la “superestructura” política (cfr. Aguirre Rojas, 2005: 137).

No es que pongamos en duda las ideas de Aguirre Rojas, pues desde finales del siglo pasado, en efecto, se fue imponiendo en una parte del continente latinoamericano (y en el resto del mundo) una opinión común que identificaba a la actividad política con procesos de corrupción, tráfico de influencias, malos manejos y abusos del poder, actividades turbias,

sucias e inconfesables. Todo ello no se ignoraba antes, pero los abusos del poder, los actos de corrupción e impunidad resultaban impronunciables. Ahí está el ejemplo de Vargas Llosa *invitado* a salir de México en menos de veinticuatro horas, de acuerdo al Art. 33 Constitucional,²¹ por pronunciar la ya histórica frase: «México es la dictadura perfecta».

El debilitamiento del Estado, marcado por su represor pasado militar, y la revolución tecnológica, que difundió audios y vídeos de actos inenarrables, permitieron la deslegitimación y el descrédito a las estructuras y construcciones políticas, la crisis no fue estéril, los cambios de regímenes empezaron a suscitarse. Con ello queremos decir que la deslegitimación y descrédito de los niveles de la superestructura política de los que habla Aguirre Rojas son una realidad: cada vez es más evidente el malestar social por las ignominias del gobierno. No obstante, cómo ganar la batalla, precisamente, al oprobioso poder que ha institucionalizado, desde añares, la corrupción y la impunidad, binomio que se ha convertido en un modo de vida.

Lo anterior reduce la posibilidad de abandonar el estancamiento en todos los órdenes. Prueba de ello es que en brevísimo tiempo, la deslegitimación de la política en vez de avanzar se ha retrotraído con la vuelta de presidentes o regímenes que estuvieron en el poder, como lo hemos explicado folios atrás. El propio descrédito, por las escasas opciones en el panorama político, sucumbe en la desesperación social que prevé un porvenir cada vez más confuso.

La *mala* política, indica Carlos Aguirre Rojas, se debe a su desprofesionalización. La política actual, que no para de mudar y siempre a peor, se ha desvinculado de lo social, de lo ético y de lo cultural. Desde su filiación marxista, el historiador explica que lo político no es otra cosa que una forma protocolizada e institucionalizada de lo social mismo, forma que cuando se separa y automatiza de ese sustrato social al que ella expresa, comienza a

²¹ En un encuentro de intelectuales organizado por la Revista Vuelta por el año noventa, dirigida por Octavio Paz, el escritor peruano soltó la frase que le valió el *amable* requerimiento para que abandone el país de acuerdo al Art. 33 Constitucional que declara que los extranjeros tienen prohibido inmiscuirse y opinar en asuntos de la política mexicana. Un artículo francamente desfasado, que atenta contra la libertad de expresión.

pervertirse y a girar en el vacío, así ocurre hoy. Por eso, la desprofesionalización de la política y la falta de credibilidad a los políticos y a las instituciones públicas (seguimos los ejemplos de Aguirre Rojas) ha hecho posible que una Ex-Miss Universo haya sido candidata a la presidencia de Venezuela o un escritor lo haya sido en Perú,²² un exgerente de la Coca Cola en México, un exmilitar en Venezuela, un excéntrico músico en Ecuador o un sociólogo reconvertido al neoliberalismo en Brasil (cfr. Aguirre Rojas, 2005: 138).

Esa misma desprofesionalización política (asóciase a ella corrupción e impunidad) ha hecho posible gobiernos como los de Carlos Menem en Argentina cuyo mandato fue opuesto al partido que representó, el Partido Justicialista. Menem es el único presidente argentino que ocupó el cargo por diez años consecutivos (1989-1999), su primer periodo correspondía hasta el año noventa y cinco y para presentarse a una reelección reformó la Constitución de su país, que también disminuyó la extensión del cargo a cuatro años.

Otro caso de desprofesionalización es el “inolvidable” Alberto Fujimori en el Perú, del que ya hemos comentado páginas atrás, y Fernando Collor de Mello en el Brasil, el «Indiana Jones de América Latina», como lo llamó George H. W. Bush. Collor de Mello durante su corto mandato (1990-1992) se dio al empleo de políticas neoliberales, entre ellas las privatizaciones y controles radicales de inflación que a largo plazo resultaron ineficaces. En 1991, fue acusado por su propio hermano, Pedro Collor, del esquema de corrupción que tenía en la presidencia.

Nos parece que con los ejemplos de los exgobernantes anteriores, no es extraño que la tendencia entre la sociedad latinoamericana sea el depósito de la indiferencia en las urnas. Da lo mismo que repitan o vuelvan al poder Álvaro Uribe, Daniel Ortega o Alan García, o que Menem en 2005 fuera Senador Nacional por la Provincia de La Rioja, igual que Collor de

²² M. Vargas Llosa fue el candidato para las presidenciales en Perú en 1990, mismo año en que contendió Alberto Fujimori. Con lo que hoy sabemos del mandato presidencial de Fujimori, es el único ejemplo del que discrepamos de C. Aguirre Rojas. Ciertamente, es difícil conjeturar qué hubiera sido de Perú bajo el gobierno del escritor (y no lo haremos), pero con el expediente histórico del expresidente de origen japonés, obliga a la añoranza del “qué hubiera sucedido” con Vargas Llosa en el poder.

Mello lo fue en 2006 por el Estado de Alagoas y da lo mismo que haya un aparente cambio de régimen, porque en el habla cotidiano de los ciudadanos «todos son iguales», «todo sigue igual»: la impunidad, la corrupción y la desigualdad.

Todo viene junto: la desprofesionalización política mueve a la subalternidad económica y viceversa. Latinoamérica —no porque lo dicen los economistas sino porque se constata en la vida cotidiana— vive una situación de «crónica crisis económica» que se agudiza por su condición estructuralmente periférica y dependiente. La fragilidad de todas las economías del semicontinente va en aumento: atrapadas entre las interminables deudas externas, la no superada falta de competitividad internacional, la crisis fiscal de los Estados, la eterna dependencia tecnológica, comercial y financiera, la vulnerabilidad de sus monedas, de sus mercados internos y de sus estructuras productivas, conforman el escenario que explica las constantes devaluaciones y las continuas privatizaciones de la propiedad estatal o la apertura al mercado extranjero (que sólo crea riqueza artificial). Las economías, o mejor, las sociedades latinoamericanas media, baja y paupérrima, conocen de sobra los efectos «tequila», «samba» o «tango» y saben de sobra también que, por la mala política, los efectos pueden volver de modo inesperado.

No es Aguirre Rojas el único estudioso que tiene la visión de una América Latina sin futuro, mientras mantenga su condición de periferia y su relación de sometimiento a los Estados Unidos. Galeano ya lo había advertido: «Nuestros países se vuelven ecos y van perdiendo la propia voz. Dependen de otros, existen en tanto dan respuesta a las necesidades de otros» (1980: 456). Pero ¿se trata de responsabilizar sólo al país del norte? No habrá futuro sin voluntad política que pretenda frenar al omnipresente poder; no habrá futuro mientras la voluntad sea nula para disminuir las enormes brechas entra una clase social y otra, lo que constituye un peligro latente. La desigualdad genera odio, frustración y, la no menos alentadora, resignación; desafortunadamente, la resignación es la que ha devuelto en el poder

a individuos sin escrúpulos, los pobres de América Latina (Kapuściński los ha definido bien) saben aguantar pero no saben cambiar.

La enrevesada guerrilla colombiana es la única que pervive en el continente desde hace casi cuarenta y cuatro años. Con la muerte en 2008 de Raúl Reyes y Manuel Marulanda o “Tirofijo”, los principales líderes de las FARC, probablemente disminuya el drama de la guerra civil en Colombia (que ha mudado desde su surgimiento y es ahora un conflicto con varios bandos, por lo menos tres: la guerrilla, el ejército colombiano y los paramilitares), pero quedará el saldo de todo ello: la pobreza acumulada tras años en las monstruosas comunas. Queremos decir con el ejemplo de Colombia que cada una de las sociedades latinoamericanas tiene sus propios problemas, pero la pobreza (como la desprofesionalización política y la subalternidad económica) es un punto en el que casi todas convergen.

Entre el omnipresente poder y las dictaduras en numerosos países del continente han derivado en la miseria, y los modelos educativos no se ocupan de la modificación de los esquemas mentales, aunque ya no sabemos que haya que resolver primero, si el problema del hambre o el de la educación. Es oneroso decirlo, pero estamos hoy en el mismo callejón sin salida que Galeano plateara hace varias décadas: «¿Cómo evitar que [las] mayorías sean cada vez más amplias si el sistema no funciona para ellas?» (1980: 466).²³

La pobreza es ya una subcultura. «El pobre no sólo es aquel que no tiene suficiente comida y ropa. Es alguien que vive en condiciones miserables, rodeado de otros pobres y en un medio de pobreza generalizada del que no se ve salida alguna» (Kapuściński, 2004: 111). Pero el pobre no sólo vive, sino piensa diferente. Es difícil de entender este problema cuando

²³ América Latina aún no deja de mirarse en su estatus de mundo conquistado y las guerras de independencia fueron «una transferencia de la autoridad ibérica a la élite que esta última había creado» (Jara, 1996: 3). He aquí una de las razones por las que el sistema no funciona para las mayorías; el pueblo se identifica con la nación, pero la nación no pertenece al pueblo. «El pueblo es bastardo, de piel oscura y sudorosa, excluido de la sociedad, marginado, analfabeto, étnicamente marcado, habla una lengua indígena o un español deficiente; es una mayoría de pobres». En cambio, desde el pueblo, «la élite se percibe como externa a la nación; depositaria de la riqueza, blanca, educada, sus hijos asisten a colegios ingleses, alemanes, franceses [...] italianos; la élite viaja, se asocia con la comunidad extranjera, es bilingüe o multilingüe, habita y tiene espacios residenciales en diferentes partes del país; es una minoría que ha secuestrado la comunidad nacional en connivencia con poderes foráneos».

se tiene resuelto el asunto del hambre y se ignora todo aquello que pasa o lo que no pasa por una cabeza con hambruna. Kapuściński recoge una anécdota, la que experimentó Orwell desde la psicología del hombre hambriento y descubrió que la persona con el estómago vacío piensa en lapsos cada vez más cortos y no se plantea qué ocurrirá al día siguiente, sino qué podrá meterse a la boca ya, al instante. He aquí por qué el panorama en América Latina es desalentador:

La persona hambrienta es incapaz de pensar en términos abstractos, los únicos que permiten emprender intentos de salir de una situación desesperada. Así que es la propia pobreza la que condena al hombre a perpetuarse en ella; nunca saldrá de su condición sin una ayuda, un apoyo, un impulso que reciba desde el exterior [y desde el poder no se ve voluntad para ello] (Kapuściński: 2004: 111).

La pobreza extrema ha dado lugar a la congregación de gente en comunas, suburbios, chabolas o debajo de los puentes y túneles de las grandes capitales; personas que «han huido del campo empujados por el hambre y por un trabajo agotador, más digno de bestias de carga que de personas» (114). El nacimiento de estos cinturones marginales ha dado lugar a la agresión social, resultado de la frustración a que los ha conducido la pobreza. En Colombia y México, por ejemplo, es común la delincuencia y la violencia de las pandillas urbanas. Y, peor aún, la pobreza mueve la ambición de la gente que ha visto en el secuestro, la extorsión y en el narcotráfico una forma de obtener dinero rápido aunque en ello vaya la privación de su libertad, en el menor de los casos, o la muerte.²⁴

Según deja ver la reincidente Historia, la pregunta es quién pretende atender la miseria en América Latina, ¿los políticos?, ¿la clase dominante?, ¿la sociedad civil más organizada? o todos simulan una preocupación y, en realidad, se apartan de las imágenes de la penuria (excepto los políticos en tiempos electorales), porque ven en ella «algo vergonzoso, algo

²⁴ Hemos dejado de lado en estas reflexiones dedicadas a la realidad hispano y latinoamericana el problema del narcotráfico, un tema enrevesado, como casi todo al otro lado del Atlántico, pero hablaremos al respecto en el capítulo V, cuando abordemos el análisis y la interpretación de *Balas de plata* de Élmer Mendoza.

humillante, una situación de fracaso, el estigma de la derrota» (Kapuściński, 2004: 59). A lo largo de nuestro proceso histórico (seguimos a Eduardo Galeano), «los dueños del poder han dado [...] sobradas pruebas de su falta de imaginación política y de su esterilidad cultural. En cambio [como en el pasado sucediera en los países del río de la Plata] han sabido montar una gigantesca maquinaria del miedo y han hecho aportes propios a la técnica del exterminio de las personas y las ideas» (1980: 466).

Nos parece que viene a cuento el artículo «El monstruo de Frankenstein» de Alberto Manguel. En él reflexiona sobre el pacto que el Monstruo hace al doctor Frankenstein: que le fabrique una compañera y ambos desaparecerán para siempre en las selvas de la América del Sur. En ese instante acota la memoria existencial de Manguel: «Pobre Monstruo. ¿Cuál de nuestros países habría elegido para buscar una vida feliz? ¿El Paraguay de Stroessner? ¿El Chile de Pinochet? ¿La Argentina de Videla?» (2007: 41). En esa lista de naciones del Cono Sur faltaría añadir otras del mismo continente, pero con la intención del ejemplo del escritor argentino es suficiente para echar a rodar la memoria *fáctica* y la memoria existencial de una vida de sombras, de «*una historia contada por un necio, llena de ruido y furia, que nada significa*» (Shakespeare, 2003: 315. Cursivas nuestras).

Visión de la realidad en la *praxis* novelada

Echamos mano de una frase manida para configurar el derrotero del mundo: «A paso de cangrejo». Es verdad que vamos conduciendo en reversa la historia de la humanidad y nuestro propio entorno social y político, desde cualquier punto de la tierra del que se mire, lo convalida. Precisamente en *A paso de cangrejo. Artículos, reflexiones y decepciones, 2000-2006* (2007), Umberto Eco manifiesta desde el título, con toda evidencia, sus dos posturas ideológicas de la realidad actual (la italiana y la de una evaluación general del mundo): la

marcha atrás y el desencanto. Tras los años de diferencia de acuerdo al periodo en que el ensayista delimita sus reflexiones, «en este mundo de hombres que son lobos para sus propios hermanos» (2007: 39), ni se diluyen ni se pierden, por el contrario, una tirana realidad las reaviva y «acontecimientos recientes han demostrado que la historia se reanuda, y siempre en forma de conflicto», las neoguerras, el 11-S y el 11-M dan ejemplo de ello.²⁵ Compartimos con Eco la idea *non grata*: «estamos sin duda peor que antes».

Eco no es el único visionario que advierte que el principio del tercer milenio es pródigo en pasos de cangrejo, Carlos Monsiváis dirigió su ironía hacia México y el mundo: «‘Vivimos una época muy difícil. El único consuelo es que lo que viene será peor’ [...] el pasado sí es mejor, por la sencilla razón de que ya no existe» (Jiménez, 2008: versión electrónica). Eduardo Galeano, otro anti-hegeliano, no cree que la Historia progrese siempre hacia lo mejor, está convencido de la existencia de «un sistema mundial de dominio que está convirtiendo al mundo en un matadero [...] en un manicomio» (Tejeda, 2008: versión electrónica). Un sistema que nos «está enloqueciendo a todos y [...] ha logrado que los negros se maten entre ellos, como está ocurriendo en África del Sur, o que los iraquíes se maten entre sí [...] o que los palestinos se maten entre ellos. Nos enloquecen. Ya no sabemos quién es quién, ni por qué ni para qué».

Cuando leemos las palabras de Galeano, que bien podrían pensarse exageradas, pensamos en las películas mexicanas de los años setenta cuyo tema recurrente son seres con la pretensión de adueñarse del mundo. Influidas por el entusiasmo científico y por la visita del hombre a la luna (hoy puesta en duda), la pantalla cinematográfica fue tomada por seres extraños (momias, marcianos, mutantes) que intentaban apoderarse del planeta, o por

²⁵ La *neoguerra* vista por U. Eco no se define con decir, desde la literalidad de la palabra, las nuevas guerras que se originan pese al cese de las condiciones de la guerra fría, tras la caída del imperio soviético. Con la invasión de Kuwait se comprendió que «la guerra no se libraba ya (o no solamente) entre dos frentes separados [...] ¿Cuáles eran las nuevas características de la neoguerra? *No se sabe quién es el enemigo* [...] *La guerra no es frontal*. La neoguerra ya no podía ser frontal debido a la propia naturaleza del capitalismo multinacional. Que las industrias occidentales hubieran armado a Irak no era una cuestión casual, como tampoco lo fue que las industrias occidentales hubiesen armado a los talibanes diez años antes. Estaba en línea el capitalismo maduro, que escapa al control de los estados individuales» (2007: 20, 21).

científicos que ambicionaban la manipulación del mundo y experimentaban alteraciones con el cerebro para doblar su voluntad.

No obstante, esas cintas de entretenimiento, de *discurso no artístico*,²⁶ fracasaban en sus intenciones, porque los héroes, creyentes de la buena voluntad del individuo, luchaban para conseguir la utópica paz del planeta. Sin ningún afán estético, la deficiente fábula cinematográfica, en su ingenuidad, no se equivocó en configurar la ambición mostrada por seres humanos y extraordinarios, la pobreza de la prevaricación fílmica abandonó la pantalla y se instaló artificiosa en las grandes naciones, eso que Galeano llama un sistema mundial de dominio (o complot) y ha sido la interminable historia de los *casus belli* para someter a otras naciones, sean pequeñas o no.²⁷

La desilusión de Eco, Monsiváis y Galeano tiene justificación en el escepticismo. La incertidumbre es la sustancia del mundo: los conflictos entre una nación y otra son ancestrales

²⁶ A lo largo de nuestro trabajo emplearemos las categorías *discurso o texto artístico* y, su opuesto, *discurso o texto no artístico*, así que conviene clarificar el enfoque del que partimos. Iuri M. Lotman en consideración a las oposiciones que originan el curso de la vida, destaca que la existencia de textos artísticos supone la simultánea existencia de textos no artísticos. Para identificar entre las obras de literatura artística y toda la masa de los restantes textos que funcionan en la composición de una cultura dada, puede realizarse desde dos puntos de vista: 1) Funcionalmente y 2) Desde el punto de vista de la organización interna del texto. Para entender, en términos generales, lo que distingue a un texto artístico de su contrario, basta quedarnos con el primer punto. Funcionalmente «será literatura artística todo texto verbal que dentro de los límites de una cultura dada sea capaz de realizar una función estética [...] Una de las tesis fundamentales de la escuela formal consiste en que la función estética se realiza cuando el texto está cerrado en sí mismo, el funcionamiento está determinado por la orientación a la expresión y, por consiguiente, mientras que en el texto no artístico aparece en primer plano la pregunta ‘qué’, la función estética se realiza cuando hay una orientación al ‘cómo’» (1996: 163). Además, el texto que funciona estéticamente contiene una carga semántica elevada, y no reducida, con relación a los textos no artísticos. «Significa más, y no menos, que el discurso habitual. Descifrado con ayuda de los mecanismos habituales de la lengua natural, deja ver un determinado nivel de sentido, pero no se revela completamente» (164), porque el texto artístico se cifra dos veces como mínimo: «El funcionamiento artístico no genera un texto ‘depurado’ de significados, sino, por el contrario, un texto sobrecargado al máximo de significados» (164).

²⁷ El abuso del poder para obtener ventajas por encima del interés de la víctima y actuar contra la honestidad transgrediendo los límites de lo lícito, sustancia de la prevaricación, tiene sus ‘destacados’ ejemplos en los *casus belli* que Hitler y Mussolini fabricaron en un eficaz entorno para el complot. Las dictaduras de la Historia del siglo XX, para mantener el consenso popular en torno a sus decisiones, siempre denunciaron «la existencia de un país, un grupo, una raza o una sociedad secreta que conspiraría contra la integridad del pueblo dominado por el dictador» (Eco, 2007: 62). Hemos vivido entre ‘grandes’ prevaricadores y seguimos en ello, Estados Unidos, por ejemplo, con su bandera de la *pax americana*, atendiendo a su idea primigenia que son los elegidos por Dios para dirigir los destinos del mundo, exporta su ideología de la vida como la única digna de seguirse por poseer ‘verdaderos’ valores. Con esa retórica, Estados Unidos celebra un buen número de alianzas con naciones grandes y pequeñas, y, también con esa retórica, ha masacrado o cerrado el intercambio comercial a otras que se le oponen ideológicamente. Cualquier forma de populismo contemporáneo tampoco escapa a la prevaricación, «busca obtener el consenso hablando de una amenaza que procede del exterior, o de grupos internos». Y, según se ve, en el desenvolvimiento del mundo la Historia no será otra cosa que una larga lista de prevaricadores.

(pensemos en los tiempos oscuros de invasión permanente, cuyo propósito fue el dominio sobre los *otros*). «Heráclito tuvo la lucidez de afirmar que, si todo fluye, entonces ‘la lucha es la norma del mundo y la guerra es la generadora común y señora de todas las cosas’» (Eco, 2007: 37). En la lógica de los contrarios existe la paz porque existe la guerra, las «grandes *paces* han sido el resultado de un poderío militar» (38), esta idea tiene hoy otra forma de gestarse y es ahí donde nace el temor y, posiblemente, la postura negativísima que sobre el mundo tienen nuestros ensayistas (y nuestros escritores hispanoamericanos contemporáneos), pues a la guerra (o neoguerra) de nuestros días la caracteriza el desconocimiento de los conflictos que envuelven a cualquier nación sin quererlo, sin esperarlo.

Eco (y Kapuściński también) compara los orígenes bélicos de antes con los de finales del siglo pasado, de su analogía resulta que el enemigo era visible, se sabía contra quién se declaraba la guerra y se luchaba cuerpo a cuerpo. Ahora el enemigo —afirma en entrevista, el también narrador— vive en la sombra, asesina ciegamente y lanza mensajes destinados a desestabilizar a su adversario (cfr. Armanet, 2006: 4).

La explicación de Eco, quizá en una especie de premonición de lo que se convertiría el mundo, la narrativizó Cortázar en su muy conocido cuento «Casa tomada» (1951). En primera instancia, por su contexto, el relato es, desde nuestra consideración, una metáfora que piensa en el sistema peronista, en las dictaduras que socavan la voluntad del individuo; hoy, con el *exceso de sentido* que bulle en la «Casa tomada», ya no son las dictaduras, es casi literalmente una fuerza invisible, la ejercida por ese complot mundial que nos está enloqueciendo con su *presencia-ausente* que supera, que no deja ser, que vulnera, que desquicia, que despoja de las huellas de lo existido y nos sume en una Historia apócrifa. A los hermanos de la narración basta con abrir la puerta y abandonar la casa, nosotros afuera o adentro somos presos de un sistema de dominio mundial malintencionado del que sólo se sienten sus efectos.

El caso más reciente es la oscura liberación de Ingrid Betancourt. Estados Unidos presionó a Álvaro Uribe para que diera por concluida la mediación de Chávez ante las FARC, la razón, que no es difícil suponer, la externó Tariq Ali en una charla con periodistas mexicanos: «‘Estados Unidos no quería nada que levantara la figura política de Chávez’» (Montaño Garfias, 2007: versión electrónica). De modo inopinado, la rehén colombiana fue exonerada, la prevaricación (y el amparo) de las naciones dominantes (Francia y Estados Unidos) en complicidad con los medios de comunicación surtió efecto: nos convencieron del sufrimiento y la enfermedad de Betancourt para después aceptar (y se aceptó) cualquier excusa de Uribe para sacarla de la selva.

Mientras tanto, los otros cientos de rehenes que aún permanecen en ella no existen para el mundo, porque carecen de la representatividad pública de la excandidata presidencial (que probablemente veremos de nuevo en la contienda electoral). El sistema político colombiano dio a conocer una compacta versión apócrifa de los hechos; mas la ocultación histórica (incluida la matanza de uno de los líderes más importantes de las FARC, en una implosión nocturna),²⁸ pasará años y años soterrada antes del despertar de la *inocencia*, antes del despertar a *la experiencia histórica*, la única que puede evitar la persistencia de la decretada ocultación (cfr. Zambrano 1986b: 11-25).

Somos objeto de la Historia, objeto de sus mistificaciones. Es el mundo una enorme ficción, una ocultación continua y, en esa lógica (traemos a nuestra memoria a la Antígona de Zambrano), un enfrentamiento con la verdad desde que los dioses nos otorgaron el don de su abandono. Parece que la visión de la realidad está condenada a ser (en una frase de Galeano) *una continua mala noticia*: el pasado se empeña en aparecer cóncavo o convexo, curvilíneo,

²⁸ Nos referimos a la muerte de Raúl Reyes y otros miembros de las FARC en la franja con Ecuador. Podría parecer que defendemos a la guerrilla, pero no es así. En realidad, lo que lamentamos es la falta de visión y de humanidad del presidente Uribe: por una parte, la implosión nocturna fue provocada justo en momentos en que Venezuela negociaba con los líderes de las FARC la liberación de algunos rehenes, entre ellas la de Betancourt; por otra, lamentamos la forma en que fueron masacrados los guerrilleros, mediante el inusitado bombardeo nocturno. La razón no parece tener lugar, civilización vs barbarie es ahora civilización=barbarie.

como parece que lo sea todo en esta tierra; el tiempo extiende sus mistificaciones sobre la Historia y proliferan, pues todos los medios están dispuestos para ello (cfr. Zambrano, 1986b: 11-25).

Es una falacia, creer que la Historia es una maestra de la experiencia enriquecedora, ahí están los ejemplos de abuso de la memoria histórica. Cuenta Todorov que una de las justificaciones de los serbios para explicar su agresión contra los otros pueblos de la ex Yugoslavia se basa en la Historia: «los sufrimientos que ellos han causado no serían más que un desquite por lo que los serbios han sufrido en el pasado; cercano (la Segunda Guerra Mundial), o lejano (las luchas contra los turcos musulmanes)» (2000: 27).

Y si se piensa que el culto a la memoria histórica sirve para las buenas causas, para sopesar los abusos de la memoria, nos equivocamos. Los judíos, y la humanidad entera, no aprendieron de la experiencia del holocausto, uno de los horrores de la Segunda Guerra Mundial; hoy mismo, la memoria de esta guerra permanece viva, y «la repetición ritual del ‘no hay que olvidar’ no repercute con ninguna consecuencia visible sobre los procesos de limpieza étnica, de torturas y de ejecuciones en masa que se producen al mismo tiempo, dentro de la propia Europa [y fuera de ella]» (58-59). Nuestra enrevesada realidad avanza hacia su destrucción porque «todo en este planeta tiende a ocultarse y [...] a hundirse: el tiempo y la historia» (Zambrano, 1986b: 12).

El ocultamiento y la prevaricación son la sustancia de la Historia apócrifa, el hombre su iniciado. Él se cree poseedor de «un rostro por entero, un rostro suyo» y no, «más que sobre una tierra que acoge y sustenta, el hombre parece estar depositado sobre las aguas de las que como un sol naciente apenas emerge». Quizá, está demás precisar que el ocultamiento histórico no diferencia entre naciones del centro y de la periferia, entre las del *ser* y *no ser* por sus condiciones económicas, todas ocultan, todas prevarican. Así pues, el *despertar de la*

inocencia a la *verdadera experiencia histórica* ha de ser tarea continuada, el modo que «el hombre ha de hacer haciéndose él mismo, humanizando su historia» (16).²⁹

Con la idea de Zambrano se nos figura que estamos en el terreno de lo que sólo puede descubrir y decir el arte, pensamos, sobre todo, en el discurso que vertebra nuestras reflexiones, nos referimos a la obra de arte novelada. Sólo la obra de arte puede dar cabida a la experiencia histórica, pues al no estar sujeta a registrar los hechos de la Historia ni sus peripecias y variaciones, ni sus infinitas repeticiones, el sujeto empírico ávido de rasgar el telón de la compacta Historia apócrifa, de *llegar al alma de las cosas*, crea su propia historia, pero no sólo de la Historia, sino de los aconteceres de la sociocultura o la pertenencia al mundo de la verdad o realidad. Pensamos en las palabras de Kundera: lo que quedará un día de Europa, y añadimos de América Latina, «no es su historia repetitiva, que, en sí misma, no representa valor alguno. Lo único que tiene alguna posibilidad de quedar es la historia de las artes» (2005: 42).

En la historia de la novela hispanoamericana del siglo XX (como acontece a los iniciados en los *bildungsromane*) el desengaño ha sido el fruto de la experiencia histórica, se trata de un *aprender del padecer*.³⁰ Sin ninguna intención de fijar en esa fórmula una característica distintiva de la novela en Hispanoamérica, se ha dado en ésta, innumerables casos lo constatan, un clima pesimista de la realidad. Si las narraciones de los autores nacidos entre los años 1920 y 1930 (véase la página 22) se alejan de la actitud vitalista y se concentran

²⁹ Desde la explicación de M. Zambrano, entendemos por *experiencia histórica* el conjunto de aconteceres que nutren el presente del hombre. Es el ser que va siempre, como un iniciado, a la búsqueda del ‘verdadero’ conocimiento, pues sólo en la comprensión del pasado, lo citamos así en el *corpus* del trabajo, «el hombre ha de hacer haciéndose él mismo, humanizando su historia» (Zambrano, 1986b: 16). La experiencia histórica de Zambrano no es exactamente lo que se conoce como memoria histórica, la categoría de la ensayista comprende a la memoria y va más allá de ésta: implica el despertar del ser en la inocencia en medio de la Historia, para galvanizarla en la sucesión de acontecimientos en el presente, incluyendo aquellos sucesos provenientes del mundo del sentido común.

³⁰ Para Hans-Georg Gadamer la consecuencia de estar en el mundo es un *aprender del padecer*: la verdadera experiencia es inherente al dolor, inseparable del sufrimiento: «Esta fórmula [...] significa que nos hacemos sabios a través del daño y que sólo en el engaño y en la decepción llegamos a conocer más adecuadamente las cosas [...] Lo que el hombre aprenderá por el dolor no es esto o aquello, sino la percepción de los límites del ser del hombre, la comprensión de que las barreras que nos separan de lo divino no se pueden superar». (1977: 432-433).

en una postura derrotista, en el escenario de la literatura actual aparece otra perspectiva en un buen número de textos de las generaciones de 1940 a 1960 (véase la página 23), a la continuación por la vía del pesimismo se añade la narrativización de un mundo agotado, sin salida, sin más posibilidades que lo irresoluto, en otras palabras, nos encontramos ante narraciones con un ambiente opresivo.

Hallamos una singular convergencia ideológica entre Rafael Ramírez Heredia (1942), Fernando Vallejo (1942), Élmer Mendoza (1949), Roberto Bolaño (1953), Daniel Sada (1953) y Jorge Franco (1962) en cuyos textos, en lo aparente, la estructura difumina la frontera entre la realidad y la ficción; convergen también en presentar una atmósfera desesperanzadora, las sociedades que nos narran se encuentran atrapadas en callejones sin salida. Aunque, quizá, la coincidencia deja de ser curiosa si atendemos a que el entorno sociocultural de la hispanoamericana contemporánea, en resumidas cuentas, ha tenido un proceso histórico coincidente, de ahí que todavía pervivan los pasos de las dictaduras que no acaban de irse, la corrupción y la impunidad dando zarpazos cada día, las economías que se hundan.

La *praxis* literaria de los novelistas del momento, una vez más, va al encuentro de la experiencia histórica, a la acumulación de los desencuentros. Es otra generación que *despierta*, que se siente protagonista de la Historia y se siente en la necesidad de entrar al relevo de sus predecesores que también han padecido «bajo el poder de lo apócrifo y de su innumerable y cruenta persecución» (Zambrano, 1986b: 25), aquéllos que resistieron a las dictaduras militares o de partido y una vez exonerados de ellas todo fue inútil: el «‘Último día del despotismo y primero de lo mismo’»,³¹ pues la corrupción y la impunidad ya estaban institucionalizadas.

Nuestros novelistas (nos referimos a las generaciones de entre 1940 a 1960) se sienten llamados «a recoger el momento histórico que no acaba de entrar en el pasado» (Zambrano,

³¹ Frase que E. Galeano recoge de un grafiti anónimo en una pared de Quito, cuando se promulga la independencia del Ecuador.

1986b: 25); podría parecer exagerado de nuestra parte, pero en Latinoamérica las generaciones están condenadas a *despertar* no en «lo que parece sea el dintel de la historia verdadera», sino en el caleidoscopio de la Historia apócrifa; la experiencia histórica los obliga a ser expertos de los multiplicados desengaños fraguados desde la ignominia del omnipresente poder.

En su sección «Piedra de Toque» en *El País*, bajo el título *Bostezos chilenos*, Vargas Llosa refiere la recién ganada elección de Michelle Bachelet en enero de 2006 y comenta, desde la contentura del momento que propician unas elecciones casi democráticas, los progresos que Chile ha obtenido en los últimos años. Con exceso de buena fe, de confianza en el futuro, y posiblemente unas anticipadas campanas al vuelo, el novelista peruano habla del afianzamiento del sistema democrático y económico de la nación, de su apertura al mundo y el fortalecimiento de su sociedad civil, la disminución de los niveles de pobreza a un ritmo equiparable al de España o Irlanda y el aumento de la clase media. Mas el tiempo ha dejado ver que, sembrados en la Historia apócrifa latinoamericana, se trata de un progreso de relumbrón.

Contamos esta anécdota periodística sólo para llegar a la idea que nos interesa de Vargas Llosa: reconoce que Chile, sin llegar a ser aún el primer mundo y le falte mucho para serlo, no es más un país subdesarrollado, sino una sociedad en el camino de la civilización y, añade el escritor (aquí la idea de nuestro interés), aunque es una palabreja muy poco admirada por los intelectuales enamorados de las barbaries, es el rumbo más certero para combatir el hambre, la ignorancia, los atropellos a los derechos humanos y la corrupción, y el único entorno que garantiza a los ciudadanos el ejercicio de la libertad (cfr. Vargas Llosa, 2006: 15-16).

Y sin embargo, la palabreja *civilización* no termina de entrar en Latinoamérica. Los novelistas (y los intelectuales de otras artes) no pueden más que narrar el mundo agotado de

sus correspondientes socioculturas que, por el estrecho parecido entre ellas, establecen un diálogo constante. La corrupción, la impunidad y el narcotráfico de Colombia ficcionalizados en *La virgen de los sicarios* o en *Rosario Tijeras*, de Fernando Vallejo y Jorge Franco, no es exclusivo de la sociocultura colombiana, pues la mexicana no le va a la zaga. El oprobio del poder para manipular cualquier proceso electoral puesto en el imaginario mexicano en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada, no se pierde en la realidad extraliteraria de cualquier país del Cono Sur o del Centro de América o de otra latitud.

Los infortunios de los personajes centroamericanos (guatemaltecos, salvadoreños, panameños, hondureños y otros) de *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia o *Paráiso Travel* de Jorge Franco, en su insistencia por atravesar la frontera de Guatemala y alcanzar territorio mexicano con la meta del *sueño americano*, es una *tematización* que trasciende a otros contextos,³² porque las causas que obligan a abandonar la ciudad de origen se repiten hacia el infinito: la pobreza, el hambre y la escasez laboral.

El búfalo de la noche de Guillermo Arriaga también traspasa las fronteras de América Latina: sus jóvenes personajes de clase media alta y clase alta tienen la vida resuelta por la solvente economía familiar, no tienen en qué pensar y como posibilidad a la inanidad de sus vidas queda la destrucción, la violencia. El extracto de las sociedades latinoamericanas, pródigas en barbaries, se noveliza en las alucinaciones, la esquizofrenia o la insania como destino posible en *Delirio* de Laura Restrepo; *Delirio* es el epílogo, la conclusión de las coincidencias que dan la pauta a la novelística de finales del siglo XX y principios del XXI: sociedades que no dan más opción a los intelectuales, sino prolongarse en el enamoramiento

³² Diferenciamos *tematización* de temática, porque ésta refiere a la semántica de las expansiones existentes mejor conocido como temática; mientras aquella, implica salir del diccionario y seguir ciertas cadenas sinonímicas, dejarse arrastrar por una nominación en expansión y, por otra parte, «volver a esas diferentes estaciones sustantivas para hacer que parta nuevamente de allí alguna forma constante [...] pues la rentabilidad de un sema, su capacidad para alcanzar una economía temática, depende de su repetición» (Barthes, 1997: 77). En este sentido, la tematización (objeto de la hermenéutica textual) siempre habrá de tomarse en cuenta desde otro discurso y no por cualquier recepción del sentido (cfr. Prada Oropeza, 2003: 99-103).

de las barbaries, vivir (volvemos al artículo periodístico de Vargas Llosa) peligrosamente, sin aburrirnos nunca, sin tiempo para el bostezo.

El tema de la novela reciente persiste, como en su día lo hicieran los novelistas de las generaciones de la segunda y tercera década del siglo pasado, en el punto a partir del cual se advierte «la presencia de una red, en que puede adivinarse la forma del tapiz que la historia y la tradición han tejido para darnos realidad en el contexto [...] que hemos de seguir urdiendo» (Jara, 1996: 5). Mas el tapiz de la Historia y la tradición del discurso novelado de hoy, acrecentaron la condición decadente de la realidad hispanoamericana, y mucho tiene que ver la decepción por el fracaso de los sistemas políticos.

Es la coyuntura histórica que le corresponde recoger a nuestra generación para mirarse en este *ahora*; así, la novela prosiguen en la revisión del conocimiento y la historia con textos (seguimos citando a René Jara) que son un reto a la cordura y de un escepticismo saludable, «una forma de modestia epistémica que más que poner en duda la existencia de la nación [...] la somete a revisión, escrutina los medios que los seres humanos hemos tenido de conocerla, siempre a través de tantas mediaciones, las del capital, las de la revolución del proletariado, la del elitismo intelectual, las de un desenfrenado populismo, las de la mirada etnocéntrica, las del capitalismo, las de la historia oficial» (4).

Los modos de la novela en su primera contemporaneidad, llamemos así a los textos de la generación de los años veinte y treinta, mostraron especial preferencia por la ficción historiográfica o lo que a partir de ese discurso se denominó nueva novela histórica que, inserta en la condición posmoderna del mundo actual, retoma los hechos históricos para desacralizar, deslegitimar y descreer la versión oficial del pasado; es la novela que, desde la mirada de Carlos Fuentes, «levanta la pesada piedra de la historia para ver *qué hay allí abajo*» (1990: 182).³³

³³ Ofrecemos algunos ejemplos de nueva novela histórica hispanoamericana: *Los relámpagos de Agosto* (1964) y *Los pasos de López* (1982) de Jorge Ibargüengoitia, *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso, *Yo, el*

En la aproximación a la experiencia histórica hispanoamericana, la novela de la segunda contemporaneidad se prolonga en la ficción historiográfica y se anexa otra línea de narración que dialoga con las anteriores en tanto no deja de ser *factual* (pero no histórica, ampliaremos la explicación al respecto en el primer apartado del capítulo III), nos referimos a la *novela suprarreal*, que ya la habíamos denominado así desde el apartado anterior, o *ficción suprarreal*, como también la llamaremos.

A groso modo diremos que las obras de Fernando Vallejo, Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Jorge Franco (novelistas con los que trabajaremos) narrativizan lo que acontece en la inmediatez social: los abusos del poder (prácticamente no hay tema que no se involucre con él), la violencia, el narcotráfico, los femenicidios, la marginación social, la inmigración, el materialismo, entre otros. Su *arquitectura* narrativa se distingue por su exceso de realismo, tanto así, que en la *praxis* estética la verosimilitud traspasa lo textual como si la obra novelada, indiscutiblemente, fueran el espejo de la realidad, pero esto es sólo un espejismo.

En el afán de aproximar sus obras al mundo real, los escritores hispanoamericanos, anotados en el párrafo anterior, traslucen que el *despertar* de la *inocencia* al mundo de la verdad, tiene algo más allá del triunfo de la irracionalidad, del escepticismo por la versión oficial del pasado y sus criterios de progreso y desarrollo; es algo más que una desconfianza a la metafísica y sus valores que empezaron a ser insostenibles para la narración contemporánea y que Jara atribuye a algunos nombres canónicos: Augusto Roa Bastos, Ricardo Piglia, Ernesto Sábato, Cristina Peri Rossi y José Donoso. En el *despertar* de la *inocencia* en la ficción suprarreal es evidente un paladino desasosiego, un panorama desesperanzador de la realidad. Esto se debe a la incesante búsqueda por narrar y denunciar la experiencia histórica,

supremo (1974) de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, *Príncipe de la libertad* (1980) de Otero Silva, *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso.

al deseo de encontrar modos de afrontar tanta repetitiva y compacta Historia apócrifa, es la necesidad de poner a prueba la verdad.

Avanzamos en la historia de la novela hispanoamericana porque, por fortuna, «en la historia de los hombres cada acto de destrucción encuentra su respuesta, tarde o temprano, en un acto de creación» (Galeano, 1980: 470); y sin embargo nos prolongamos en el retroceso de la Historia, al que nos obliga el omnipresente poder. Ya lo dijimos, *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano es un baremo de la inamovible realidad latinoamericana, desde entonces las generaciones de la primera novela contemporánea (citamos del texto del autor uruguayo) no asistían a la infancia salvaje del capitalismo, sino a su cruenta decrepitud. El subdesarrollo no es una etapa del desarrollo, es su consecuencia. El subdesarrollo de América Latina (citamos de Galeano) «proviene del desarrollo ajeno y continúa alimentándolo. Impotente por su función de servidumbre internacional, moribundo desde que nació, el sistema tiene pies de barro. Se postula a sí mismo como destino y quisiera confundirse con la eternidad».

En *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia, Nico, el excónsul de la narración, no deja de mirar desde su hamaca un televisor estropeado, cuyas únicas imágenes son unas rayas constantes; tampoco deja de escuchar la letra de una misma guaracha: «*Nicolasa, dime dime qué te pasa*» (2004: 18). A la luz de esas dos metáforas pensamos en la realidad estéril y sin perspectivas de América Latina, las repetitivas rayas y la reiterativa melodía advierten que no hay respuesta para la gradación del oprobio del poder que socava toda memoria o proyecto de futuro por considerarla subversiva, se obliga al pueblo a vivir como zombi, «a comer sin sal: la sal, peligrosa, podría despertarlo. El sistema encuentra su paradigma en la inmutable sociedad de las hormigas. Por eso se lleva mal con la historia de los hombres, por lo mucho que cambia» (Galeano, 1980: 470).

No queremos omitir en estas reflexiones al llamado *Bogotá 39* que surge a partir del encuentro en la misma ciudad que da nombre al grupo, en agosto de 2007. La reunión de 39 de los narradores más destacados de América Latina menores de 39 años (nacidos entre 1968 y 1970, en su mayoría); muchos de ellos han debutado o publicado algunas de sus primeras obras en esta década y ya destacan Ena Lucía Portela (Cuba), Daniel Alarcón (Perú), Juan Gabriel Vásquez (Colombia), Claudia Amengual (Uruguay), Edmundo Paz Soldán (Bolivia), Andrés Neuman (Argentina), Oliverio Coelho (Argentina), Wendy Guerra (Cuba), Leonardo Valencia (Ecuador), Carlos Wynter (Panamá), Antonio Úngar (Colombia), Guadalupe Nettel (México), Lina Meruane (Chile), Pablo Casacuberta (Uruguay), Santiago Roncagliolo (Perú), Fabricio Mejía (México), Iván Thays (Perú), Adriana Lisboa (Brasil), Ricardo Silva (Colombia), Jorge Volpi (México).³⁴

Bogotá 39, en cierto sentido, pensamos, padece lo que los sociólogos contemporáneos han diagnosticado: «la pérdida de la capacidad de asombro como una especie de patología latinoamericana ante el inventario reiterado y frío de muertos que produce la violencia, la avalancha de estadísticas de inequidad y las tramas de corrupción» (Ethel, 2008: 5). Pero no sólo es la falta de asombro ante la costumbre por los hechos repetitivos que se enumeran, sino hay en su actitud literaria un hartazgo, un cansancio, muy justificable, que aparta, a la mayoría de ellos, de la experiencia histórica latinoamericana.

De acuerdo a sus testimonios no tienen ningún interés de continuar *humanizando su historia* a la manera de las generaciones de las que hemos hablado. Claudia Amengual acepta que sus contemporáneos, como sus predecesores, han sufrido las dictaduras y los efectos posteriores, en lo que justifica que *Bogotá 39* sea un colectivo desilusionado con el nuevo

³⁴ En el caso de J. Volpi no es un escritor debutante, tiene ya un trecho solidificado en el mundo de las letras, sobre todo, en la literatura mexicana donde se le asocia con el *Grupo Crack*. Publica desde la década de los noventa, su primera novela *A pesar del oscuro silencio* (1992), a la que siguen *Días de ira* (novela corta, 1994) en el volumen *Tres bosquejos del mal*, *La paz de los sepulcros* (1995), *El temperamento melancólico* (1996), *Sanar tu piel amarga* (1997), *En busca de Klingsor* (1999), *El juego del Apocalipsis* (novela corta, 2000), *El fin de la locura* (2003), *No será la Tierra* (2006). Su producción no se limita a la novela, tiene un libro de cuentos y varios libros de ensayos.

orden mundial, con menos utopías, pero, aclara, no con menor compromiso. Para Amengual, la responsabilidad del grupo al que pertenece no tiene que cumplir, necesariamente, con una función social, sino un valor intrínseco en tanto arte, es decir, para ella si la obra vale por sí misma, entonces, sí existe un pacto ético del autor con la coyuntura que le ha tocado vivir (cfr. Manrique Sabogal, 2008: 10).

Ena Lucía Portela, en la misma orientación de Claudia Amengual, considera que el narrador latinoamericano de ahora «[...] no tiene que circunscribir sus relatos a la contemporaneidad, o a la historia, o a su país. Tampoco es obligatorio escribir sobre política. No hay ‘compromiso social’ que valga; sólo el compromiso consigo mismo» (Manrique Sabogal, 2008: 6).

Con *Bogotá 39* de linaje absolutamente contemporáneo, hijos del mestizaje genético, cultural y literario; viajeros que viven en diferentes ciudades del mundo; herederos de toda la literatura universal, según se asumen, no se pierde la especificidad narrativa latinoamericana, sino se abre a la diversidad. La actitud de su ruptura temática es respetable, entendemos su postura cosmopolita, aunque como Todorov «no creemos hoy, a diferencia de algunos [...] filósofos, que el espíritu del hombre sea una tabla rasa, independiente de su cultura de origen, y que, ente indeterminado, todas sus opciones sean igualmente probables; pero seguimos anteponiendo la libertad a la memoria» (2000: 23).

En este sentido, entendemos que la avasallante mistificación histórica y la omnipresencia del poder que la genera, obligue al grupo a mirar hacia otros rumbos, olvidarse de la violencia, del narcotráfico, de la historia oficial, de la migración, de la corrupción, de la impunidad. Resumimos con la frase de Andrés Neuman para abarcar todo lo anterior: la necesidad del «desprejuicio territorial» (Manrique Sabogal, 2008: 6).

Intenta el grupo *Bogotá 39* una literatura más emigrante y nómada que nunca y, como debe ser todo acto de creación, escribir desde los dictados de la propia conciencia. Pero quede

claro que la literatura latinoamericana contemporánea, contrario a lo que expresa Neuman, no ha tenido la obligación de retratarse a sí misma ni de mirarse con servilismo a través de lo que otras culturas esperaban de ella. Ni Borges ni Cortázar tuvieron que justificarse «por contar historias europeas o indias o norteamericanas», como cree Juan Gabriel Vásquez (cfr. Manrique Sabogal, 2008: 6). Nuestros creadores narraron, y lo siguen haciendo, desde el ejercicio de la libertad, son ellos quienes escogieron y escogen si sus historias cuentan la experiencia histórica latinoamericana o no.

Contrario a lo que piensa Juan Gabriel Vásquez, nos parece que los escritores latinoamericanos nacidos en los años veinte y treinta se adelantaron con la idea de la recuperación del pasado, pronto descubrieron su carácter indispensable y no para que el pasado deba regir el presente, sino para que éste haga del pasado el uso que prefiera, sobre todo, para poner en obra de arte un mundo posible distinto, con nuevas posibilidades de significación y entendimiento de nuestro mundo y nuestra condición humana. Si acaso, en nuestra actualidad, la hechura de alguno de los textos de las generaciones de la segunda contemporaneidad ha sido construido (o se construye) desde el provecho o el oportunismo, el tiempo le pasará la factura y se perderá en agua de borrajas.

Bogotá 39 ha nacido desde la misma condición de todos los grupos y movimientos en la historia de la novela (y del arte): la pretensión de asaltar las temáticas y estéticas predominantes del momento, pues de ello depende (y así lo ha dejado ver la historia de la novela)³⁵ lo que Kundera llama la carrera de relevos. Mas no se trata, pues, de adoptar tendencias parricidas ni se puede escribir, según es la idea de Antonio Únger, «sin la sombra de escritores paradigmáticos» (Manrique Sabogal, 2008: 10), el tiempo ha demostrado que la figura de los autores canónicos latinoamericanos no ha eclipsado a los narradores posteriores.

³⁵ «En la conciencia colectiva, la historia de la novela, que se extiende desde Rabelais hasta nuestros días, se encuentra así en una perpetua transformación en la que participan competencia e incompetencia, inteligencia y estupidez y, por encima de todo, el olvido que no termina de extender su inmenso cementerio donde, al lado de los no valores, yacen valores subestimados, desconocidos u olvidados» (Kundera, 2005: 30).

Con los clásicos (mejor no lo pudo decir Jorge Volpi) hay que batirse no eliminarlos. Y que el duelo sea la apuesta personal del juicio estético, esa que no se encierra en su subjetividad, sino la que se enfrenta a otros juicios porque tiende a ser reconocida, aspira a la objetividad (cfr. Kundera, 2005: 29-30).

No representa un problema que *Bogotá 39* prefiera escamotear las temáticas territoriales, la diversidad siempre fue saludable, como lo es respetar los dictados de la razón en el momento de la creación. Al respecto, está la importante y poco comprendida idea que Alain Robbe-Grillet señaló en su día, a propósito del *nouveau roman*, y resonará para siempre con cada nueva generación de novelistas: «la novela de hoy será lo que nosotros la hagamos [...] y no tenemos por qué cultivar la semejanza con lo que era ayer, sino [...] ir más lejos» (1965: 159, 160).

Nos apasionan las novelas por las que descuella la importante experiencia histórica que nos habilita otra comprensión del mundo, nos entusiasman esos creadores que *despiertan* aún en lo que saben es la Historia apócrifa, para insistir en la reinención de la que podría ser la historia verdadera por encima de ese inventario frío de muertos que produce la violencia, la inequidad y las tramas de corrupción. Apostamos por la continuidad de la ficción historiográfica y de los temas originados desde la realidad hispanoamericana, para no tener que desolarse un día (como se lamentó Kundera ante la invasión de Checoslovaquia por el ejército ruso) por la falta de una novela, una gran novela que nos permita comprender momentos decisivos de nuestro acontecer.

La finalidad ética del discurso literario

Si la literatura es entretenimiento o tiene utilidad en la vida, son interrogantes que no habría necesidad de discutir en un presente de supuesta civilización y de cientificidad; en un presente

de estudios que puntualizan sobre el vínculo entre literatura y realidad; pero, sobre todo, no tendríamos por qué debatir ese tema, cuando la literatura, como la ciencia que es, tiene una tradición teórica heredada (y, cual debe ser, en continua reconstrucción) que conforma la base epistemológica que da sustento y credibilidad al hecho literario.

Mas todo ello no parece suficiente para legitimar a la literatura, pues la fantasía, su mayor nutriente, continúa con la fama de ser *la loca de la casa*, así lo hizo notar Ortega y Gasset desde hace más de medio siglo en el libro *Ideas y creencias*. La increpación constante al sentido práctico de la literatura, ha modificado opiniones y no falta «el novelista —o el crítico— que exclama que la literatura jamás ha mitigado enemistades, resarcido utopías o ayudado a los desprotegidos. En pocas palabras: que la literatura no sirve para nada práctico y que ése es su mérito» (Volpi, 2007: 2). Véase en estas palabras no el triunfo del materialismo científico, sino la franca aceptación de lo que en verdad es el discurso literario en el mundo del *sentido común*: sin utilidad práctica.

No hay que pensar demasiado para darse cuenta que las características que separan a la literatura de la vida pragmática, proporcionados por Volpi, también inutilizan a la antropología, a la sociología, a la historia y, a casi, todas las ciencias del campo de las humanidades. Ninguna de ellas, ni los discursos que las traducen (las interpretan), así lo consideramos, pretende una finalidad ética-moralizante, como no sea un compromiso ético con su propia naturaleza discursiva, es decir, respetando su esencia y sus señas de identidad que la distinguen de otras manifestaciones culturales.

Como la agricultura, la tecnología o las leyes, la literatura es un producto de la evolución: pertenecemos a la única especie que utiliza la cultura como principal arma de supervivencia. La literatura no es una invención casual ni un divertimento, sino un vehículo de transmisión de ideas e historias que tienen efectos reales en ciertos individuos —los lectores—, y por tanto en la sociedad (Volpi, 2007: 2).

Ni el cine, ni la fotografía, ni la arquitectura, ni la música tienen el problema de la legitimidad y del valor utilitario asignado a otras áreas del conocimiento. Las imágenes de ciertos géneros cinematográficos y de ciertas tendencias y técnicas fotográficas, por su cercanía con la realidad *factual* (social o histórica), el espectador las *toca* con la mirada y las considera experiencia *tangible* o, mejor, *concreta* para utilizar los términos de la lógica formal. A los ojos del receptor, el filme y la fotografía abandonan su sentido de *abstracción* por ese *efecto de realidad* puesto en la visualización de la imagen física, esencia de ambos discursos.

De la arquitectura (y pensamos sólo en la contemporánea) no hay lugar a dudas de su pragmatismo, pero la construcción en el embellecimiento y el aprovechamiento de los espacios, sobre todo, de las grandes urbes, tiene el problema inverso al de la literatura, pues su *fantasmagoría* (la fantasía creada por la imaginación para Ortega y Gasset), que va de lo abstracto a lo concreto, se enemista con el tiempo, se fuga la admiración y la supera la familiarización del transeúnte y su verdadero *ser* sólo renace en la mirada de un nuevo visitante. Quizá su funcionalidad ha sobrepasado a la *experiencia estética* y quizá, en el auge de las ciudades modernas, los artistas se han olvidado de ella.

Hoy, la arquitectura quiere volver a esa circunstancia que caracteriza al arte, la emoción de la *experiencia estética*: «Yo creo —dice el arquitecto Francisco Juan Barba Corsini— que la arquitectura ha de funcionar. Pero inmediatamente después debe emocionar. Si no hay emoción hay error» (Zabalbeascoa, 2007: 20). Para lograr emoción con un edificio, el hacedor tendrá que sobreponerse al arte de consumo, el mismo Barba Corsini dice que las estructuras son interesantes, «pero su interés no mueve el espíritu. La exhibición sorprende. Pero no humaniza los lugares»; la arquitectura tiene que generar estrecho diálogo con su usuario y será difícil conseguirlo si se continúa con el urbanismo que privilegia las carreteras.

La música, pensamos, es, entre las artes, la más metafísica de todas, y sin embargo su estimación social no es causa de dubitación. La razón de su consideración está en su propia

inconcreción: la música ignora el diccionario y «si bien la lengua hablada puede expresar la misma idea cambiando el orden de las palabras o con palabras diferentes, esto resulta imposible en música [...] En música, por el contrario, ‘los sonidos no son la expresión de la cosa, son la cosa misma’» (Lévi-Strauss, 1994: 70). Dicho de otro modo, la ensoñación o imaginación sonora nace de la fuerza viva de las notas musicales, «igual que la vista y el olfato, el oído percibe goces inmediatos y, debido a ello, la música gusta independientemente de cualquier imitación. [...] Es sobre nuestros sentidos, y únicamente sobre ellos como actúa la música directamente» (66-67).

Hemos descrito muy superficial algunos discursos artísticos para ejemplificar (ya sea por su aproximación a la realidad o por algún capricho social) los puntos que dictan su productividad o su inoperancia, aunque contravengan la razón de ser del arte como el caso de la arquitectura. Ahora bien, aunque socialmente el provecho de las artes es manipulado, lo cierto es que la practicidad de ellas es de otra condición: la obra de arte (y el artista) no son útiles «de manera funcional como un coche o una puerta —asegura el escultor Richard Serra—. Pero el arte puede ser un catalizador que transforma la manera de ver o de sentir tu relación con el mundo. Si el artista [si la obra de arte] sirve para dar otros puntos de referencia, claro que es útil» (Celis, 2007: 53).

La literatura es, por su imaginario en palabras, una de las artes más abstractas junto a la pintura y la escultura que también necesitan, como toda obra, la competencia de una *praxis* sociocultural específica para entenderse. Mas su importancia se reviste por la única razón del hombre en la tierra que en la tesis capital de Marx no es otra cosa que la *humanización del mundo*, es decir, aunque el mundo está ya organizado y delimitado por el entorno sociocultural al que pertenecemos y tratamos de integrarnos, es susceptible y de necesaria transformación; en suma, (también es de Marx la idea) no existe hombre sin mundo ni mundo sin la constitución óptica del hombre.

Si alguna finalidad ética tiene la literatura es la de dotar de sentido al mundo, pues se trata de una *praxis* social (seguimos el convincente argumento de *Literatura y realidad* de Renato Prada Oropeza) que se apoya en la lengua y la toma, en primera instancia, como *material*, como sustancia de la expresión, del mismo modo que el cuadro está hecho de colores o el edificio de materiales sólidos; pero el discurso literario *conforma* con la lengua una realidad diferente, pues su intencionalidad fundamentalmente estética (punto en el que reside la fuerza transformadora de la lengua), *esculpe* la lengua y hace posible otras dimensiones del mundo.³⁶ Gracias a la producción literaria, a su *praxis*, es

una práctica generadora de sentido y no meramente una actividad reproductora de la realidad socio-cultural: el mundo cotidiano expresado por la lengua es *negado* (en sentido de la dialéctica hegeliana) al ser ‘tomado’ por el discurso literario para postular, gracias al trabajo que con ese material realiza, un mundo posible distinto, que abre nuevas posibilidades de significación y entendimiento ontológico de nuestro mundo y nuestra condición humana; posibilidades de significación alternativas, en cierto modo, frente al mundo cotidiano representado por la lengua y la semiótica del ‘sentido común’ (Prada Oropeza, 1999: 40).

La realidad que instaaura el discurso literario pertenece al mundo de las ideas. En el taller del pensar de Ortega y Gasset, la idea, diferente a la creencia y a la convicción, es la sustancia que domina el mundo, pues lo evidente por muy evidente que sea, no nos es realidad. Por ello entendemos que para el filósofo, ni lo *evidente* (la realidad en sentido de creencia) ni lo *no evidente* (la idea) corresponde a la realidad misma. La realidad es en la medida de «aquello con que contamos, queramos o no. Realidad es la contravoluntad, lo que nosotros no ponemos, antes bien, aquello con que topamos» (1943: 1666).

³⁶ R. Prada Oropeza pone especial insistencia en que jamás podemos dejar de lado que la intencionalidad fundamental de la producción literaria es estética, «se pasa del *signo* unidad de la lengua [...] al *símbolo* (1999: 40)». La explicación del teórico está muy relacionada a la explicación de I. Lotman respecto a la modelización de la lengua que debe cifrarse como mínimo dos veces. Véase la nota 26 en la página 52.

Así, la literatura, en tanto manifestación cultural, son ideas con las que topamos, con las que contamos al vivir, es «la adhesión mental [que] tiene como condición que nos pongamos a pensar en el asunto, que queramos pensar». La verdad o falsedad de la idea literaria será cuestión de *política interior* dentro del mundo imaginario de nuestras ideas «que son, de verdad, ‘creencias’ constituyen el continente de nuestra vida» (1662).³⁷ En el sentido ontológico, el ser es un constructo de ideas y de ellas conforma su esencia, cabe decir «que no son ideas que tenemos, sino ideas que somos» (y no nos proponemos cuestionar aquí si esas ideas son pertinentes o aberrantes). Pero rematemos la importancia de la *praxis* social literaria, es decir, de otorgar sentido al mundo desde la mirada de Ortega y Gasset, pues aunque no refiere de modo explícito al discurso literario toda la explicación parece apuntar a una parte de su sustancia:

tiene el hombre clara conciencia de que su intelecto se ejercita sólo sobre materias cuestionables; que la verdad de las ideas se alimenta de su cuestionabilidad [...] La idea necesita de la crítica como el pulmón del oxígeno, y se sostiene y afirma apoyándose en otras ideas que, a su vez, cabalgan sobre otras formando todo un sistema. Arman, pues, un mundo aparte del mundo real, un mundo integrado exclusivamente por ideas de que el hombre se sabe fabricante y responsable [...] Lo que no se puede es contrastar una idea, como si fuera una moneda, golpeándola directamente contra la realidad, como si fuera una piedra de toque. La verdad suprema es la de lo evidente, pero el valor de la evidencia misma es, a su vez, mera teoría, idea y combinación intelectual (1667).

³⁷ Cuando decimos, apoyados en J. Ortega y Gasset, que la literatura son ideas con las que topamos y con las que contamos para vivir, que es una «adhesión mental [que] tiene como condición que nos pongamos a pensar en el asunto, que queramos pensar» y que la verdad o falsedad de la idea literaria será cuestión de *política interior* dentro del mundo imaginario de nuestras ideas, lo tomamos como una generalidad momentánea, pues sabemos de sobra que una novela, un cuento o un poema, en la *praxis* estética, pide la mirada de un lector implícito, alejado de pre-juicios y competente para enfrentarse a la ficción literaria, un receptor que deje *hablar* al texto, que *obedezca* sus marcas y sus códigos, pero también que abra interrogantes para *llegar al alma de las cosas* que el autor persona e implícito se propusieron plantear. Otra aclaración, el discurso literario (volcamos nuestro pensamiento sobre la novela por los intereses de nuestro trabajo) no es, y creemos en lo que dice R. Prada Oropeza, un refugio ilusorio contra la ‘realidad’, «salvo lecturas aberrantes o prácticas ideológicas que obedecen a estrategias de los centros de poder social *bets-sellers*; novelas ‘oficiales’, tales como las manifestaciones degradantes del ‘realismo’ socialista; novelas de ‘denuncia’ o ‘tesis’ como las patrocinadas por las ‘democracias’ o dictaduras contra teorías o prácticas políticas amenazantes» (1999: 92).

Nuestra relación con la literatura y la de ésta con el mundo es por las ideas, ideas que trascienden nuestro horizonte del pensar mucho más de aquello que la realidad puede ofrecer y desde donde, a veces, nos empeñamos en extraer la *verdad*. La literatura, un universo de ideas, tiene una finalidad ética, y paradójicamente no moralizante: traer hasta nosotros la experiencia del mundo, ofrecernos las perspectivas de los conflictos que lo dominan sin ser intrascendente ni banal.

Sin limitar nuestras reflexiones a lo literario, sirva de ejemplo lo que responde el escultor Richard Serra a la pregunta «¿Qué es lo que intenta transmitir con su obra? Me gustaría que quienes caminan a través de mis esculturas piensen cosas que no hayan pensado antes y que no estén necesariamente relacionadas con la escultura en sí. Creo que esa es la función del arte: provocar experiencias, sensaciones, emociones que desconocíamos» (Celis, 2007: 53). Es quizá demasiado metafísico lo que vamos a expresar, pero es así, «la ficción literaria [...] no sólo aspira a la belleza y a la comprensión de los otros, sino a nuestra supervivencia» (Volpi, 2007: 2).

No se piense que por la referencia al sentido pragmático del discurso literario, una *praxis* que constituye parte del *continente de nuestra vida* por su universo de ideas, hemos olvidado su supremacía estética. De hecho, la idea también es imaginación. Ortega y Gasset osó, para explicar el papel primario de las ideas en la vida, acercar la ciencia a la poesía y concluyó que la ciencia está mucho más cerca de la poesía que de la realidad, «que su función en el organismo de nuestra vida se parece mucho a la del arte. Sin duda, en comparación con una novela, la ciencia parece la realidad misma. Pero en comparación con la realidad auténtica se advierte lo que la ciencia tiene de novela, de fantasía, de construcción mental, de edificio imaginario» (1943: 1668, 1669).³⁸

³⁸ Se notará en los ejemplos de J. Ortega y Gasset que emplea la palabra poesía y, a veces, la intercambia por novela, porque no otorga el valor de poesía sólo al discurso poético sino a la literatura toda, en señal de que poeta no es sólo el que escribe poesía sino el que trastoca la palabra en arte, mismo sentido que años después Octavio Paz actualizó en *El mono gramático*.

Esta reflexión de Ortega y Gasset conviene a nuestros propósitos para la validación del discurso literario y su cuestionado significado pragmático, pues ni la ciencia ni la literatura poseen la objetividad, la exactitud al modo que algunos suponen eficaz para el mundo real. «Pero conste: lo verdadero, y aun lo *científicamente* verdadero, no es sino un caso particular de lo fantástico. Hay fantasías exactas. Más aún: sólo puede ser exacto lo fantástico. No hay modo de entender bien al hombre si no se repara en que la matemática brota de la misma raíz que la poesía, del don imaginativo» (1671).

Las coincidencias entre ciencia y literatura son nítidas en las enseñanzas del pensador español, y clarifican por qué la literatura es igual de significativa que la ciencia. Eso que solemos llamar mundo real o exterior «no es la nuda, auténtica y primaria realidad con que el hombre se encuentra, sino que es ya una interpretación dada por él a esa realidad; por tanto, una idea. Esta idea se ha consolidado en creencia. Creer en una idea significa creer que es la realidad; por tanto, dejar de verla como mera idea» (1678).

En pocas palabras, las creencias (la realidad) comenzaron por ser ocurrencias o ideas *sensu stricto*; surgieron «un buen día como obra de la imaginación de un hombre que se *ensimismó* en ellas, desatendiendo por un momento el mundo real». Por esta razón, la ciencia y la literatura tienen una dimensión en común: son obra de la fantasía: «Lo que se llama pensamiento científico no es sino fantasía exacta [...] a poco que se reflexione se advertirá que la realidad no es nunca exacta y que sólo puede ser exacto lo fantástico (el punto matemático, el átomo, el concepto en general y el personaje poético» (1682).

Ahora bien, es cierto que lo fantástico es lo más opuesto a lo real, pero, considerando las reflexiones de Ortega y Gasset, cierto es también que todos los mundos forjados desde nuestras ideas se oponen a lo que creemos que es la realidad misma, incluyendo a la ciencia. El mundo poético es la representación extrema de lo fantástico y comparado con el de la ciencia nos parece que este último se encuentra más cerca del mundo real. Mas, por un lado,

al no ser la realidad exacta y, por otro, la materia de la ciencia proveniente del universo de las ideas, de la imaginación, comparado con la realidad no es sino *fantasmagoría*.

Aunque el discurso literario no se tome en cuenta como formulador de ideas *verdaderas*, aunque se minimice su función frente a las ciencias, la experiencia del mundo que de él emana es igual de legítima a la de cualquier otra manifestación cultural, y en conjunción con éstas forman esa gigantesca articulación que es nuestra realidad exterior. De los ejemplos que Ortega y Gasset ofrece en su libro *Ideas y creencias*, referentes al tema de la fantasmagoría entre la ciencia y la literatura, nos quedamos con el siguiente por su apasionada, pero racional defensa literaria:

Pero de la poesía nos hemos acostumbrado a hablar sin gran patetismo. Cuando se dice que no es cosa *seria*, sólo los poetas se enfadan [...] No nos cuesta, pues, gran trabajo reconocer que una cosa tan poco seria sea pura fantasía. La fantasía tiene fama de ser la loca de la casa. Mas la ciencia y la filosofía ¿qué otra cosa son sino fantasía? El punto matemático, el triángulo geométrico, el átomo físico, no poseería las exactas calidades que los constituyen si no fuesen meras construcciones mentales. Cuando queremos encontrarlos en la realidad, esto es, en lo perceptible y no imaginario, tenemos que recurrir a la medida, e *ipso facto* se degrada su exactitud y se convierten en un inevitable ‘poco más o menos’. ¡Qué casualidad! Lo propio que acontece a los personajes poéticos. Es indubitable: el triángulo y Hamlet tienen el mismo *pedigree*. Son hijos de la loca de la casa, fantasmagorías (1680).

Hemos referido al problema de la legitimidad literaria con el sentido de utilidad y practicidad para el mundo exterior, pero es tiempo de particularizar sobre la novela. Al género novelesco, el receptor empírico le antepone una condición de entretenimiento. Iuri Lotman, teórico de la literatura, del arte y la semiótica de la cultura, no sin algo de ironía, dijo en una entrevista que le hiciera Peeter Torop hace algunas décadas que el arte no es ninguna florecita bonita, sino otra forma de pensar, otro sistema de modelación del mundo (cfr. Torop, 2003: 6). Estimamos que el divertimento, el disfrute, no está enemistado con el acto del pensar en ningún discurso

artístico (ni de otra área del conocimiento, por ejemplo, los humanísticos: el texto sociológico, antropológico, historiográfico, periodístico y otros).

Por muy ingenua que parezca nuestra reflexión, el texto artístico tiene que provocar el goce de su receptor. Para los casos de la novela, de acuerdo al modelo hermenéutico *comprensión-explicación-comprensión* de Paul Ricoeur, la *primera comprensión* de un discurso conduce, si se toma en serio, a una mayor penetración del mismo y a un mejor grado de intelección; es, en la *primera comprensión*, el momento que permite el placer de la lectura y que se extiende hacia los otros grados del círculo hermenéutico, porque no se trata de un gozo vacío que termina con la lectura, sino de un gozo intelectual y necesario para mantener el interés hasta alcanzar la interpretación o *segunda comprensión*.³⁹ Ahora bien, que el receptor (lector) carezca de la competencia para enfrentarse al texto artístico, y su visión quede en el entretenimiento de la pura anécdota, es un problema que la novela no puede resolver.

Si en estricto sentido la literatura no tiene una finalidad ética más allá de la justificada por su *praxis* social, por su *compromiso* de dotar de sentido al mundo (abundaremos sobre esta idea en el siguiente apartado), sí es inmanente a ella la finalidad lúdica. Como todo juego propositivo, la literatura imponen sus propias reglas y sus advertencias y, desde su ruptura con las estructuras tradicionales, solicitan un jugador competente, que interactúe. Vayamos a la novela hispanoamericana.

En las primeras páginas del capítulo glosamos una cita de Vargas Llosa relacionada con el tema que hemos venido tratando, el pragmatismo de la literatura, y esa misma idea

³⁹ R. Prada Oropeza en *Hermenéuticas, símbolo y conjetura* despeja con una aparente simpleza el círculo hermenéutico de P. Ricoeur. Hemos echado mano de su exposición para comentar el primer círculo y ahora lo hacemos para los otros dos niveles: la *explicación* y la *segunda comprensión*, segunda y tercera etapa. La *explicación* se puede cumplir mediante el análisis, esto es, la descripción e interpretación de los elementos que el discurso ofrece en su manifestación misma. En esta etapa juegan un papel vital las ciencias descriptivas y analíticas como la fenomenología, la lingüística, la semiótica, entre otras, que nos ayudan a dilucidar el problema planteado. Para cerrar el círculo, Ricoeur, en la voz de Prada Oropeza, propone la *segunda comprensión* que consiste en la interpretación conducida del discurso mediante un método y una fundamentación estética, la cual se constituye en una *hermenéutica literaria* que pretende reconducirnos a una nueva experiencia del discurso leído, a una nueva comprensión, esta vez más amplia, profunda y cabal (cfr. Prada Oropeza, 2003: 59-60).

revela el compromiso con la realidad social que la novela contemporánea ha tenido (y tiene) en América Latina. Un fragmento de la nota del escritor peruano señala: «en los países en los que se suprime la libertad y se violan los derechos humanos, la literatura está considerada como un medio para difundir ideas subversivas y fomentar el descontento y la rebeldía». Así se ha cumplido. La ficción en Latinoamérica es una vuelta de tuerca a la vida, pero no una fotocopia de ella, sino una nueva versión de la realidad.⁴⁰

Con la autoridad literaria que nos merece, las siguientes observaciones de Augusto Roa Bastos nos resultan significativas por la línea narrativa de la literatura que aquí nos ocupa (la escrita a finales de la década del siglo XX y principios del siguiente). La literatura latinoamericana y en especial los géneros narrativos nacieron comprometidos con la realidad social; «no podían menos que asumir esta actitud como instrumento de captación y, en una segunda instancia, de transformación de esa realidad social; una misión de denuncia de sus problemas y males mayores; una función testimonial de las aspiraciones colectivas, de las conmociones sociales, de sus derrotas, de sus triunfos, de sus carencias» (1984: 57). En los inicios bajo el signo del compromiso inaugural, la narrativa latinoamericana tuvo que desempeñar el papel de la épica, inherente a las condiciones históricas de una sociedad en formación,

y [...] este papel lo cumplió en mayor o menor grado [...] en desmedro a veces de su calidad estética, ocupados como estaban sus cultores en la descripción exterior del contorno y del contexto social, urgidos por la necesidad de una toma de conciencia de tales condiciones de vida que mantenía —y aún mantienen— a la mayoría de nuestros países en niveles infrahumanos de miseria y atraso en lo material y en lo cultural (58).

⁴⁰ Hemos conjugado las opiniones de Tom Spanbauer y José Caballero Bonald en la idea de este párrafo. Spanbauer, indicó en una entrevista, que la ficción es eso que anotamos, «una vuelta de tuerca a la vida» (Aguilar, 2007: 2), punto de vista que se complementa con el parecer del escritor español, expresado también en entrevista, una literatura que «no es fotocopia de la realidad, sino una nueva versión de esa realidad» (Cruz, 2007: 49).

La novela de nuestros días avanza sobre el camino heredado. En lo temático conserva esa línea narrativa trazada, como se lee en la última cita de Roa Bastos y hemos persistido en ello a lo largo del capítulo, por las opresivas condiciones de vida que ponen en movimiento los entresijos de las historias. Según se ve, lo verdaderamente importante para la novela ha sido la Historia y los problemas sociales del hombre, provocados por la ambición que se gesta desde los sistemas del poder político; quizá por eso, la literatura continúa en «la expresión de una realidad en gran parte alienada en lo histórico, en lo social, en lo económico» (50).

Nuestra literatura, la de la primera y la segunda contemporaneidad, pasa por alto el entretenimiento, hay numerosas pruebas. Para Julio Cortázar, por ejemplo, el papel relevante que cumplió la explosión editorial, conocida como *boom*, va más allá de una maniobra editorial, según se ha querido ver. El autor de *Rayuela* comentó en su día que el fenómeno del *boom* fue un momento histórico notable para América Latina dominada por un imperialismo que la quería convertir en una factoría, en una colonia; y los protagonistas de este movimiento consiguieron, a través de sus obras, un golpe de conciencia.

Hemos de ser objetivos: los intentos de la novela latinoamericana por instaurar ese estado de conciencia del que habla Cortázar (que no moralizante en el sentido de dictar reglas de conducta, pero sí con peso moral sobre el curso de las cosas, como pensaba el escritor italiano Leonardo Sciascia), han sido avasallados por la Historia del continente. El poder se legitima por la Historia y ésta se ha escrito (y, a veces, se ha inventado) a su capricho.

Mas la novela *honest*a consigo misma, la que se mantiene al margen del servilismo político, al paso del tiempo y de la reincidente Historia, legitima su capacidad de mundo sólido, de memoria que transforma, que grava la memoria existencial y propone la *otra* experiencia para entender los procesos sociales.⁴¹ En el criterio de Roa Bastos para que la

⁴¹ La novela tiene la virtud de llegar al alma de una situación histórica, social o política y captar, de cada una de ellas, sus contenidos más humanos. Así, la novela pareciera contener una especie de premonición sobre los acontecimientos, pero no hay nada de visionario en ella, al menos no al modo que se piensa, su fuerza sobre los acontecimientos proviene del contacto vivo que mantiene con la realidad: «la novela refleja con más profundidad

literatura exista, además del valor estético, es necesario un «centro de cohesión interior, una visión coherente y unitaria sobre el conjunto de la realidad. De esta coherencia interior procede la posibilidad de comunicación interhumana de una literatura en un momento determinado, pero también el sentido de continuidad histórica a través de sus variaciones posibles» (1984: 57).

En lo temático (aunque el grupo *Bogotá 39* pretenda inaugurar otros derroteros), la línea social es pertinaz entre los novelistas hispanoamericanos que tienen escaso tiempo para el ocio: la realidad cada vez los sobrepasa y los supera; a ese efecto responden con la pluma que inventa y reinventa estructuras, interactúan con géneros literarios y no literarios, observan su entorno una y otra vez; de eso se trata la espesura del arte de novelar: de la constante interacción con su contexto para *redescribir* e interpretar un mundo.

Por eso, a nuestra novela del siglo XX y de este siglo, posiblemente, no le caben más las definiciones convencionales como ésta de Javier del Prado Biezma: «una novela es una historia de ficción, más o menos extensa, que un narrador le cuenta a un lector, intentando convencerle de su verosimilitud o situándolo, al menos, en la duda respecto de su veracidad, con el fin de recrear de manera analógica un espacio, un momento y un conflicto de la historia del mundo, de la historia de un personaje determinado o de su propia historia» (1999: 29).

Nos parece la conceptualización anterior, insuficiente para definir el sentido que el género novelesco hispanoamericano ha adquirido obligado por los escandalosos acontecimientos sociales.⁴² Quizá, el significado de nuestra novela se estrecha más con el

que ningún otro género el proceso del constante desarrollo de la realidad moderna y mantiene una capacidad soberana de adaptación a nuevos requerimientos» (Loureiro, 1999: 10).

⁴² Los novelistas en Latinoamérica no tienen tiempo para el bostezo, los escandalosos acontecimientos sociales se fincan en la ignominia del poder que lo corrompe todo: la miseria en que malviven los miles de habitantes indígenas a lo largo y ancho del continente, mudos testigos de las espesas selvas en que desaparecen los hombres y transitan drogas, armas y grupos ilegales. Los más osados emprenden la aventura hacia la ciudad, impulsados por la leyenda que urbanismo significa progreso y posibilidades de mejorar las condiciones de vida. Mas la realidad es otra y la migración de la gente marginal a la ciudad sólo engrosa las llamadas *ciudades dentro de las ciudades*, como se ha denominado a los habitantes de las chabolas, favelas, colonias perdidas, barrios miserables. Cómo detienen la pluma los escritores en una sociedad donde nadie se salva ni los que tienen más ni los que tienen menos. Sociedades en que la seguridad policial es también la inseguridad, la corrupción y la impunidad.

pensamiento heredado por Julieta Campos en *Función de la novela*: meterse en el mundo de la novela latinoamericana (y subvertimos las palabras de la autora) no basta para borrar el mundo torturante de afuera, del cual parece separarla un foso insalvable. El escritor latinoamericano se halla en un vacío infinito ante la aplastante realidad, y su angustiante insatisfacción sólo puede llenarla con palabras, en un relato novelesco que aspira a abarcar más de las relaciones del hombre con el mundo y por su parecido con el relato de la vida, acentúa la ilusión de estar fijando esa vida (cfr. Campos, 1973: 124).

Mas el arte de novelar no sólo es por su tematización sino por su composición. El novelista (del ideario de José Caballero Bonald) tiene que indagar en el lenguaje, huir del estancamiento, del realismo de vuelo rasante; que las palabras signifiquen más de lo que significan en la entrada del diccionario (cfr. Cruz, 2007: 49). Los pormenores históricos, sociales, políticos, económicos novelados que *redescriben* el mundo real hispanoamericano y vierten una experiencia del mundo, tienen en nuestra novela actual otras formas de expresión, otra *arquitectura*: la *suprarrealidad*.

Esta otra forma de novelizar (a la que nos enfrentaremos con profundidad en los capítulos siguientes) parece sabotear las nombradas *ensoñaciones cósmicas* (imaginación) que Gaston Bachelard propone en un libro fundamental, *La poética de la ensoñación* (1982: 49-86). De acuerdo a la definición del teórico, la *ensoñación* creada por nuestros novelistas hispanoamericanos está más cerca de ser una *anti-ensoñación* y no porque las situaciones que ahí se relatan estén desvinculadas del discurso estético, sino porque la doble función que caracteriza a las *ensoñaciones* se cumple por una sola variable: la asimilación de lo real. La segunda variable que pretende liberar al hombre de lo real y canjeárselo por un mundo imaginario habitable, es imposible de conseguir en esos mundos narrativos cargados de imprecaciones, crueldad, violencia y corrupción.

En la mayoría de los países del continente el poder es un tema omnipresente, países en busca de un psicoanalista, como opinara sobre México el historiador Enrique Krauze en una entrevista.

En suma, la novela, por lo menos en América Latina, no tiene una finalidad ética, pero sí peso moral sobre el curso de las cosas (como la tiene el discurso histórico, por ejemplo, o los de cualquier área del conocimiento). Leonardo Sciascia plantea que la novela debe «participar en la conversación sobre cómo vivimos, no ser meras oportunidades de distracción o evasión» (Navarro, 2007: 7). Pero ¿quién ha dicho que la sustancia de la novela está planteada en función de divertimento o subterfugio? Leonardo Padura opina que la novela es parte del mundo en la medida en que la realidad es novelable: «la novela ha demostrado tener más conexión con la realidad que muchos discursos políticos y filosóficos, de ahí su presencia influyente en la cultura contemporánea» (Manrique Sabogal, 2006: 3). Nos gusta su punto de vista porque entre líneas deja ver que la novela es más que una historia recubierta por la ficción, la novela es una *praxis* sociocultural.

La novela: una *praxis* sociocultural

Cuando se habla de los orígenes de la novela moderna, casi siempre se piensa en *El Quijote* (1605/1615), porque así consta en casi todos los estudios que abordan la historia de la novela, pero Dámaso Alonso ha demostrado los aportes a las letras universales de *El Lazarillo de Tormes* (1554): «un realismo psicológico; trabaja sobre el alma humana, describiéndola por medio del su propio lenguaje» (1985: 487). Destacamos la reivindicación del estudioso español sobre *El Lazarillo*, por otorgarle esa condición de «primera novela realista que se publica en el mundo» (567) —aunque para el crítico Erich Auerbach y otras autoridades en la materia esa condición sea atribuible a *Don Quijote*.

En ese sentido, Darío Villanueva resalta que en el *Lazarillo* hay «una cierta ‘evidencia onomástico-toponímica’ que [...] pone escenario preciso a los avatares vitales y a la evolución psicológica consiguiente del protagonista y narrador» (2004: 152). Ese efecto

estilístico de la novela el teórico lo concede a la voluntad del enunciador para producir un ‘efecto de realidad’ con la figura retórica de la *evidentia* o *demonstratio*, de la que hablaremos más adelante.

Hacemos este brevísimo recuento del origen de la novela moderna para decir que a partir de *El Lazarillo* la frontera de la ficción ya no está resguardada. Así pues, «la novela es libre —escribe Marthe Robert en *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*—, libre hasta la arbitrariedad y el último grado de la anarquía [...] por exigencia de su naturaleza, vive a costa de las formas escritas y a expensas de las cosas reales, de las que pretende ‘dar’ la verdad» (1973: 15-16). Una estudiosa del siglo XVIII, Clara Reeve define en contraposición el romance y la novela, las diferencias que establece nos gustan por carecer de retoricismos (citamos de Darío Villanueva):

‘El Romance es una fábula heroica, que trata de cosas y personas fabulosas.— La Novela es la pintura de la vida y las costumbres reales, y coetáneas de cuando es escrita.— El Romance describe, en lenguaje elevado y anacrónico, lo que nunca sucedió y no es probable que suceda.— La Novela ofrece una relación familiar de cosas tales las que pasan cada día ante nuestros ojos, las que puedan suceder a nuestro amigo o a nosotros mismos; y su perfección consiste en representar cada escena de manera tan fácil y natural, y hacerlas aparecer tan probables que nos engañen con la persuasión (al menos mientras estamos leyendo) de que todo es real, hasta el extremo de que nos sintamos afectados por las alegrías o las aflicciones de las personas del relato como si fuesen nuestras propias’ (2004: 178).

Los criterios de Marthe Robert y Clara Reeve coinciden en que el referente de la novela moderna es la realidad, por lo tanto, digámoslo así, en el fondo toda novela de lo que habla es de la experiencia humana.

Una de las definiciones contemporáneas (así nos parece) que “humaniza” al género del que tratamos es Milan Kundera. En el ensayo «Llegar al alma de las cosas», inserto en *El telón*, explica que «las artes no son todas iguales; cada una de ellas accede al mundo por una

puerta distinta [...] una de ellas está reservada en exclusiva para la novela» (2005: 79), porque (resumimos) no es un género literario, es un arte sui géneris, un arte autónomo que tiene su propia génesis, su propia historia, marcada por periodos que le son propios; tiene su propia moral, es decir, «es inmoral aquella novela que no descubre parcela alguna de la existencia hasta entonces desconocida» (2005: 79), así que la única moral de la novela es el conocimiento; tiene su relación específica con el yo del autor, tiene su propio tiempo de creación y se abre al mundo más allá de su lengua nacional.

Quizá lo que más nos gusta de la sobrevaloración que Kundera otorga al arte de la novela es lo que dice en «Lo que sólo la novela puede decir», otro de sus ensayos: el sentido de lo moderno se ve «en el esfuerzo de cada una de las artes por acercarse lo más posible a su especificidad, a su esencia» (86). ¿Y la novela? se pregunta y se responde el también novelista: «Ella también se niega a aparecer como ilustración de un periodo histórico, como una descripción de una sociedad, como defensa de una ideología, y se pone al servicio exclusivo de ‘lo que sólo la novela puede decir’».

Pero la novela no sólo tiene la supremacía de decir lo que ningún otro discurso puede, hay cosas que sólo ella puede “descubrir” y el novelista está obligado, desde que Cervantes lo puso en marcha (citamos de Kundera), a *rasgar el telón de la preinterpretación*, porque esa es *la seña de identidad del arte de la novela*. Una novela «que ensalce [...] poses convenientes [...] símbolos ya manidos, se excluye a sí misma de la historia de la novela» («El telón rasgado»: 114).

La novelista, dramaturga y ensayista Julieta Campos, mexicana por adopción, coincide asombrosamente con la ideales de novela de Milan Kundera, expuestos en los dos párrafos anteriores. En su libro *Función de la novela*, de 1973 (del que citamos unas breves líneas en el apartado anterior), tres décadas antes que *El telón*, expresa algo similar a la moral de la novela: cada novela «es una nueva ventana abierta al conocimiento del hombre pero su

esencia consiste en reflejar en su espejo una imagen que es y no es, al mismo tiempo, la del mundo de afuera» (1973: 57).

Sobre la idea de Kundera de «lo que sólo la novela puede decir», Campos lo atribuye al sujeto empírico: «Lo que puede decir en la novela no puede decirlo de ninguna otra manera y escribir una novela es probablemente el único medio a su alcance para explicarse algo del universo y de su propio lugar dentro del universo» (1973: 69). Y casi al inicio de su libro, es coincidente la cubana de origen con la seña de identidad del arte de la novela propuesta por el novelista checo: «La obra no es simplemente ilustración de algo que ya era visible y que ha sido copiado, imitado, reproducido: la obra es una adición, una suma, es algo nuevo que enriquece a la realidad» (17-18).

Desde que *El Lazarillo* y *El Quijote* lo establecieran, la herencia de la novela es la reflexión, pero no como un elemento excepcional o una interrupción, sino un pensar constante, y para reiterar esta distinción del género dice el ensayista checo: «incluso cuando el novelista cuenta una acción o cuando describe un rostro» («Las novelas que piensan», Kundera, 2005: 89). Sobre la base de *novelas que piensan*, el clima estético deberá renovarse siempre, pues el género al que aludimos es complejo, heterogéneo y proteico, el que está más en crisis que ninguna otra forma de expresión y así seguirá porque de ello depende su larga vida.

La composición adquirió «para el arte de la novela, desde el principio de su existencia, una importancia primordial» («La composición», Kundera, 2005: 184), es parte de su inmanencia, el signo genético que la distingue de las otras artes literarias.⁴³ Si recordamos el fundamento principal de los formalistas rusos que la forma no se opone a la inteligibilidad de

⁴³ El ideario de novela de Campos y Kundera, así nos parece, responde ante todo a la novela del siglo XX, la importancia de la composición a la que aluden se asienta más sobre las grandes novelas del siglo XX, pensemos a bote pronto en el *Los dioses tienen sed* de Anatole France, *Ulises* de James Joyce, *El hombre sin atributos* de Robert Musil o *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, entre los europeos; *El sonido y la furia* y *Absalom, Absalom!* de William Faulkner, *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, *Paradiso* de José Lezama Lima, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *El astillero* de Juan Carlos Onetti o *Rayuela* de Julio Cortázar, entre los americanos.

la obra literaria, entendemos que la arquitectura del texto es necesaria para la producción de *novelas pensantes*.⁴⁴

En la construcción de los párrafos anteriores en que citamos a Kundera y a Campos no hay una sola idea que no lleve relación entre el arte de la novela y la realidad o de otro modo ¿para qué nos serviría una novela que piensa, una novela que tiene por seña de identidad rasgar el telón de las preinterpretaciones si no es para confrontarnos con nosotros mismos? Nos gustan los planteamientos de ambos novelistas, porque nuestra visión de la literatura y su *praxis* sólo tiene sentido en la realización social y es en el arte de la novela donde encontramos ese sentido en plenitud.

Dicho esto, el trabajo del escritor es anexionar la realidad a la ficción novelesca a través de la regeneración de los temas, pues no es verdad y traemos el ejemplo del libro quinto, 1564, de *Gargantúa y Pantagruel* «que todas las cosas hayan sido escritas por los antiguos y que a ellos [se refiere a los filósofos que se quejan de que todas las cosas han sido escritas] no se quede nada que inventar; evidentemente se equivocan. Lo que se os aparece del cielo y llamáis fenómenos, lo que la tierra os exhibe, lo que el mar y los ríos contienen, no es comparable a lo que aquí en el seno de la tierra está oculto» (Rabelais, 1985: 461). Y la única manera de renovar los temas es con la invención de las formas, en ella reside la fuerza cautivadora y la belleza de una novela.

Nuestro empeño en la composición de la novela tiene que ver con los propósitos de esta investigación. No somos diletantes ni mucho menos principiantes de los estudios literarios, razón por la que no tenemos duda alguna de la magnitud de la ficción en la literatura sea narrativa, sea poesía, pensar de otro modo sería ocioso. Ni titubeamos en decir que la realidad es consustancial al arte de la novela y que en ésta pervive una *verdad*, una

⁴⁴ Julieta Campos expresa la trascendencia de la composición de la novela desde un punto de vista muy aristotélico, para ella no puede oponerse una distancia entre lo que se llama forma y contenido (seguimos citando de *Función de la novela*), «si el contenido se desliga, como si pudiera expresarse de otra manera, la obra no se ha logrado» (1973: 101).

visión del mundo, pero también tenemos claro (tomamos en préstamo las palabras de Julieta Campos) que la novela está hecha de la distancia entre lo que el mundo ofrece y una aspiración hacia otra cosa (1973: 31).

Lo que estimula nuestra dilección literaria (y así ha sido desde nuestros primeros acercamientos a la literatura) son las propuestas que el novelista busca para dar ese paso de la realidad al arte, y creemos que en las novelas elegidas para nuestro análisis hay una composición renovada para acceder a la comprensión del mundo. Nos resulta curioso que en la medida que profundizamos en la abstracción de los constructos narrativos, vemos en la novela la presencia de una conciencia (y no nos referimos a la *conciencia estética* gadameriana) que la humaniza y la vuelve un trozo de existencia.

Por eso, grande razón tiene Milan Kundera en la «La estética y la existencia» (2005: 128) al expresar que los conceptos estéticos sólo empezaron a interesarle cuando percibió en ellos sus raíces existenciales; cuando los comprendió como conceptos existenciales. Julieta Campos secunda la percepción del ensayista. Para ella la intromisión de la realidad a la novela se realiza mediante una depuración intencionada y sumamente consciente que adquiere nuevos sentidos al integrarse a una composición deliberada (1973: 68).

Se ha vuelto común decir que la literatura pone orden al caos del mundo, pero Campos no lo ve con esa ligereza. La naturaleza tiene un orden, una armonía —explica— y aún los hechos naturales aparentemente más arbitrarios se rigen por ciertas leyes que la ciencia descubre y aclara. Pero, ¿qué ocurre con la naturaleza humana, con la existencia de los hombres? Su respuesta no reduce a la novela a esa visión simple de la organización del caos del mundo: la cubana de origen contrapone a la naturaleza el mundo de las relaciones humanas, que sí es caótico, y todos los métodos que pretenden encontrar sus leyes y racionalizarlo tropiezan, llegado a un punto, con algo inexplicable que no se deja esquematizar. «El novelista es alguien que no busca leyes sociológicas ni motivaciones

psicológicas generalmente válidas sino que necesita encontrar una forma [...] explorar, a través de la búsqueda de una estructura, un mundo que antes de la aparición de esa estructura no rinde significados ni desprende luz alguna» (68-69).

La relevancia de la forma no es, pues, la de un artefacto que pretenda superar la riqueza de la vida ni «es un elemento más de la novela, sino *la* novela misma» (70). La forma de una novela es la manifestación de la memoria existencial del escritor, sólo a través de la arquitectura textual su imaginación añade un punto de vista muy particular a la visión del mundo que siempre le parecerá incompleto. Por eso (volvemos a *Función de la novela*), de todas las formas del discurso «es el relato novelesco el que aspira a abarcar más de las relaciones del hombre con el mundo [...] La necesidad de la obra surge de la contradicción y la incertidumbre de un mundo donde nada es completamente blanco ni completamente negro, donde prevalece un juego constante entre las luces y las sombras y ante el cual sólo cabe la reserva, el mantenerse un poco al margen» (Campos, 1973: 123-125).

Este desacuerdo entre el escritor y el mundo como origen de la novela, según plantea Campos, proviene de una visión marxista del mundo, que Renato Prada Oropeza en su libro *Literatura y realidad* explica con claridad meridiana: todo individuo nace en un mundo ya organizado «y delimitado por el mundo socio-cultural al que pertenecemos y al cual siempre tratamos de integrarnos; y, al cual también, dentro de sus marcos de ‘aceptabilidad’ podemos transformar» (1999: 19). De acuerdo a la tesis capital de Marx sobre la *humanización del mundo*, de la que parte Prada Oropeza, mediante la *praxis humana* todas las “cosas” adquieren sentido para el hombre. De modo que todo hombre (el hombre común, el hombre intelectual, en suma, el sociocultural) está comprometido en la *praxis* social, lo que equivale a dotar de sentido al mundo (cfr. Prada Oropeza, 1999: 17-20). Es de nuestro interés el ejemplo que proporciona Renato Prada para comprender la *praxis* social:

el hombre es un ser similar al rey Midas, pero desde un punto de vista ontológico y semiótico, pues todo lo que toca lo convierte en algo *suyo*, le da ingreso y cabida en *su* mundo, lo convierte en un objeto con sentido *humano*, con sentido para el hombre; lo introduce, en suma, *ipso facto*, en una red de relaciones, cuya suma total y totalizadora llamamos cultura, y cuyas prácticas particulares son las semiosis constitutivas de las *semióticas* particulares (22).

Si el hombre puede dotar de sentido al mundo, significa que no tiene que aceptar todo lo que su mundo predeterminado le ofrece. Sólo el hombre común (o el *Das Man* en términos heideggerianos), comentan Peter Berger y Thomas Luckmann en *La construcción social de la realidad*, el hombre de la calle, como ellos lo llaman, «no suele preocuparse de lo que para él es ‘real’ y de lo que ‘conoce’ a no ser que algún problema le salga al paso. Su ‘realidad’ y su ‘conocimiento’ los da por establecidos» (1968: 14).

Pero no sólo eso, los miembros ordinarios de la sociedad además de dar por establecida como realidad el mundo de la vida cotidiana, en el comportamiento subjetivamente significativo de sus vidas, «es el mundo que se origina en sus pensamientos y acciones, y que está sustentado como real por éstos» (37). En cambio, el filósofo, por ejemplo, está obligado, «a no dar nada por establecido y a percibir con suma claridad la condición última de eso que el hombre de la calle toma por ‘realidad’ y ‘conocimiento’ [...] el filósofo se ve ante la obligación de [...] establecer diferencias entre las aserciones que son válidas con respecto al mundo y las que no lo son» (14).

Una tarea similar a la del filósofo tiene el novelista (y el poeta). La condición marginal del artista (del intelectual lo llaman Berger y Luckmann) «expresa su falta de integración teórica dentro del universo de su sociedad: aparece como la contraparte del experto en la cuestión de definir la realidad» (160) e indudablemente necesita de los otros para mantener sus definiciones divergentes de la realidad o, bien, confirmarlas.⁴⁵ Por eso, el novelista tiene

⁴⁵ La marginalidad social del intelectual a la que refieren P. Berger y T. Luckmann se establece en función de su ruptura con la oficialidad, sus planteamientos no están concertados con los programas institucionales a los que

una tarea similar a la del filósofo, su manipulación sobre la lengua como herramienta, tiene la función de generar sentidos sobre el mundo a través de la literatura, una *praxis* sociocultural específica que se apoya en la lengua y la “esculpe” como el escultor a la piedra. Con la lengua la literatura forma figuras (igual que la piedra) que, de acuerdo a su composición, cobra vida, *sentido* en un término más amplio.

Ligado a la explicación del párrafo anterior, en *Hermenéutica, símbolo y conjetura*, otro de los libros de Renato Prada Oropeza, comenta la conclusión a la que llegó en *Literatura y realidad* (a partir de la hipótesis de trabajo de que la realidad es una construcción social, conjetura que tiene su origen en las propuestas de Alfred Schütz y sus discípulos Berger y Luckmann): «que el discurso estético literario es un elemento, un factor primordial de la constitución de la realidad sociocultural, y no un reflejo de la misma» (2003: 133). Ahora, el resultado al que llegó Prada Oropeza no habría sido posible sin el convencimiento de que la literatura cincela a la lengua.

Aunque Berger y Luckmann no refieren en su libro directamente al discurso literario, lo hacen de manera indirecta cuando hablan del lenguaje. Dijimos arriba que la literatura se construye a través de la lengua, pero no de la lengua cotidiana, cuyas leyes son del todo opuestas de la lengua poética. En la primera domina (recordamos del formalista V. Shklovski) el proceso de automatización, esto significa que nuestras acciones son habituales y nuestros hábitos sólo hayan refugio en un medio inconsciente y automático, precisamente por ello en el lenguaje cotidiano abundan las frases inacabadas, las palabras pronunciadas a medias.

La comparación del formalista ruso entre el álgebra y el lenguaje cotidiano manifiesta mejor la cualidad de éste último: su tendencia a convertir en fórmula los objetos, pues éstos son pensados en su número y volumen, y reconocidos a partir de sus primeros rasgos pero no vemos más que su superficie (un proceso de algebrización, de automatización de la cosa) y el

serviría de legitimación teórica. El intelectual no orgánico (término de A. Gramsci) se mueve en un vacío institucional, socialmente objetivado en una subsociedad, la de sus colegas. Con todo, tanto el experto “oficial” como el intelectual son necesarios para la pluralidad social.

objeto se debilita, dicho de otro modo, perdemos el interés en él (cfr. Shklovski, 1997: 59-60). Para resumir los efectos del lenguaje cotidiano, citamos un trocito del diario de L. Tolstoi, estremecedor por cierto, que el mismo Shklovski consigna en el ensayo «El arte como artificio» del que hemos parafraseado: «“[...] si toda la vida compleja de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es como si esta vida no hubiera existido» (60).

El lenguaje cotidiano se distingue por el automatismo; el lenguaje poético, desde los formalistas rusos (1915-1930) teorizado de maneras varias, se identifica con la *singularización* o el *extrañamiento* de acuerdo también a la propuesta de Shklovski.⁴⁶ Esto quiere decir que el lenguaje poético jamás podrá explicarse en los términos del lenguaje cotidiano, pues este último siempre estará relacionado con actos mecánicos sin participación de la conciencia. El lenguaje poético es, justo lo contrario, un acto totalmente intencionado. Por eso, aunque la literatura eche mano de la lengua como sustancia del contenido no puede valorarse con ideas sueltas, aisladas, sino conforme a la totalidad de su articulación semiótica. «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme» tiene valoración nula en tanto no se integre a la totalidad de su *corpus*.

Para Shklovski el lenguaje poético está en relación con la *complicación de la forma* lo que sólo se logra mediante el *extrañamiento* del objeto, con otras palabras, a su pérdida de claridad; es decir, el efecto de un objeto extrañado debe ser, para el lector, equivalente al de la visión del miope: la percepción prolongada ante la opacidad, el desdibujo; de modo que para obtener el reconocimiento de la cosa haya que valorarlo en el sistema de la obra.

De acuerdo a las funciones lingüísticas del también formalista Roman Jakobson, podemos ver que la *función poética*, centrada en el mensaje mismo, coincide en lo que

⁴⁶ V. Shklovski, en el ensayo «El arte como artificio», explica que los procedimientos del arte son dos: el de la *singularización* de los objetos y el *oscurecimiento de la forma* (o *extrañamiento* y *complicación de la forma*, en ese orden, según otras traducciones y el uso más extendido; en nuestro caso citamos de la antología *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* de T. Todorov, traducido por Ana María Nethol). La singularización y la complicación de la forma son intrínsecos uno del otro; la primera, tiene el deber de dar a la obra de arte literaria la sensación de vida, «dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento» (Shklovski, 1997: 60); mientras que la finalidad del oscurecimiento de la forma es «aumentar la dificultad y la duración de la percepción».

Shklovski denomina la *complicación de la forma*, sólo que Jakobson lo llama *estructura* (citamos de *La autonomía literaria. Función y sistema* de Renato Prada Oropeza): «La función poética no es la única función presente en la obra literaria, es solamente la dominante, la determinante de su estructura y su codificación diversa, mientras que en otros tipos de mensajes representa un aspecto subsidiario, su accesorio» (1989: 19).⁴⁷ El lenguaje poético se cifra como mínimo dos veces, para utilizar el término lotmaniano,⁴⁸ se transforma de acuerdo a una intencionalidad sistemática, y esto es lo que llamamos un comportamiento estético.

Pongamos un par de ejemplos con el mismo lexema. Manuel Maples Arce (perteneciente al primer movimiento de vanguardia literaria en México: el estridentismo, 1921) escribe en el poema «Flores aritméticas» (citamos de la primera estrofa): «Esas rosas eléctricas de los cafés con música / que estilizan sus noches con ‘poses’ operísticas, / languidecen de muerte, como las semifusas, / en tanto que en la orquesta se encienden anilinas / y bosteza la sífilis entre ‘tubos de estufa’» (1997: 302).

Ahora, echamos mano de los primeros versos del soneto «A una rosa» de Luis de Góngora: «Ayer naciste y morirás mañana. / Para tan breve ser, ¿quién te dio vida? / ¿Para vivir tan poco estás lucida, / y para no ser nada estás lozana?» (1969: 303). En ambos poemas el referente es el lexema /rosa/, pero con diferentes combinaciones de ideas, por eso ninguno de ellos tiene la misma intencionalidad. Las «rosas eléctricas» de Maples son las prostitutas,

⁴⁷ R. Prada Oropeza recomienda no olvidar jamás, de acuerdo al estudio de R. Jakobson, que la función poética es una función del lenguaje, esto para no caer «en la simplificación engañosa de reducir la esfera de la función poética a la poesía, o de limitar la poesía a la función poética» (1989: 19).

⁴⁸ Para Iuri Lotman el texto que funciona estéticamente, el texto artístico (el que privilegia la orientación al *cómo* por sobre el *qué* de los textos no artísticos, categoría que hemos explicado en la nota al pie 26 de la página 55) cifra la lengua dos veces, como mínimo (citamos del ensayo «Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘literatura artística’» del libro *La semiosfera I*); «la primera apuesta en cifra es la realizada con arreglo al sistema de una lengua natural (pongamos, del ruso). Puesto que este sistema de cifra está dado de antemano y el destinador y el destinatario lo dominan libremente en idéntica medida» (1996: 164). Una vez cifrada la lengua natural, viene la conversión del objeto, muda su significado para darnos una realidad diferente, el destinatario no lo domina deliberadamente como con la lengua natural, necesita de una competencia distinta a la que ofrece el diccionario, «la *competencia poética*, dada por una *praxis socio-cultural específica* que nos permite *interpretarlo*. No todo hablante de una lengua alcanza el nivel *simbólico* que articula el discurso literario» (1999: 39-40). El ejemplo que anotamos a continuación, en el siguiente párrafo de nuestro *corpus*, clarifica la idea.

metáforas de la oferta y la demanda a que condiciona la vida moderna; mientras que la *rosa* de Góngora es el símbolo de la inocencia, de la ingenuidad, de lo efímero de la existencia.

Como vemos, la literatura modifica el lenguaje cotidiano (un lenguaje construido) y lo trasvasa a lenguaje poético o estético mediante la alteración de los significantes y los significados de los objetos; es así que en un poema, un cuento o una novela siempre tendrá lugar un significado que distancia a estos géneros de la frontera de la realidad y los coloca en el centro del recurso, a veces, poco entendido: la ficción. No podemos materializar ni la rosa de Maples ni la de Góngora, pero eso no tiene importancia, el verdadero valor está en el *efecto de sentido* que los dos poemas confieren a la categoría *rosa* y cada uno de ellos nos ofrece, por tanto, una percepción distinta del mundo.

Atrás dejamos a Berger y Luckmann cuando referíamos que en su libro (del que hemos venido citando) no aluden directamente al discurso literario, pero lo hacen de cierto modo cuando hablan del lenguaje escrito. En principio destacan que el lenguaje es el sistema de signos más importante de la sociedad humana y cobra fundamental relevancia a través del discurso donde se convierte en depósito objetivo de vastas acumulaciones de significado y experiencia, que puede preservar a través del tiempo y transmitir a las generaciones futuras. Esto significa que el lenguaje trasciende el “aquí” y “ahora” y, por eso mismo, es capaz de trascender por completo la realidad de la vida cotidiana. Quiere decir que cualquier tema significativo que cruce de una esfera de realidad a otra (tal como ocurre con la literatura y, quizá, este proceso es más evidente en la novela) puede definirse como un símbolo, y el modo lingüístico por el cual se alcanza esta trascendencia se denomina lenguaje simbólico (cfr. Berger y Luckmann, 1968: 55-59).

He aquí lo más relevante de los juicios de los discípulos de Schütz y de notable valor para nuestra propuesta denominada *suprarrealidad*, término con el que denominamos a aquellas novelas que se aproximan en exceso a la realidad, capacidad que le otorga el lenguaje

a la literatura, «capaz no sólo de construir símbolos sumamente abstraídos de la experiencia cotidiana, sino también de ‘recuperar’ estos símbolos y presentarlos como elementos objetivamente reales en la vida cotidiana» (1968: 59). El valor simbólico del discurso literario (el paso del *signo* del lenguaje cotidiano, al *símbolo* del lenguaje poético o estético)⁴⁹ hace de su producción una práctica generadora de nuevos sentidos para la construcción social de la realidad y, sobre todo, para su interpretación (del entendimiento ontológico de nuestro mundo y nuestra condición humana).

Así lo reiteran Berger y Luckmann en la postura de que el lenguaje simbólico llega a ser constituyente esencial de la realidad de la vida cotidiana y de la aprehensión que tiene de esta realidad el sentido común. De hecho, el universo simbólico, en este caso el literario, «se autolegitima por la sola facticidad de su existencia objetiva en la sociedad de que se trate» (136). No obstante, un universo simbólico, añaden Berger y Luckmann, aunque representa una alternativa, siempre constituye una amenaza, porque su misma existencia demuestra empíricamente que nuestro propio universo es menos que inevitable (139).

La composición de la forma de la novela, un acto consciente y de raíces existenciales, nos condujo a la explicación de la *praxis* sociocultural de la literatura, por ende, a su contribución en la construcción social de la realidad y la relevancia que tiene para ésta en su carácter de universo simbólico. Parecería que no existe relación entre uno y otro tema, y sin embargo la fuerza de la arquitectura narrativa es decisiva para su legitimación en el mundo sociocultural; Jan Mukařovský, uno de los exponentes más representativos del Círculo de Praga (1926), decía: «La cosa que se hace signo estético revela, hace sentir al hombre la relación de sí con la realidad» (ápuđ Prada Oropeza, 1989: 106).

⁴⁹ Con el mismo ejemplo del lexema /rosa/ de M. Maples Arce y L. de Góngora representamos el lenguaje simbólico que está dicho en nuestro ejemplo, aunque no de modo explícito: lengua natural (signo): /rosa/; lenguaje estético (símbolo): la interpretación de rosa o, mejor, su valor metafórico; en el caso de «Flores aritméticas» /rosa/ refiere a la prostituta, metáfora de la oferta y la demanda de la vida moderna. En «A una rosa», la rosa es metáfora de la inocencia, pero también de finitud humana y de todas las cosas.

Lo dicho por Mukařovský no tendría sentido si se pensara que la ficcionalización es un patrimonio exclusivo del discurso literario, de ser así, «todo discurso literario estético sería, en el fondo, *fantástico*, es decir extraño, irreal, frente a la cotidianidad» (Prada Oropeza, 2003: 11). En suma, volvemos a nuestro planteamiento dejado líneas atrás, la literatura, en específico la novela (género que nos ocupa), es un sistema simbiótico entre ficción y realidad, una *praxis* sociocultural que sufraga a la construcción social de la realidad.

Para no dejar lugar a dudas de la trascendencia novelada en la construcción social de la realidad, apoyaremos nuestro discurso en la semiótica de la cultura. Todo discurso simbólico o no, producido por la *praxis humana* ya sea para ordenar su mundo, para darse un mundo y para comunicarse, «es susceptible de una mínima descripción que no se encuadre en los linderos de la semiótica» (Prada Oropeza, 2003: 37), porque ésta es la ciencia de la cultura; Renato Prada atribuye esta idea a Umberto Eco, contenida en su *Tratado de semiótica general*, aunque, por nuestra parte, nos decantamos por Iuri M. Lotman, representante de la escuela de Tartu de Moscú, que hace un profundo estudio sobre la semiótica de la cultura a lo largo de los tres tomos de *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, una recopilación de los artículos teóricos del autor.

Para Lotman, el término semiótica (que parte de la propuesta de I. I. Revzin como el estudio de cualquier objeto que ceda ante los recursos de la descripción lingüística) es insuficiente para compendiar el universo; el recorrido de las investigaciones semióticas lo llevó a suponer que no existen en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionen realmente. «Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización» (1996: 22). A esa continuidad semiótica la llama Lotman *semiosfera*.

De acuerdo al estudio de Lotman, la semiosfera tiene un carácter abstracto y posee rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de ese espacio «resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información» (23). Clarifiquemos el razonamiento de Lotman. La semiosfera forma parte del tejido de la cultura, esa que el mismo pensador de la escuela de Tartu define, en otro de los ensayos de *La semiosfera I*, como una inteligencia y una memoria colectiva, un mecanismo de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos.

Por lo tanto, el espacio de la cultura o semiosfera es un espacio de cierta memoria común, dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados (cfr. Lotman, 1996: 157), pues la cultura tiene un carácter dinámico o, quizá debamos decir, dialéctico, de ahí su capacidad de conservar y transmitir, asimilar y transformar sus propios valores como los de otras culturas, por supuesto, a través de la lengua (y la literatura echa mano de ésta). En suma, la semiosfera —nos dice Lotman— es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis (cfr. Lotman, 1996: 24).

Añadimos la siguiente analogía del teórico de Tartu: «Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto sígnico particular» (1996: 24). Echamos mano de este símil porque la lengua es elemento básico y primario de articulación, conservación y transmisión de la cultura o semiosfera y sólo a través de ella (la lengua) se conforma (tomamos la idea de Renato Prada Oropeza) el mundo sociocultural y se conforman también «otros sub-sistemas culturales (los secundarios) como el mito, el folclore verbal, el arte verbal (oral o escrito)» (1999: 35).

Es evidente que la literatura forma parte de esos otros sub-sistemas culturales que conviven en la semiosfera para narrar la precariedad de la realidad, para enfrentar el caos social, pero sobre todo, se asume como un discurso anómico por encima de las instituciones sociales que se legitiman así mismas. Peter Berger lo dice mejor que nosotros en *Introducción a la sociología*: la sociedad nos circunda, rodea nuestra vida por todos lados, «se enfrenta a nosotros especialmente en forma de restricción. Sus instituciones modelan nuestros actos e incluso plasman nuestras esperanzas. Éstas nos recompensan en la medida en que permanezcamos dentro de los límites de las funciones que se nos han asignado. Si nos salimos de esos límites, la sociedad dispone de una variedad casi infinita de instrumentos de control y coerción» (1976: 131).

Contra esa disposición social, actúa la literatura (o la semiosfera literaria),⁵⁰ aunque bien sabemos que los más hermosos poemas, novelas o cuentos no han cambiado el rumbo de los acontecimientos y que, de ante mano, la literatura es una batalla pérdida frente a la realidad institucionalizada; a pesar de eso su *estar en el mundo* es un contrapeso necesario para la liberación de los valores constituidos socialmente. Siempre será difícil, para cualquier discurso, ir contra corriente de esta idea aterradora del mismo libro de Berger: «A pesar de todo, podemos tener pocas dudas de que para la mayoría de la gente la sociedad obra como una coartada y como una aldea de Potemkin en lugar de funcionar como un camino hacia la liberación» (209). La cita inquietante de Berger, lejos de apartarnos del discurso literario, nos acerca más a él, pues no tenemos dudas de la función que cumple el universo simbólico literario en la semiosfera y en el mundo sociocultural.⁵¹

⁵⁰ Nos referimos a aquellos discursos literarios que, por supuesto, no están al servicio de instituciones sociales ni sistemas políticos. Consideramos pertinente la aclaración, porque la Historia nos ha enseñado que en la historia de la literatura hay escritores mendicantes y lacayos que han puesto su obra al servicio de los valores preestablecidos por la sociedad y por la oficialidad política.

⁵¹ El carácter cerrado de la semiosfera —resumimos de I. Lotman— se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos (o no textos), sólo entran en ella cuando han pasado por el filtro de la frontera semiótica, es decir, cuando un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes). El discurso literario cumple a cabalidad este requisito de la semiosfera (que como ella también tiene un carácter cerrado, en tanto que el

Desde nuestro punto de vista, la novela, por su constitución narrativa, es la que de modo más evidente se relaciona con las diversas problemáticas de la realidad social, la semiotiza (le otorga sentido) y la convierte en información. Este proceso es obligatorio en el arte de novelar lo que cambia son las formas, como se transforman todos los universos contruidos socialmente, productos históricos de la actividad humana. Renato Prada Oropeza en *Literatura y realidad* dice que el mundo sociocultural⁵² es un terreno fértil para el hombre, pero nunca total y definitivamente establecido. De otro modo no se cumpliría la función del hombre: «El sentido del hombre se constituye sólo en dar sentido al mundo, y sólo el mundo le ofrece el espacio de su sentido; fuera de esta praxis social dialéctica de dar/recibir no hay lugar para el hombre» (1999: 61).

El novelista ejerce esta *praxis* social en el arte de novelar de la que habla Prada Oropeza, porque la realidad, al menos la que se nos muestra como tal, desde la concepción antropológica «es tan elusiva como oscura y acriticamente convincente» (Prada Oropeza, 2003: 10).⁵³ Pero el escritor también noveliza la realidad, porque, diferente al hombre de la calle, desconfía del orden establecido y va en busca de la verdad.⁵⁴ No obstante, representar la

mundo que construye se explica desde su propia inmanencia): traduce la realidad de hecho no semiótico a un espacio interno semiotizado (1996: 24).

⁵² Se entiende por entorno sociocultural los valores de los que provee una sociedad y la relación o, mejor, los acuerdos que establece con el individuo.

⁵³ En una visión general sobre la realidad, P. Berger y T. Luckmann la definen como una cualidad propia de los fenómenos que se reconocen como independientes de la volición del hombre, no sin aclarar que el hombre de la calle y el filósofo la asumen desde posiciones diferentes. El hombre de la calle no se preocupa de lo que para él es “real” y de lo que “conoce” a no ser que algún problema le salga al paso; del filósofo ya dijimos que está obligado profesionalmente a no dar nada por establecido; y la sociología se asume a cierta distancia entre la comprensión del hombre de la calle y la del filósofo. «El sociólogo está obligado, por la lógica misma de su disciplina, a indagar, al menos, si la diferencia entre unas y otras “realidades” no puede entenderse en relación con las diversas diferencias que existen entre unas y otras sociedades [...Esto significa que el] interés sociológico en materia de ‘realidad’ y ‘conocimiento’ se justifica así inicialmente por el hecho de su relatividad social. Lo que es ‘real’ para un monje del Tíbet puede no ser ‘real’ para un hombre de negocios norteamericano» (1968: 14-15). Es de nuestro interés la relatividad de la realidad propuesta por Berger y Luckmann, porque la literatura, desde luego, no unifica la realidad, pero, increíblemente, en su carácter de símbolo lo que se escribe para el mexicano aplica para el colombiano, para el alemán o para el hindú. Volveremos sobre este problema en el capítulo IV.

⁵⁴ Anotamos varios párrafos atrás, la concepción del hombre de la calle de acuerdo a P. Berger y T. Luckmann, pero nos parece que R. Prada Oropeza ofrece, en *Hermenéutica, símbolo y conjetura*, otros elementos no menos teóricos y sí más próximos al hombre de la calle o cotidiano, como también lo nombra el teórico boliviano: el hombre cotidiano cuya ideología es una especie de mala conciencia, «valora a lo cotidiano como un mundo establecido y ordenado desde siempre, y establece la identidad como lo que es real y, por tanto,

realidad siempre representa un riesgo para el novelista (y para todo aquél que trate de alcanzarla), citamos de *Verdad y existencia* de Jean Paul Sartre:

«La realidad es, entonces, que el ser que manifiesta la verdad está en el mundo, es del mundo y está en peligro en el mundo. La realidad es que el que ilumina [al mundo] puede quedar destruido (o fortificado o colmado) por lo que esclarece. Esta pertenencia de la verdad al mundo, o realidad, puede también definirse como el hecho de que la verdad se *experimenta* o vive. En cierto sentido, toda verdad se vive como peligro, esfuerzo, riesgo (incluso una verdad ‘científica’) y, a la recíproca, todo lo que se vive (en la rabia, el miedo, la vergüenza, el amor, la huida, la buena y la mala voluntad) manifiesta la verdad». (1996: 61).

En este primer capítulo, hemos puesto las bases sobre las que ha girado siempre la novela hispanoamericana y no es otro que un estrecho vínculo con su realidad sociopolítica. Es por esto que hemos dado un panorama muy general del contexto social y político más contemporáneo al que se enfrentan los novelistas suprarreales: una sociedad cada vez más degradada por la corrupción y la impunidad, y, de este modo, entender el desasosiego y la indiferencia que se desprende de sus páginas.

Hemos valorado también la pertinencia de un compromiso ético en la novela hispanoamericana y, en consecuencia de esa finalidad ética, hemos explicado la trascendencia del género novelesco como una manifestación discursiva cuya *praxis* sociocultural es formular su propia construcción de la realidad sobre los distintos asuntos que integran a la sociedad. Aclarada la importancia de la novela en el entorno sociocultural de Hispanoamérica, en los capítulos siguientes analizaremos la realidad engarzada a la ficción en un *corpus* de novelas de dos autores colombianos (Fernando Vallejo y Jorge Franco), tres autores

lo que es verdadero [...] Aunque no podemos dejar de aceptar que esta actitud del hombre de la calle es *funcional*, pues le permite vivir confiadamente en el mundo cotidiano, sin mayores cuestionamientos ni conflictos» (2003: 10).

mexicanos (Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza y Daniel Sada) y el chileno Roberto Bolaño.⁵⁵

⁵⁵ Debemos aclarar que la novela que estudiamos de Roberto Bolaño, *2666*, con todo y su globalización espacial, tiene como punto central a la sociocultura mexicana, igual que en sus novelas *Amuleto* y *Los detectives salvajes*; siempre es de interés conocer la visión de quien pertenece a un entorno sociocultural diferente.

II

LA NOVELA SUPRARREAL: LOS ORÍGENES Y LA INTENCIONALIDAD

El *Hamlet* (1598-1601) de William Shakespeare es más que una obra *metateatral*, se trata de un discurso que teoriza, quizá sin pretenderlo, sobre la realidad y la ficción en la obra de arte. Cuando el espectro del padre de Hamlet se manifiesta ante él, le pide que vengue su muerte, que vengue «¡[...] su asesinato, torpe y desnaturalizado!» (Shakespeare, 1994: 20), y le devela: «así se ha engañado pútridamente todo oído de Dinamarca con un falso relato de mi muerte, pero has de saber, noble joven, que la serpiente que mordió la vida de tu padre, lleva ahora su corona» (21).

El fratricida al que refiere el fantasma es su hermano Claudio, rey de Dinamarca, que impulsado por la ambición y por el deseo del poder comete el abominable homicidio. Descubierta la verdad, el protagonista pone en evidencia a su tío a través de la representación, recurso que a la par de la sombra del padre (como se traduce en otras ediciones) es el hermoso principio de *singularización* (o *extrañamiento*) del texto, artificio literario denominado así por el formalista V. Shklovski tres siglos después. El empleo de la representación para desenmascarar a su tío, Hamlet lo justifica en la ilusión referencial que admite el género (citamos del texto):

he oído decir que ciertas personas culpables, viendo teatro, con el mismo artificio de la escena, se han sentido impresionadas hasta el alma, de tal modo que al momento han proclamado sus malas acciones; pues el asesinato, aunque no tenga lengua, sabe hablar con un órgano milagroso. Haré que estos actores representen ante mi tío algo parecido al asesinato de mi padre (41).

Pero Shakespeare, que toma a su personaje como intermediario, no sólo otorga al género dramático la posibilidad de incardinar circunstancias del mundo cotidiano, sino que promueve la realización de la verdad del discurso, intención manifiesta en la cita anterior y que corroboramos en esta otra idea de Hamlet: «Conseguiré fundamentos más relevantes [...] El drama es la realidad en que atraparé la conciencia del Rey».

En el momento que Hamlet pone en obra su realidad interna para desmembrar el asesinato de su padre y hacerle justicia a su memoria, la obra de William Shakespeare toca uno de los problemas fundamentales para la teoría literaria: las relaciones entre la realidad y la ficción; a partir de este binomio se produce otra controversia: la veracidad del discurso literario. Ciertamente, por las citas que hemos anotado antes, es un hecho que el drama de Shakespeare admite la anexión de la ficción y la realidad, por eso cuando Claudio pregunta a Hamlet si se ha enterado bien del argumento de la obra, si no tiene nada ofensivo en él, éste responde fingiendo sorpresa y, sobre todo, manipulando a su conveniencia si es realidad o ficción lo representado: «No, no, no hacen más que bromear, envenenan en broma: nada ofensivo, de ningún modo» (52).

En el caso de la obra teatral siendo su finalidad la representación, *los objetos representados*, de acuerdo a los estratos que Roman Ingarden estudia en *La obra de arte literaria*, se concretizan «y son elevados al nivel de la experiencia perceptiva» (1998: 395), mientras que para la obra literaria (seguimos con Ingarden) las objetividades representadas alcanzan la concretización en la experiencia imaginativa que proporciona la lectura. Es decir, la apariencia plenamente perceptiva de la representación produce, digamos que con mayor naturalidad, un efecto de realidad.

Ahora, si bien la obra teatral es superior en este sentido a la obra literaria, no lo es en la *emergencia de la verdad*, pues por intensa que resulte la proyección realista en la vivencia de la representación o en la imaginación de la lectura, ya el espectador, ya el lector, la olvida

con cierta inmediatez, porque no se trata de una *verdad* aplicada y necesaria para su existencia, como si ocurre en *Hamlet* que durante la representación el rey Claudio se ve reflejado y se marcha de la sala lleno de indignación. El tema de la *verdad* en la obra de arte es un problema, así nos parece, similar a los dogmas de fe: se cree en ellos y se exteriorizan en actitud.

Abrimos nuestro capítulo con un género diferente al que trabajamos en esta investigación, pero lo hacemos como punto de partida de un tema que resulta inagotable en el campo de los estudios literarios (pensamos, sobre todo, en la novela, nuestro discurso base) y que en una diáfana reflexión *metaliteraria*, *Hamlet* resuelve de manera hermosa (pese a que el texto habla de traición y de muerte) el asunto de las relaciones entre la realidad y la ficción como si fuera lo común en la obra de arte.

Mas el tema en cuestión ha sido motivo de confrontaciones y profundos estudios académicos desde perspectivas diversas; en nuestro caso, no abordamos la problematicidad de la *realidad* o *realismo* en sí misma, esto es, la teorización de la representación de la realidad en el discurso literario o quizá queda más claro si decimos de la fenomenología de la literatura, sino estudiamos el asunto desde las sugerencias que nos brinda *Teorías del realismo literario* de Darío Villanueva (2004: 176): asumimos el estado de la cuestión en la novela como fundamentalmente pragmático y nos interesa adentrarnos a nuevas formas de novelizar que induzcan al lector a una respuesta realista.

Hemos encontrado un *corpus* de novelas de autores hispanoamericanos nacidos entre 1940 y 1960, en las que consideramos hay otra técnica «para producir una lectura realista entre sus destinatarios contemporáneos» (Villanueva, 2004: 177), otro dinamismo de formas para provocar un *efecto de realidad*. De eso se trata el género novelado, su signo genético es la composición, su originalidad se encuentra en la arquitectura del conjunto de la obra, de ahí que siempre se busquen nuevas formas de contar historias y se exija al novelista (de Ítalo

Calvino es esta idea) percibir la forma de la expresión «como un instrumento que hay que inventar o reinventar una y otra vez dándose cuenta de todo el proceso (no es que [el escritor] lo perciba instintivamente: *debe* esforzarse siempre en esa dirección para dar sentido a las formas, tan desgastadas y fungibles)» (2006a: 29-30).

Esa otra forma de novelar la denominamos *suprarreal* y la conforman las siguientes obras: *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Ritmo Delta* (2005) de Daniel Sada, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, *La Mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia, *2666* de Roberto Bolaño (2004, obra póstuma) y *Balas de plata* (2008) de Élmer Mendoza. En este capítulo desentrañamos los orígenes del término *suprarreal*: explicamos con la teoría de Iuri Lotman en qué sentido es un fenómeno de la cultura hispanoamericana; el filme neorrealista italiano como su punto de origen, así como las coincidencias temáticas y formales con algunos filmes hispanoamericanos; abordamos también la teoría que sustenta su naturaleza realista y los modelos literarios anteriores a ella; concluimos con los fundamentos sobre la intencionalidad de la ficción suprarreal por aproximarse a la realidad, que son predominantemente ideológicos.

Un fenómeno de la cultura hispanoamericana contemporánea

En el entendido de que la realidad es un producto sociocultural, de una *praxis* histórica «(*diacrónica*, producto de milenios y milenios de humanización, de hominización, y de una *praxis* sistemática actual, *sincrónica*, producto de la acción permanente)» (Prada Oropeza, 1999: 72), y la literatura una *praxis* sociocultural específica, vayamos a nuestro planteamiento que tiene su razón en un grupo de novelas, en su mayoría, de autores colombianos y mexicanos que se han dado a la tarea de narrar de una forma muy próxima a realidad, y que hemos denominado novela *suprarreal*.

No es que antes el discurso novelesco no planteara la realidad (pues ya dijimos que desde el surgimiento de la novela moderna, la realidad es inherente este género), pero se hacía de otros modos; por ejemplo, las llamadas novelas en clave (tomado del francés *roman à clef*) donde las dimensiones espaciales, temporales y actanciales de una novela dialogan extratextualmente con espacios, tiempos y personas de categoría análoga, ya sea en la coincidencia de todas las categorías mencionadas o con alguna de ellas, la intención de la semejanza de estas dimensiones es mostrar una historia *verdadera*. Entre las obras de esta naturaleza nos vienen a la memoria *Los pasos de López* (1982) de Jorge Ibarguengoitia, *Morir en el golfo* (1985) de Héctor Aguilar Camín o *Un asesino solitario* (1999) de Élmer Mendoza, autores mexicanos todos.

Los pasos de López parodia la gesta heroica de la Independencia y la desmitifica, justo por esta cualidad pasará a formar parte de la llamada *nueva novela histórica*.¹ *Un asesino solitario* es novela en clave de un hecho ignominioso: el primer atentado (previo a su asesinato del 23 de marzo, fraguado desde las esferas del poder) del candidato a la Presidencia de la República por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Donaldo Colosio

¹ En las páginas 60-61 del capítulo I, al referirnos a la novela hispanoamericana en su primera y segunda contemporaneidad abordamos someramente la esencia de la nueva novela histórica y consideramos necesario ampliar la información. Concentramos aquí las ideas de dos ensayistas: M. A. Larios y J. J. Barrientos. Ambos autores coinciden en que la apertura al mundo de la posmodernidad (con todas las reservas que en el terreno económico y social debemos tener con este término) influyó notablemente en la literatura hispanoamericana, que fracturó los tabúes de la novela histórica del siglo XIX: la construcción de una narración con una ambientación rigurosamente histórica y otra novelesca, sin más intención que corroborar a través de los personajes con los ideales románticos de la época; la utilización de personajes de segunda fila como protagonistas para evitar disputas historiográficas con personajes históricos conocidos o reputados; los datos históricos debían tener una distancia temporal; carecía de una visión actualizada del mundo y de una interpretación posible del pasado (cfr. Larios, 1997: 132-133). Todo lo contrario es la nueva novela histórica que responde al deseo de los lectores de conocer la Historia entre telones y a los personajes históricos en la intimidad (cfr. Barrientos, 2001: 17), pero esencialmente esta nueva novela relativiza la verdad que la historia oficial se había adjudicado, así se expanden las versiones sobre un mismo hecho. Esta otra forma de narrar la Historia tiene una pretendida “cientificidad” alcanzada por un laborioso acopio de documentos y referencias históricas que le permite no supeditar el nivel histórico al novelesco (cfr. Larios, 1997: 133); es por lo anterior que «la frontera entre realidad y ficción no se disimula, se marca, se pone de relieve, se hace lo más llamativa posible, contradiciendo la historia documentada y convirtiendo el anacronismo en otro recurso literario» (Barrientos, 2001: 19). La nueva novela histórica ocupa personajes históricos de primera fila y no teme establecer disensiones historiográficas: se vuelve crítica del presente e intenta a través de la impugnación, la parodia, la ironía, la deconstrucción, un descreimiento del pasado histórico, por eso abandona los perfiles marmóreos de los héroes, los juicios implacables sobre los antihéroes. En suma, la nueva novela histórica no sólo es una incredulidad de las ideas sino también de las formas modernas (cfr. Larios, 1997: 133-135). (En la nota al pie 33 de las páginas 60-61, anotamos ejemplos de novelas que reescriben la Historia.)

Murrieta, ocurrido el 22 de marzo de 1994 en Culiacán, Sinaloa. *Morir en el golfo* gira en torno del líder de la sección 35 del sindicato petrolero, Lázaro Pizarro, que echa mano de su autoridad no sólo en su desempeño sindical, sino también en su entorno político y social.

El realismo intencional aplicado por la crítica homologa al personaje (Lázaro Pizarro) de Aguilar Camín con la vida del líder sindical de Petróleos Mexicanos (por varias décadas y al servicio de los gobiernos en turno) Joaquín Hernández Galicia, “La Quina”. En las solapas del libro, Aguilar Camín (hoy intelectual orgánico, lamentablemente) se dirige al lector y le expone, en una válida contradicción, lo que hay de falsedad y de verdad en el relato:

No ha habido todavía un secretario de la sección 35 del sindicato petrolero, radicada en Poza Rica, llamado Lázaro Pizarro. Tampoco un presidente municipal de Chicontepepec que haya respondido al nombre de Francisco Rojano. No hay periodista conocido o reconocido en los diarios de la ciudad de México que haya escrito, durante el lapso que incluye esta novela, una columna “Vida Pública”, donde haya denunciado los hechos que aquí se cuentan. El estado de Veracruz no conoce fincas que respondan a la descripción y el nombre del complejo agropecuario La Mesopotamia, cuyo auge es tema parcial de este relato. En vano buscará alguien en Poza Rica una construcción similar a la aquí bautizada como Quinta Bermúdez, que existe en realidad en Atlixco, Puebla, bajo el nombre aún porfiriano de Molino de San Mateo. Aunque no le han faltado conflictos, la sección petrolera de la refinería de Azcapotzalco no ha tenido nunca las elecciones violentas que le atribuye cierto pasaje de esta novela. Los flamboyanes incendiados que otro pasaje pone en la plaza del pueblo de Chicontepepec, proviene de la muy distante ciudad de Chetumal, en el sureste, y la descripción misma de Chicontepepec difícilmente podría responder a la realidad, habida cuenta de que el autor no ha puesto todavía un pie en el poniente veracruzano. Los personajes reales que aquí se tejen con los ficticios, guardan con sus modelos la única coincidencia del nombre, porque son en lo demás construcciones también imaginarias. Finalmente, los anales de la facultad de Ciencias Políticas de la UNAM no recuerdan el nombre, los ojos o la figura, de otro modo inolvidable, de Anabela Guillaumín.

Admitida la falsedad de estos recursos instrumentales —y de todos los otros— puedo decir, sin embargo, que todo lo que en estas páginas se narra es muy probablemente exacto y verdadero, la transcripción arbitraria pero escrupulosa de una dura e insuperable realidad.

Muy próxima, en cierto sentido, a nuestra novela suprarreal está el *reportaje-novelado* sobre el que volveremos más adelante. Por ahora sólo diremos que su alcance temporal, igual que en la narración suprarreal, se encuentra en un pasado próximo o “contemporáneo” «de los receptores que compartimos el tiempo presente» (Prada Oropeza, 1998: 75), y toma los hechos ocurridos como material del nivel del contenido. Por supuesto se distancian ambos subgéneros, porque el reportaje-novelado resalta «los procedimientos discursivos y sus correspondientes códigos propios del reportaje periodístico» (76). Ejemplos de este subgénero son *Operación Masacre* (1958) de Rodolfo Walsh, *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso, *Un nuevo día* (1984) de Julio Travieso, *Charras* (1990) de Hernán Lara Zavala y *Santa Evita* (1995) de Tomas Eloy Martínez.²

El origen de la incertidumbre social se traduce en tematizaciones diferentes en *La Virgen de los sicarios*, *Ritmo Delta*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666* y *Balas de plata*; incertidumbre que tiene su origen en la realidad político-social. Por eso, nuestra intención en el capítulo primero fue mostrar los problemas sociopolíticos que enfrentan Colombia, México y otros países de Hispanoamérica, pues la realidad de América Latina es compleja y la novela latinoamericana desde antes de la explosión editorial, mejor conocida como *boom*, no ha dejado de enfrentarse con ella.

² Podría parecer ocioso el comentario, pero si acaso alguien nos objetara que la novela decimonónica también pretendía un sentido muy próximo a la realidad y es así, hay notable distancia con la novela suprarreal y una de ellas es determinante: la novela decimonónica es de un realismo genético que pretende reflejar la totalidad de una realidad unívoca anterior al texto y «ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello dará como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio de la literatura, el lenguaje, y a la ‘sinceridad’ del artista» (Villanueva, 2004: 43). Por el contrario, los relatos suprarreales sólo se ocupan de una parcela de la realidad que está en estrecha relación y en proximidad temporal con el entorno sociocultural, su sentido de lo real no es la percepción y recreación de la naturaleza tal cual es.

Desde luego, no estamos manifestando un desprecio por la narrativa decimonónica, eso sería un craso error, sabemos de las grandes novelas de ese siglo sobre cuyas bases se ha nutrido la historia de la literatura y la teoría literaria; hoy la literatura no sería la misma sin Johann Wolfgang von Goethe, Honorato de Balzac, Gustav Flaubert, Leopoldo Alas, en el contexto europeo; Jorge Isaacs, José Mármol, Ricardo Güiraldes, José Joaquín Fernández de Lizardi, Manuel Payno, José Tomas de Cuellar, Ángel de Campo, Federico Gamboa, en el contexto latinoamericano, y otros que hemos dejado de mencionar de los dos continentes. La literatura decimonónica responde a la doctrina de su contexto histórico: la modernidad cuyo principio es el absoluto como valor supremo, de ahí que la literatura pretenda una realidad unívoca, con un rostro único. En el caso de la novela suprarreal, como la nueva novela histórica, también responde a su contexto que es el de la posmodernidad, el de la pluralidad de significados.

Debemos decir que las novelas elegidas no son las únicas que se encuentran en la tendencia de acercar su discurso a la realidad, cada vez hay más obras en el mercado editorial con esta peculiaridad narrativa, sobre todo, de cubanos, guatemaltecos y peruanos; pareciera que la novela de las últimas décadas tiene urgencia por narrar los acontecimientos socioculturales próximos en el tiempo para desacralizar las versiones oficiales que los distintos sistemas político-sociales presentan al mundo.

Sin ningún acuerdo previo, Fernando Vallejo, Daniel Sada, Jorge Franco, Rafael Ramírez Heredia, Roberto Bolaño y Élmer Mendoza coinciden en narrar sucesos y situaciones sociales que se presentan dentro de sus respectivos contextos socioculturales: la violencia, los trampantojos editoriales, la inmigración, las desapariciones de mujeres, el narcotráfico, y lo hacen con una marcada peculiaridad: la ficción y la realidad se funden para conformar una articulación discursiva hiperbolizada en su acercamiento a la realidad; a esa estrategia narrativa la hemos llamado *suprarrealidad*.

Las reflexiones de Clara Reeve (a quien ya citamos antes) nos sorprenden, pues tal parece que preconizó la novela de hoy a pesar de referirse a los romances modernos del siglo XVIII. La idea de la autora define con mayor exactitud lo que denominamos novela suprarreal (tomamos de la cita en inglés de *Teorías del realismo literario* de Darío Villanueva y hemos tenido el atrevimiento de traducirla): «la verdad y la ficción se encuentran muy mezcladas de tal manera que un lector común no podría distinguirlos, pues los efectos del romance y la historia verdadera no son muy diferentes» (2004: 145).³

Lo expresado por Reeve tiene el asombro de la composición de las primeras novelas modernas en que la realidad pasó a ser parte de la sustancia del contenido de la ficción, lo que hoy es usual para el lector competente, pues el lector común o inocente, en términos de Mario Vargas Llosa, no siempre tiene una visión actualizada de la literatura y no concibe al héroe

³ La cita en inglés del texto de C. Reeve que tomamos de D. Villanueva: «truth and fiction were so blended together that a common reader could not distinguish them [...] the effects of romance, and true history are not very different» (2004: 145).

como individuo solitario abatido por el mundo, prefiere quedarse con la idea de la epopeya donde es el héroe el que transforma al mundo.

Llegados a este punto nos preguntamos si ya se advierte que el enfoque teórico de la novela suprarreal está puesto en el problema formal. Con esto queremos decir que no es la diégesis por sí misma lo que le da su carácter de suprarreal (pues no hay una hiperbolización de los hechos), es la arquitectura narrativa la que logra ese efecto exagerado del acercamiento a la realidad, como si la reflejara; desde luego, ese efecto del aparente “reflejo” sólo se percibe en la *praxis* estética. De ahí el origen del nombre de novela suprarreal.

Probablemente el término más apropiado de acuerdo a las características de las novelas que proponemos en este trabajo, sería *hiperrealidad* por el sentido semántico de *hiper* que se traduce como “exceso”. Pero, en la entrada natural de la lengua española existe ya el término *hiperrealidad* para referir a la realidad exagerada en alguno de sus aspectos.⁴ Lo mismo ocurre con el término *hiperrealismo* (realismo exacerbado) consignado por la RAE e *hiperrealista*, nombre con que se designa a la tendencia pictórica surgida en Estados Unidos a finales de los años sesenta.

Así, para diferenciar de los términos *hiperrealidad*, *hiperrealismo* e *hiperrealista*, hemos adoptado la palabra *suprarrealidad* (del prefijo *supra* que significa “arriba” o “encima de”) para referirnos a la novela de realismo exacerbado, esto es, aquéllas en las que la realidad de su discurso se yuxtapone a la realidad del mundo cotidiano, con un efecto de aparente reflejo. Un derivado de *suprarrealidad* al que recurriremos constantemente será el término *suprarreal*.

La hechura narrativa que aquí proponemos como suprarreal es, como toda obra de arte literaria, un fenómeno de la cultura en el sentido lotmaniano del término (cfr. Lotman, 1996: 21-42). La novela una *praxis* sociocultural específica que forma parte de la semiosfera,

⁴ Manuel Alvar Ezquerra. *Nuevo Diccionario de Voces de uso actual*. Arco/Libros, Madrid, 2003. Así también, en la entrada del diccionario del mismo autor, se halla el concepto *superrealidad* para definir a aquella realidad de carácter extraordinario, significado que nada tiene ver con el de *suprarrealidad*.

traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera. Es decir, la semiotización de los mensajes (en el caso de la ficción suprarreal toma los eventos de una realidad sociocultural inmediata: la violencia, los fraudes electorales, los trampantojos editoriales, la inmigración, las desapariciones de mujeres, el narcotráfico) a conversión en información o nuevo mensaje (en la novela suprarreal, y en cualquier subgénero novelado o género literario, la intencionalidad estética se encargará de la interpretación de los eventos socioculturales y pasarán a formar parte, en tanto nuevo mensaje, de la construcción social de la realidad).

El proceso de la suprarrealidad en la novela es de una profundidad diacrónica y sincrónica. Diacrónica porque está dotada de un complejo sistema de memoria y sin ella no puede funcionar, por eso no existe una ruptura absoluta con la tradición literaria anterior, sino que nace a partir de un conflicto entre lo heredado, una manera de ir relevando a las tendencias anteriores, según demuestra la historia de la literatura hispanoamericana. Sincrónica porque la novela no es otra cosa que el producto de la acción permanente, la búsqueda de nuevas formas de expresión, de ahí que la novela sea el reino de la más absoluta imprecisión canónica, como pensaba Camilo José Cela.

El tema de la memoria es fundamental para la producción novelesca, y lo es en general para la cultura. En el ensayo «La memoria a la luz de la culturología», Iuri Lotman (1996: 157-161) deja claro que en la cultura interactúan dos tipos de memorias: la que conserva los textos resultado de la actividad cognoscitiva (memoria informativa) y la que crea textos (memoria creativa). La primera, está dispuesta en una sola dimensión temporal y está subordinada a la ley de la cronología. En la segunda, todo el grueso de los textos resulta activo y su actualización se subordina a las complejas leyes del movimiento cultural general y no puede ser reducida a la fórmula “el más nuevo es el más valioso”.

A la luz de esta explicación de Lotman, digamos que la novela suprarreal se constituye como un texto actual, alumbrado por la memoria de los textos no actuales (la narrativa

hispanoamericana previa), los cuales no desaparecen, «sino que es como si se apagaran, pasando a existir en potencia» (159). Esta aparente contradicción no es tal, si comprendemos que la memoria de la cultura como mecanismo creador (seguimos citando de Lotman) «no sólo es pancrónica, sino que se opone al tiempo. Conserva lo pretérito como algo que está».

Coincide Milan Kundera con los razonamientos de Lotman, pero en vez de utilizar el término memoria, emplea el concepto gadameriano *conciencia histórica* para decirnos que su influencia es inherente para nuestra percepción del arte. Quiere decir que gracias a que poseemos la conciencia de la continuidad y del valor estético, adquiere sentido la transformación del arte. De lo contrario, la historia de éste «no sería más que un inmenso depósito de obras cuya sucesión cronológica carecería de sentido. Y a la inversa: sólo se percibe el valor estético en el contexto de la evolución histórica de un arte» (Kundera, 2005: 15).

De hecho los textos clásicos, que por la complejidad de su organización alcanzaron el nivel artístico, no son depósitos pasivos de una información constante, puesto que no son almacenes, sino generadores (cfr. Lotman, 1996: 160). Y ya que «la memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos» (Lotman 1996: 161), la suprarrealidad novelada se viene a integrar a dicho mecanismo a través de la conservación y transmisión de la información, que no es otra sino la continuidad del compromiso trazado por la novela hispanoamericana del siglo XX: narrar la realidad social de su entorno. Y se anexiona también al mecanismo formador de textos, desde el momento que encontramos en ella un valor específico, un valor estético (otorgado por su composición para aproximarse a la realidad) que la convierte en un objeto pensante que forma *nuevos* mensajes.

En el convencimiento de que la novela hispanoamericana nunca ha dejado de *semiotizar* la realidad político-social, la novela suprarreal es un fenómeno de la cultura que

analiza su propio entorno sociocultural para hacer de él (nos apropiamos de la definición de cultura de Clifford Geertz) «no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones» (ápuđ Prada Oropeza, 2007a: 223). El arte de novelar levanta la pesada piedra de la historia de Hispanoamérica para entender el presente: la dependencia y la subordinación económicas que padece desde hace cinco siglos, y que los TLC con Norteamérica han resemantizado;⁵ por supuesto, no podemos olvidar las historias de las dictaduras y las revueltas independentistas, los movimientos urbanos populares que datan de hace tres décadas y los movimientos de resistencia indígena (cfr. Aguirre Rojas, 2005: 123).

Desde este lado del mundo, no se puede confiar en los discursos de los politólogos y el aparato mediático (que están al servicio del sistema), su discurso del convencimiento sobre la “transición democrática”, en casi todos los países de la América hispana, es «con el único sentido de legitimar y apuntalar a sus respectivos gobiernos» (Aguirre Rojas, 2005: 123). Los discursos oficiales, por supuesto, hacen su parte e intentan vendernos, por ejemplo, «los tratados de libre comercio [...] o las políticas neoliberales salvajes como las ‘verdaderas soluciones’ a la aguda crisis económica actual latinoamericana y mundial [...]» (124).

Imposible pensar en la Hispanoamérica de hoy al margen de la visión panorámica que el mundo ofrece en conjunto. La historiografía sería muestra que estos pueblos son dependientes (en el sentido económico) y subordinados, porque no han sido construidos en función de sí mismos, sino siempre en función de los centros hegemónicos de la economía capitalista mundial. Esto significa que sobre Hispanoamérica se cierne *el poder omnipresente* del

⁵ Un nuevo “brillo”, de acuerdo al metalenguaje de las teorías poscoloniales, o una nueva dominación, es la que ejerce el centro norteamericano sobre Latinoamérica con el TLC de América del Norte y el ahora “Área de Libre Comercio para todas las Américas. Ambos tratados son (seguimos a Carlos Antonio Aguirre Rojas) la continuación de la dependencia y el sometimiento de las economías latinoamericanas a los requerimientos y exigencias de la dominante economía norteamericana. Con los pactos económicos, los norteamericanos tratan de hacer frente a su ya iniciado proceso de decadencia estructural como potencia hegemónica por encima de otro *sistema-mundo moderno*. Su potencia tecnológica, productiva, comercial y financiera del mundo, ya no responde ni alcanza para mantener su hegemonía, por ello se repliega a su periferia más inmediata: los territorios latinoamericanos (cfr. Aguirre Rojas, 2005: 129-131).

exterior, el del sistema mundo y el *poder omnipresente* interno: la corrupción, la impunidad, el tráfico de influencias, los malos manejos de los fondos públicos y los actos turbios cada vez más comunes. La realidad de la periferia hispanoamericana sólo puede catalogarse de inaudita:

si en todo el mundo se privatizan las Universidades y se recortan los presupuestos para las escuelas públicas, sólo en México se responde a una huelga estudiantil con una intervención policiaca de la Universidad. Mientras que la inseguridad se difunde y crece en todas las grandes ciudades del planeta, es también sólo en México que al gobierno se le puede ocurrir hacer deducibles de impuestos los gastos de blindaje especial de automóviles de lujo, desarrollados para supuestamente hacer frente a esa creciente inseguridad. Y es también sólo en América Latina, en donde la laxitud de los controles sanitarios estatales, permite que los grandes laboratorios del mundo “experimenten” con seres humanos los efectos secundarios de sustancias y de medicamentos aún no aceptados en los países desarrollados (137, 138).

La vida política de estos pueblos que calificamos de inaudita, Annie Le Brun, en un contexto o, mejor, en un fenómeno más global la configura de excesiva. Para la ensayista, *el galardón de los horrores* del siglo XX, que parten de las consecuencias de una situación atómica, son el resultado de ese fenómeno de la cultura de hoy día y que ha denominado *exceso de realidad*. Le Brun filosofa ampliamente sobre esta figura en el libro *Del exceso de realidad* (2000) y, aunque parte de una perspectiva evidentemente europea, la singular realidad de la América hispánica es aquiescente con el mundo de los excesos de estos tiempos que los sistemas políticos y sociales se empeñan en dar por establecidos: se trata de

una realidad que no se opone a nada ni a nadie. Incluso, no cesa de venir a nuestro encuentro. Y porque nunca está en un mismo sitio, se ha vuelto tan invasora.

Realidad excesiva que la superabundancia, la acumulación, la saturación de informes atiborran de sucesos en una colisión de exceso de tiempo y de exceso de espacio.

[...] es una realidad que nada tiene de “virtual” como tanto nos quieren hacer creer, mientras que logra sembrar trampa tras trampa en la irrealidad de nuestros deseos. En rigor,

se trata de una realidad rebosante, un *exceso de realidad*, que llega a asediarnos en lo más profundo de nosotros mismos (Le Brun, 2004: 15).⁶

Es verdad lo que dice Michel Butor (citamos de la entrevista realizada por José Camarero al novelista francés en el año noventa y siete, y publicada en el libro *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*): «ya hemos dado varias vueltas alrededor de la Tierra, podemos comunicarnos cada vez más fácilmente de un continente a otro, pero sin que todo esto haya conseguido facilitar la comunicación de una calle a otra, de un piso a otro de un edificio. Es cierto que nos hablan del Big Bang, del diámetro del universo y, sin embargo, jamás nos hemos sentido tan aislados, tan perdidos en medio de una inmensidad extranjera» (Camarero, 2004: 136)

A pesar que Annie Le Brun atribuye al siglo XX el *exceso de realidad* de nuestros días, si damos un vistazo a la memoria histórica de la humanidad, todos los acontecimientos han trabajado para ello y no detienen su marcha, están en la continuación de prefigurar otro mundo quizá más grotesco del que ahora vivimos. Nuestra suposición se sostiene en hechos recientes: el odio entre judíos y palestinos que no se detiene; la caída de las dictaduras árabes, cuyos sistemas no sabemos cómo mudarán; la intolerancia de las religiones; los nuevos bloques de sistemas conservadores en Hispanoamérica y en algunos países de Europa.

Es indudable que el hombre común vive mimetizado por los excesos y ya no es capaz de distinguir —como señala Le Brun con esta comparación— qué perspectivas se pierden y qué colores desaparecen: triunfa sobre su actitud un negro exterior, como se habla de pinturas exteriores, es decir, al ser humano de hoy todo le da igual (cfr. Le Brun, 2004: 17), prefiere asumirse como un *hombre de la calle* para vivir sin cuestionamientos ni conflictos.

⁶ Hoy lo incoherente se ha vuelto coherente y se aceptan ideas descabelladas como las del director general de Space Regetta Consortium (SRC), agrupación de industriales rusos desde 1990, que pretendía, con una iluminación por satélite, que la noche llegara sobre ciertas regiones del mundo. O ¿quién hubiera imaginado nunca las obscenas imágenes de aquel atentado a las Torres Gemelas de Nueva York, presenciado por televisión y en tiempo real? Con seguridad, Le Brun hubiera dedicado varias páginas, a esta horrenda metáfora de los excesos en los últimos tiempos, si la edición *Del exceso de realidad* fuera posterior al año 2001.

La controvertida posmodernidad tampoco ha escapado al cúmulo de excesos, incluso su equivocada interpretación los genera. En *Apostillas a El nombre de la rosa* (1985: 71), Umberto Eco comenta que “posmoderno” es un término que sirve para cualquier cosa y que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Quizá el mayor atentado a la posmodernidad (según lo refiere Álvaro Pineda Botero en el ensayo, *Del mito a la posmodernidad: el escritor en el mundo de hoy*) proviene del convencimiento de respirar «una nueva libertad porque ya no creemos que lo real y lo verdadero sean principios absolutos» (1997: 31).

El comentario de Álvaro Pineda Botero supone varios riesgos para la pluralidad, hija natural de la posmodernidad: aplicada a un credo excesivo, como ocurre en el mundo contemporáneo, volvemos, en un acto contradictorio, a la postura absolutista, porque si todo es plural se pone en duda la existencia de las cosas. Lo cierto es que hemos caído en el exceso de la utilización del término posmodernidad, fueron altas las expectativas puestas en ella y nos olvidamos de esta máxima dicha por María Zambrano: el absoluto lo lleva el ser humano en su propia condición. El abuso de la malentendida posmodernidad ha tendido peligrosamente a globalizar la realidad y homogeneizar el pensamiento, ejemplo de ello son las políticas neoliberales.⁷

⁷ El arte no escapa al mundo de los excesos. Hemos sido despojados de la imaginación —dice Annie Le Brun—, «todo lo que hoy se emprende bajo el pretexto de arte, de literatura o de búsqueda pura, aparece como divertimento» (2004: 28). Este descenso del arte en el entorno europeo, lo atribuye la autora al frenesí de los diversos poderes del siglo XX por invertir en la esfera cultural, por encontrar en el arsenal intelectual «lo que podía servir como [...] excavadora u hormiguera para agotar las reservas de irrealidad, los hoyos de oscuridad, los archipiélagos de tinieblas, cuyas atmósferas particularmente deletéreas aún podían oponer su incomparable luz desmoralizadora a los progresos de una realidad ansiosa de ejercer su hegemonía reconciliadora» (26).

Un ejemplo más clarividente del relajamiento posmoderno contemporáneo (o, quizá, hasta paradigmático para todas las artes) es el «‘Napoleón’, artista» (un caballo que pinta) descrito por Mario Vargas Llosa en su columna «Piedra de Toque» de *El País* (citamos de la versión electrónica del 5 de junio de 2011). En el arte de nuestros días —dice el escritor de Arequipa— todo puede ser bello o feo o ambas cosas a la vez y eso «no importa un comino en el dominio del arte, a condición de que este sea divertido, sorprendente, y, aunque sea por un momento, libere a los mortales del aburrimiento letal en que se ha convertido la vida».

Ahora las obras de arte —añade Vargas Llosa— son juzgadas únicamente por el precio y en la medida de ello se les confiere el valor. Un caballo pintor en «una de las más terribles hazañas del posmodernismo contemporáneo, hace posible que *Napoleón* no sólo pinte, sino que asimismo exhiba sus pinturas y haya coleccionistas que las adquieran y las cuelguen en su casa, y puedan especular con ellas y embolsillarse buenas ganancias». Prostituida la irrestricta libertad del artista para poner en acción su potencia creadora, damos la

Al otro lado del Atlántico, a pesar de las caídas las dictaduras, se condiciona la libertad, se violan los derechos humanos, abundan los desaparecidos, la corrupción y la impunidad. En suma, vivimos en democracias simuladas. Mario Vargas Llosa opinó, hace algunos años, sobre la democracia mexicana y la definió como una «democracia imperfecta», idea que bien aplica para el semicontinente. Pues bien, estos *excesos de realidad* son el entorno propicio para el desarrollo y la producción artística, aunque esto no significa que no haya obras sibilinas, incluso nos atrevemos a decir que abunda el “arte” del reciclaje, se siguen copiando tendencias que no cumplen con la carrera de relevos que caracteriza al texto artístico.

No obstante, los novelistas serios están empeñados, desde siempre, «por descubrir la auténtica realidad de América Latina y su esfuerzo por transformarla a partir de su común autoexigencia intelectual y estética, pero nunca en absoluto ajenos a los problemas que afectan de manera universal a la humanidad» (Villanueva y Viña Liste, 1991: 10). En el contexto europeo, Annie Le Brun, como contrapeso al *exceso de realidad*, apuesta por el arte y desea, ese retorno a la resistencia, a la subversión, a la rebeldía que el arte proporciona; recuerda los momentos del surrealismo, su apuesta «a la violencia pasional de la que es capaz un ser» (2004: 27) y —agrega— «ésta es la razón por la cual [el surrealismo] todavía es susceptible de perturbar mucho más que ningún otro movimiento radical».

La novela suprarreal colombiana y mexicana responde (parafraseamos de Le Brun) a la categoría de lo negro social, lo negro histórico, lo negro político; pero también responde a la continuidad de la tradición novelesca sugerida por los narradores nacidos entre 1900-1920, que abandonaron la estética realista a cambio de la «autenticidad visible en una actitud crítica operativa frente a las formas tradicionales y en el repudio del retoricismo vacío y de los tópicos manidos, a favor de un lenguaje renovado por su uso paródico, irónico, burlesco, desenfadado o inventivo» (Villanueva y Viña Liste, 1991: 11).

razón al novelista en esa conmovedora línea de su texto: «¡Bienvenido, pues, *Napoléon*, al panteón del arte del tercer milenio!».

Poco después la novela vuelve a dar otro salto estético con el *realismo mágico* y lo *real maravilloso* que, de algún modo, continúa presente en la literatura más contemporánea. En ese afán de renovar las estructuras estéticas, la novela hispanoamericana a partir de la última década del siglo pasado ha cobrado una percepción distinta de la realidad y, cada vez, se encabalga más sobre ella, es el caso de novela suprarreal. Las palabras de Valle-Inclán, respecto del «sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (ápuđ Villanueva y Viña Liste, 1991: 37), es aplicable a la sociocultura de la América hispánica, pero con un sentido inverso: la ficción suprarreal, de acuerdo a su articulación semiótica, pretende *asaltar* a la vida con su propio espejo deformado.

Quizá se lea demasiado subjetivo cuando decimos que la necesidad del novelista suprarreal por adicionar su obra a la realidad proviene de un malestar social, producto de la corrupción y la impunidad que el Estado ha institucionalizado (evidenciado en nuestro primer capítulo). No obstante, el texto cumple una función social, así lo refiere Iuri Lotman y su mensaje lo trasvasamos a la novela (1998: 163): la *praxis* social del discurso novelado va mucho más allá de esa opinión ya estandarizada entre los narradores: encontrar en la escritura un modo de conjura para evitar ser aplastado por el agobio de la enrevesada realidad. La función social de la novela en la dinámica de la cultura es dar servicio a determinadas necesidades de la colectividad (como lo hemos estudiado con Peter Berger y Thomas Luckmann), planteadas a través de sus efectos de sentido, y establecer una interrelación entre el sistema, su realización y el destinatario. Vayamos ahora a otros fundamentos, o quizá es más conveniente decir a otras *memorias*, sobre los orígenes del fenómeno suprarreal en el arte de la novela.

El discurso cinematográfico, origen del fenómeno suprarreal

Si bien la realidad es consustancial a la obra de arte, el fenómeno de la aproximación a la realidad parece de interés colectivo desde hace algunas décadas. El llamado hiperrealismo es quizá la tendencia artística más radical de la pintura realista surgida en Estados Unidos a finales de los años sesenta, cuyo propósito es reproducir la realidad con la misma fidelidad y objetividad que la fotografía, a la que toma como modelo y aplica sus códigos, por eso la imagen trata de ser lo más fiel al objeto, aunque por mayor aproximación a éste, el trazo siempre deja entrever un sentido ficcional; entre los precursores del hiperrealismo están Chuck Close, Malcolm Morley, Richard Estes, Robert Cottingham, John Kacere, Paúl Staiger, Robert Bechtle, Richard McLean.

Algunos estudiosos del hiperrealismo indican que no debe confundirse con el concepto de hiperrealidad que tiene su base epistemológica en la semiótica y en la filosofía posmoderna, Jean Baudrillard es de los principales pensadores en torno al tema. El teórico sugiere que el mundo en el que vivimos ha sido reemplazado por un mundo copiado, donde no buscamos otra cosa que estímulos simulados. Por nuestra parte, consideramos que la hiperrealidad que tiene su aplicación en el mundo referencial para describir la forma en que la conciencia define lo que es verdaderamente “real” en un mundo donde los medios de comunicación determinan la manera en que percibimos un evento o experiencia, si ha tenido un impacto en el ánimo de algunas artes. Por ejemplo, la videoproyección *Himenoplastia* (2004) de la guatemalteca Regina José Galindo, es una pieza autobiográfica que tiene una intención ética antes que estética:

la himenoplastia a la que se sometió delante de una cámara y que el espectador contempla entre atónito y espantado en primerísimo primer plano responde a su deseo de mostrar hasta qué extremos son capaces de llegar las mujeres de su país cuando se someten a los dictados de la moral victoriana impulsada por los actuales misioneros cristianos, que las

conmina a llegar vírgenes al matrimonio. El pecado del himen roto lo absuelve el milagro de una cirugía a la vez estética y anestésica (Jiménez, 2007: 16).

O la videoproyección de Brooke Alfaro, artista panameño, que con la obra titulada *Aria* (2002): «la cámara va descendiendo suavemente por las paredes del patio interior de un gran edificio en ruinas, mientras se escucha en *off* la voz de una soprano». Al concluir el descenso de la cámara, miramos que quien canta «es una mujer negra, tan pobre como los niños que la rodean y acompañan», durante el canto los niños han sonado, a modo de instrumentos musicales, vasos de unicel tapados y acompañados de un popote o pajilla.

Las *instalaciones* son otro modo de relacionar arte y realidad, sobre todo, ahora que estamos invadidos de hiperrealidad (citamos del texto de Martha Nélide Cruz, *El espejo intoxicado*) y «la realidad ha desaparecido en ella misma, de tanta realidad solo queda el espejo, la sombra de su paso, la ilusión contenida en el sopor del ensueño, en la seguridad temeraria con que se suple el movimiento constante y ondulante dentro de nuestra propia conciencia o nuestras percepciones» (2006: 13). En esa tendencia de las *instalaciones* o el vídeoarte a reunir «una gran colección de elementos con el objeto de refabricar paneles de la realidad destinados a invadir cada vez más el espacio imaginario» (Le Brun, 2004: 37, 38), vemos exactamente lo contrario a Annie Le Brun.

Mientras para Le Brun la exposición de *instalaciones* es la prueba más burda de la moda en que se ha vuelto el arte de nuestro tiempo, pues el *exceso de realidad*, opina, ha alcanzado a la cultura y es «ese *exceso de realidad* cultural con el que se pretende empacharnos» (35). Es justamente ese supuesto absurdo del arte, la prueba de una desesperada manifestación de los artistas por atrapar la vida, por expresar a su entorno, que arte y vida se complementan mutuamente, pero también es una forma de protesta por ese hiperrealismo al que nos ha llevado el mundo mediático y la forma en que lo resume Martha Nélide Cruz nos parece acertadísima: «¡Que se vea, que se vea mucho, todo, más que todo!

Lo que no puede verse no existe, lo que no se encuentra en el ciberespacio no se conoce, no es conocimiento, no se reconoce. ¡Desvistámoslo todo, quitémosle las máscaras!» (2006: 13).⁸

La escultura no ha quedado al margen del hiperrealismo, las obras más conocidas son las de Ron Mueck, llamado maestro del hiperrealismo. El artista australiano se ha distinguido, según el mundo de la crítica del arte, por la verosimilitud y el deslumbrante realismo que caracterizan sus piezas; Mueck explora en sus creaciones, de proporciones poco convencionales, la representación figurativa como un recurso con el que logra imprimirles vida. En México, la obra del australiano fue titulada «Hiperrealismo de alto impacto» (expuesta en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, octubre 2011-febrero 2012), el nombre de la exposición responde a la intencionalidad de las piezas: recrear la magnitud de las emociones con relación al cuerpo y para lograr tal efecto resalta los más minuciosos detalles, desde la pigmentación de la piel, la más sutil de las arrugas, los vellos y las expresiones faciales; *A girl* (2006), por ejemplo, es un bebé de cinco metros de barro y representa a un recién nacido con restos de placenta y con parte del cordón umbilical.⁹

Nuestra propuesta de la *suprarrealidad* tiene en el hiperrealismo un modelo extraliterario por conectar el espectáculo del mundo con la realidad artística, pero no así con

⁸ Estamos conscientes que las *instalaciones* no siempre cumplen con los efectos estéticos del arte y, a veces, son tremendas tomaduras de pelo.

⁹ No todos los críticos de arte consideran al hiperrealismo como tal. La crítica Avelina Lésper, ha dedicado un artículo para fundar las razones por las que no comparte la propuesta hiperrealista, habla específicamente sobre la escultura: «Por exacta que sea esta escultura, por mucho que tenga una propuesta verídica, nunca es una realidad. La pose, la actitud, la textura, la síntesis de las formas que el escultor elige es una propuesta imaginaria que se une al artificio de su aislamiento en un entorno al que va a definir y controlar con su presencia. El contacto con los materiales guían hacia su interpretación: la cohesión molecular del metal, la imposición de la monocromía de la piedra, las rugosidades y suavidades de la madera son un idioma que el artista utiliza para expresarse y reinventar a la realidad. Las opacidades y oquedades arrojan al escultor a buscar la luz y la dimensión lo obliga a estudiar el espacio. Los oscuros bronce de Rodin, los mármoles transparentes de Bernini o las placas oxidadas de Serra son una respuesta estética a la pregunta sobre forma, concepto y material que el escultor se plantea. La mimesis que está empecinada en llamar escultura a piezas tipo museo de cera de Madame Tussauds, como son las obras de Maurizio Cattelan, Ron Mueck, Jamie Salmon, no son escultura, ni por sus dimensiones, a veces descomunales, ni por sus motivos. Son piezas que carecen de una propuesta estética, analítica y humanista. Su hiperrealismo absolutista es de maniqués, de muñecos de museo de excentricidades, o dobles inertes para películas de efectos especiales. Los museos exhiben muñecos y convierten a las salas en el Circo de P.T. Barnum, en parques de diversiones. Su perfección no los transfigura en escultura por el hecho de reproducir una figura humana o ser tridimensionales. Aquí vemos con claridad como el hiperrealismo, el acercamiento obsesivo y técnico no arroja una obra de arte porque carece de una propuesta estética, conceptual y emocional que nos aporte una presencia que no podríamos ver en la realidad» (2012: 12).

el hiperrealismo derivado de la hiperrealidad, al menos Martha Nélica Cruz emplea los términos de modo indistinto. Pues si la realidad no nos deja nada a la imaginación, si déspota y autoritaria lo ha invadido todo y privilegia el signo, porque le interesa la referencia, no la interpretación, ningún género de la literatura puede entrar en ese ámbito; la obra de arte literaria no goza con el reflejo del mundo exterior.

El problema crucial del hiperrealismo cotidiano: el de los periódicos, la televisión, los *reality shows*, los *videoescándalos* del mundo político, entre otros (volvemos al libro de Martha Nélica Cruz), están enfocados a la insensibilización, a hacer cotidiano el horror para exorcizarlo, a minar en el ser humano lo que precisamente le hace ser humano, a hacernos que dejemos de soñar, de pensar, de imaginar, elementos básicos, necesarios e intrínsecos al proceso de la creación «Todo es simulación, ‘precesión de los simulacros’, diría Baudrillard, máscara sin expresión, escenografía, coreografía, signo sin significación, palabra sin eco, maqueta, pero sin huella ni sombra, imagen plana en las paredes, ojos estáticos, músculos oculares debilitados, lenguaje transmutado, digitalizado, codificado, elemental» (Cruz, 2006: 17-18).

Pensar en llamar a una novela hiperrealista de acuerdo a la categoría anterior conlleva ciertos riesgos. Es cierto, el arte de novelar siempre tiene en mayor o menor medida una dosis de realidad y pretende mostrar, sobre todo, las “costuras” del mundo, pero no muestra hasta que no quede espacio a la duda, a la imaginación, porque la obviedad no es su pretensión. Y es verdad que la literatura, la novela es simulación, como es ambigüedad, pero son recursos inmanentes a su propia esencia que engrandecen su arquitectura narrativa. Aunque el mayor problema para una novela llamada hiperrealista lo enfrenta al momento de su análisis, ya que no se le puede aplicar una metodología con los parámetros del hiperrealismo cotidiano.

En el ensayo «El hiperrealismo narrativo en la obra de Lucía Etxebarria» de Francisco Tirado González pasa algo similar a lo que explicamos: el académico comenta que expondrá

las razones por las que Etxebarría no ingresa en la corriente realista de las últimas décadas del siglo XX, aunque la mayoría de los críticos la vinculen a la estética minimalista o realismo sucio, sino debe considerarse dentro de una nueva tendencia hiperrealista. De inmediato explica que el hiperrealismo surge cuando la realidad «no se ve, se siente, cuando la realidad trasciende y se convierte en esencia, una realidad sentida y no aprehendida, una realidad tal y cómo el lector la está sintiendo en esos momentos, un mundo enteramente posible y verosímil, una realidad vista con ‘los ojos de dentro de los ojos’, palpada con el ‘tacto que hay bajos los dedos’ [...] El Hiperrealismo acoge la eterna duda, la esencia del nihilismo, la totalidad de la nada..., aparece cuando lo invisible se hace visible» (2006: 330-331). Tal explicación de Tirado González tiene puntos en común con los planteamientos de Martha Nélica Cruz, que a su vez se apoya en el principal precursor Jean Baudrillard.

Mas cuando Tirado González empieza a desgranar la obra de Etxebarría, por lo menos los elementos temáticos que extracta de la obra de la autora, sus argumentos responden a un texto con notas realistas (y queda confuso en qué consiste su sentido hiperrealista): «lo hiperreal reflejaría la complejidad y la sencillez del mundo real, el juego constante de espejos al que nos vemos sometidos. La pugna entre la verdad, la falsedad y la apariencia. La autora pretende representar lo hiperreal femenino, ya que en su obra podemos observar un mundo lleno de mujeres ‘reales’ que tienen que enfrentarse a una sociedad en crisis, una sociedad que no las acepta y las rechaza» (331). Las novelas suprarreales tiene un nexo con el hiperrealismo artístico en la necesidad de vincular el mundo referencial con el arte, y si acaso algo toma de la hiperrealidad es ese clima del exceso de realidad que se materializa en la estructura de los relatos.

Si a algún género extraliterario deben las novelas suprarreales su origen es al filme neorrealista. El comienzo de la gestación del neorrealismo es en 1943, entre la caída del fascismo y el armisticio, aunque su nacimiento oficial es dos años después en que inicia la

lucha de liberación y surgen las películas de Roberto Rossellini y Vittorio De Sica ¿Cuáles son los códigos del neorrealismo que han influido en las novelas de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI en Hispanoamérica? Empecemos por la inmediatez del tema, la intención primaria del neorrealismo fue reflejar a la sociedad de su momento: «aludir a la situación italiana durante y después de la guerra vista desde la perspectiva de los grupos populares, sus auténticos protagonistas» (Fernández Fernández, 1992: 17).

La novela suprarreal toma los temas más inmediatos y de relevancia en el entorno sociocultural: la violencia, los trasuntos en la vida del sicario, la inmigración, los feminicidios, el narcotráfico, pero no los reduce (ni privilegia) a las clases populares, sino muestra a la sociedad en su conjunto; en cambio sí comparte con el filme italiano la intención —muy alejada, por cierto, del realismo socialista como se verá en el siguiente apartado— de anular el *happy end* o de ver en el texto futuras circunstancias esperanzadoras que modifiquen las condiciones que se plantean a lo largo de la historia; el clima de las novelas de Fernando Vallejo, Daniel Sada, Jorge Franco, Rafael Ramírez Heredia, Roberto Bolaño y Élmer Mendoza es oprimente de principio a fin, así como la vida de Antonio y Umberto (ambos protagonistas de *Ladrones de bicicletas* (1948) y *Umberto D* (1952), en ese orden, de Vittorio de Sica) que desde el inicio de las cintas tienen una situación económica difícil y concluyen en las mismas circunstancias sin posibilidades positivas en el horizonte.¹⁰

La crónica de la realidad social del neorrealismo, generada por las experiencias de la guerra y la resistencia, en su reconstrucción plantea los problemas de la posguerra, así aparecen «los niños huérfanos y abandonados, ex soldados y jóvenes delincuentes, parados, prostitutas, campesinos emigrantes a la ciudad [...] es decir, la irrupción de los humildes y desarraigados de la sociedad industrial más que la de los obreros que aspirasen a transformar

¹⁰ Antonio que en su primer día de trabajo, después de dos años en lista de espera, le roban su bicicleta y vuelve a engordar la lista de parados, circunstancia que empeora cuando, en su desesperación, él mismo intenta robar una bicicleta. Umberto es ya un anciano y por su edad no tiene oportunidades para mejorar sus condiciones en una sociedad que parece no necesitarlo.

revolucionariamente el sistema. Ellos son los que ahora protagonizan el cine y la novela, dando origen a una de las caras más conocidas del neorrealismo, la del miserabilismo» (23).¹¹ Este compromiso social del intelectual que nos muestra el cine, lo ha adquirido la novela hispanoamericana de todos los tiempos con periodos violentos o sin ellos.

Con esto queremos decir que la novela suprarreal parece condensar en su mundo narrado la síntesis a la que han llegado México y Colombia a lo largo de los años, países que son el espejo de otros del mismo continente. Estas sociedades han sido aplastadas por la corrupción y la impunidad; la avaricia de los que gobiernan ha desencadenado la putrefacción social, a través del crecimiento de la pobreza extrema de la que nacen los grupos marginados, ahí están los sicarios y la Mara que vierten su resentimiento sobre la sociedad y se alían, movidos por la codicia, con las bandas del crimen organizado. Por esta razón, en las novelas suprarreales salta a la vista una democracia simulada, los juegos del poder se asemejan más a las dictaduras, aunque la oficialidad pretenda hacernos creer que los totalitarismos se han ido para siempre.

A la ficción suprarreal, de acuerdo a las temáticas y a la forma en que las expone, le aplica lo que dijera Jean Paul Sartre del filme italiano neorrealista: tiene «un compromiso entre el realismo crítico y la censura» (ápuđ Fernández Fernández, 1992: 27), pues de cierto modo hay una denuncia en la exposición social, con la diferencia que no refiere únicamente a un sector marginal de la sociedad.¹² En cuanto a la censura a la que refiere el filósofo, ésta

¹¹ En esta etapa del neorrealismo, es decir, la crónica de lo cotidiano destacan Vittorio de Sica y su guionista Cesare Zavattini. «Son los niños abandonados de *Sciuscià* (De Sica, 1946), los jóvenes delincuentes de *Gioventù perduta* (P. Germi, 1947) o los delincuentes ex soldados de *Il bandito* (Lattuada, 1946), las arroceras de *Riso amaro* (De Santis, 1948) y el parado en busca de su bicicleta robada de *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948), quienes mejor definen el espíritu unitario y revolucionario de este cine. Precisamente con esta última película se alcanza el momento álgido del neorrealismo» (Fernández Fernández, 1992: 23). 1948 es el año de otros dos extraordinarios filmes que marcan caminos diferentes a los De Sica y Zavattini. «Rosellini cierra la etapa resistencial y abre otra espiritualista con la historia terrible del niño que acaba suicidándose en medio del horror de la posguerra en *Germania, anno zero*; y Visconti inaugura su discurso marxista sobre la lucha de clases con *La terra trema*, que, basada en *I Malavoglia* de Verga, supone según algunos el punto más alto en la unión de cine y literatura» (24).

¹² Por esta razón, en la novela suprarreal el compromiso del intelectual no alcanza la categoría de un *humanitarismo*, no porque esta palabra tenga usos específicos para cierta clase social, hay humanismo «cuando se habla de un ‘hombre’ en general o del hombre como desheredado, sin ligarlo a una específica posición de

viene del aparato mediático que, en su mayoría, está al servicio del sistema, por lo tanto, avala y legitima cualquiera de las acciones que emprende. Los medios de comunicación se han convertido en un verdadero problema para la salud sociopolítica de México, Colombia y otros países hispanoamericanos, hace mucho que están camuflados de democráticos para ocultar la información, y eso complica la demostración de su incondicionalidad con el sistema.

Ante los tendenciosos medios de comunicación, el mundo ficcional suprarreal desmantela a la sociedad en su conjunto para responder (tomamos las palabras de Blasetti) «a una necesidad de verdad, de contacto con los problemas de nuestro tiempo» (ápuđ Fernández Fernández, 1992: 29). Y aunque el deseo de realidad se traduzca en Vallejo, Franco, Sada, Ramírez Heredia, Mendoza y Bolaño en hastío y desesperanza —no encontramos mejor respuesta que la de los jóvenes españoles de la generación del medio siglo expuesto en el último número de la *Revista Española*— es ineludible afrontar «las realidades que nos asedian y darles expresión artística» (ápuđ Fernández Fernández, 1992: 132). Desde este sentido, el humanismo de las narraciones suprarreales se parece más al populismo humanista de la novela neorrealista española, no nace «del protagonismo de las clases populares en un periodo histórico conflictivo [...] sino del deseo del intelectual por desvelar lo que está oculto» (Fernández Fernández, 1992: 205).¹³

Parte de la poética de la suprarrealidad es provocar la ilusión de inmediatez, recurso del que ya había echado mano el filme neorrealista.¹⁴ Para el cine, alcanzar la impresión de lo

clase» (Fernández Fernández, 1992: 27), pero las obras de los autores suprarreales no pretenden esa ideología de la reconstrucción de sus entornos socioculturales que planteaba el neorrealismo, aunque no deja de ser una novela más sociológica que política, es clara su consideración de que en México y Colombia es difícil restaurar lo que cada día se descompone más, es parte de la poética de este tipo de novelas.

¹³ En el caso de la novela neorrealista española pretende desvelar lo que está oculto, «en gran medida bajo el discurso populista del franquismo, y de los cambios históricos que se producen durante ese decenio —paso de una economía agraria a otra industrial—» (Fernández Fernández, 1992: 205).

¹⁴ Ahora que empezamos a hablar de una poética de la suprarrealidad, debemos dejar en claro el sentido del término *poética*. Echamos mano de la explicación que T. Todorov nos ofrece en *¿Qué es el estructuralismo? Poética*: la poética es un enfoque de la literatura a la vez ‘abstracto’ e ‘interno’. «El objeto de la poética no es la obra literaria misma: lo que ella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Entonces toda obra sólo es considerada como la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual ella es meramente una de las realizaciones posibles. Esto hace que tal ciencia ya no se preocupe por la literatura real sino por la literatura posible; con otras palabras: por aquella propiedad abstracta

inmediato resulta menos complicado por la objetividad de las imágenes;¹⁵ en cambio, la novela tiene que valerse del lenguaje y de los elementos representados para conseguir tal efecto. El neorrealismo para representar el *aquí y el ahora* proporciona la actualidad desde la perspectiva documental: «personajes populares, barrios periféricos, ciudades en ruinas, colas de parados, prostitutas, niños, tranvías llenos de gente» (214); los actores, en su mayoría, son personas anónimas puestas a deambular por el espacio en el que transcurrían sus vidas: «al aire libre, a las calles, a las ciudades, al mar para intentar rodar en aquellos escenarios en los que habían ocurrido los hechos»;¹⁶ el peso del filme recae en el “hecho” más que en la historia narrada; en el léxico ligado a la resistencia y a la cotidianidad y el gusto por el lenguaje jergal y dialectal que se acerca a los grupos populares.

En las novelas de Vallejo, Franco, Sada, Ramírez Heredia, Mendoza y Bolaño, la ilusión de lo inmediato está puesta en la vigencia social de los temas que detallan (la violencia, el sicario y su relación con el entorno social, la inmigración, los feminicidios, el narcotráfico). La actualidad temática obliga a los novelistas al espacio urbano abierto, recurso que contribuye al movimiento de la historia, pongamos un par de ejemplos: en *La Virgen de los sicarios* el narrador personaje nos presenta un catálogo de ambientes, en compañía de su sicario en turno nos traslada a los barrios más populares y zonas históricas de Medellín, pero

que constituye la singularidad del hecho literario, *la literariedad*» (1975: 19). Complementamos el punto de vista de Todorov con el de G. Genette, ambos coinciden en la relación de la poética con la literariedad (citamos de *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*): El objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad, «sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse ‘la literariedad de la literatura’), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto» (1989: 9).

¹⁵ Daniela Aronica comenta que la *poética de la immediatez* constituyó el fundamento del neorrealismo, pero ese tratamiento de las imágenes ya se anuncia en «*La nave bianca* (El buque blanco, 1941), primera película de la trilogía de propaganda fascista, con la que debutó Rossellini» (2004: 198) y, sin duda, dice la autora, tiene la influencia del *Acorazado Potemkin*.

¹⁶ «Rosellini rueda en Roma, Nápoles, Florencia o Sicilia; De Sica descubre la Roma de la periferia y la miseria de su centro; Visconti se va a un pequeño pueblo de Sicilia... Se trata de paisajes urbanos o rurales que refractan el interior de los personajes, que hablan de sus esperanzas o desesperanzas [...] como en el último episodio de *Paisà*, en el que la cámara enfoca siempre unos juncos que difícilmente dejan ver el horizonte, ya que a través de ese encuadre se pretende dar la visión que del paisaje tienen los partisanos, que andan escondidos en el pantano y con el cuerpo pegado a la tierra» (Fernández Fernández, 1992: 205).

también nos conduce a la vida del lumpen en las comunas; *Rosario Tijeras*, que pareciera la continuidad de la novela de Vallejo en tanto abunda otros datos no registrados en el relato de este último, proporciona con más detallismo la vida y las costumbres de las comunas y nos muestra también la toma de los espacios de los comuneros sicarios.

Para la inmediatez de nuestras novelas, contribuye que el escenario esté formado por personajes de carne y hueso que sabemos existen en el mundo referencial: los sicarios, la Mara, los inmigrantes, los funcionarios de aduanas, los dueños de editoriales, las muertas de Juárez, los ciudadanos de a pie, junto a estos personajes aparecen otros que legitiman el realismo de los textos, aquellos que tienen su homónimo y se desempeñan con la misma función en el mundo textual como en el extratextual: en *La Virgen de los sicarios* tiene lugar el expresidente Barco y uno de los capos más famosos en la historia del narcotráfico, Pablo Escobar; de *2666* recordamos ahora al periodista Sergio González Rodríguez, autor del muy conocido libro *Huesos en el desierto*. Evidentemente hay otros elementos en los discursos de la suprarrealidad que contribuyen a la ilusión de inmediatez y los iremos refiriendo a lo largo del trabajo, pues no debemos perder de vista que todo elemento que contribuya a tal ilusión tiene por objetivo aproximar la novela a la realidad, de ahí el nombre de suprarreal.

Roma città aperta (1945) de Roberto Rossellini fue el correlativo cinematográfico de la liberación, y la poética de la inmediatez del cineasta destaca, en éste y otros filmes, por «resaltar las repercusiones de los grandes acontecimientos sobre la gente común sin exagerar la realidad, pero, igualmente, sin atenuarla, por muy cruda que fuese» (Aronica, 2004: 204). Esta peculiaridad de la estética de Rossellini vuelve en los autores suprarreales, ninguno pretende dar proporciones excesivas ni disimular la realidad que ya por sí misma tiene el revestimiento de exagerada, sobre todo, para quienes son ajenos al entorno sociocultural hispanoamericano. Quizá de todas las novelas que aquí proponemos, el caso más paradigmático es el de *2666* que en «La parte de los crímenes» no hace otra cosa que

describimos cronológicamente un asesinato tras otro del modo más cruento y para no parecer que “infla” la realidad, Roberto Bolaño se vale de los partes médicos, los policíacos y testimonios que entran al relato con el tono de crónica periodística.

Germania anno zero (Alemania año cero) también de Rossellini, tiene una peculiaridad que Daniela Aronica destaca en su libro *El Neorrealismo italiano* del que hemos citado en el párrafo anterior: en este filme «Rossellini mostraba haber dejado de creer en una regeneración de la humanidad. El tremendo pesimismo del filme tenía, de hecho, una explicación personal y una colectiva» (206).¹⁷ Si bien la desesperanza no es una cualidad constante en el cine neorrealista, nos interesa esta etapa de la filmografía de Rossellini por el clima de la novela suprarreal.

En estricto sentido, las obras suprarreales no son desesperanzadoras. Tratemos de explicarlo. El pesimismo manifiesto no es aposta, es el reflejo de la suma de acontecimientos fallidos lo que ha dado lugar a la cotidianidad del desánimo para colombianos y mexicanos. Por eso, lo que parece una pérdida de confianza en una reforma social y política, en la ficción suprarreal tiene connotaciones semióticas de lo que se ha convertido en habitual, esto se demuestra a través de la repetición de los sucesos a lo largo de la narración, pero también en la inacabable repetición que se sugiere al final de las historias: la violencia interminable de los sicarios, la perpetua inmigración producida por la miseria, el aumento del narcotráfico solapado desde el poder, la nula resolución de los homicidios de mujeres y las inagotables corrupción e impunidad generadoras de todo lo anterior.

¹⁷ Rossellini (resumimos del texto de D. Aronica, 2004: 206-207) había perdido a su hijo en el corto lapso en el que se produjo, en Italia, la ruptura del frente antifascista y, en el mundo, la visión en dos bloques contrapuestos. El dolor privado se sumó al fracaso de aquellos ideales solidarios que habían inspirado la lucha antifascista y la reconstrucción. Símbolo de esa derrota moral e histórica, que entregaba a las nuevas generaciones un cúmulo de ruinas, es el pequeño Edmund que, solo y desesperado, se mueve por las calles de un Berlín destruido por las bombas. La diferencia entre *Alemania año cero* y las imágenes trágicas que cierran *Roma ciudad abierta* y *Paisà*, es que estas últimas hablan al público de un sacrificio necesario en nombre de un porvenir mejor; en cambio, el suicidio de Edmund, que se lanza al vacío desde un edificio en ruinas, negaba que fuese posible cualquier reconstrucción.

La singularidad narrativa de las obras de la suprarrealidad marca una notable diferencia con relación a la literatura producida en Hispanoamérica que se comprometía con un sentido pesimista o un sentido esperanzador frente a la vida sociopolítica. En la ficción que ocupa nuestras páginas ya no hay posibilidad entre uno y otro sentido, el escritor ha captado que nos hemos acostumbrado a esa cotidianidad malhecha. Esta estrategia narrativa de las obras de Vallejo, Ramírez Heredia, Mendoza, Sada, Bolaño y Franco son la correlación o, mejor, la síntesis de aquellas obras que mostraban un abierto desencanto social.

Aunque abrupto, pasamos del cine europeo al hispanoamericano. En algún momento creímos en esa idea de Mario Vargas Llosa que hemos anotado en el capítulo primero y dice más o menos: en los países considerados como más civilizados, democráticos y libres, la literatura se convierte en una distracción insignificante. Hoy nos parece que tal idea es mera ilusión. No porque las crisis actuales a nivel mundial, a causa de los malos manejos de los gobiernos, lo desdigan, sino porque no existe cultura sin el ramificado sistema de las formaciones metalingüísticas y metatextuales, así lo sostiene y lo fundamenta Iuri Lotman en *La Semiosfera III* (2000: 128). Eso significa que no hay arte para el entretenimiento, sobre todo cuando la memoria de la cultura los considera discursos *incorrectos*, apócrifos, por antisistémicos y los borra masivamente.¹⁸

El arte en tanto lenguaje particular de la cultura, desempeña dentro de ella una *metafunción*; es por esencia utilitario y tiene, entre una de sus misiones, *dar que pensar*. De ahí que el escritor o el artista esté (de acuerdo al testamento de Sartre) comprometido con él. El discurso fílmico es, entre las artes que echan mano de la ficción, la que más nos proyecta la vida real, lo hemos visto ya con el neorrealismo, pues acortarnos la distancia con la vida es consustancial a este discurso artístico. Desde hace algunas décadas el cine hispanoamericano,

¹⁸ Aunque hay casos en que los textos declarados apócrifos «tan sólo son trasladados a la periferia de la cultura y se vuelven *‘como si inexistentes’*, ese empobrecimiento tiene un carácter relativo: en la siguiente etapa del desarrollo de la cultura, a la luz de nuevos metamodelos, lo apócrifo puede ser descubierto nuevamente y pasar a ser canónico» (Lotman, 2000: 129).

coincidente con la ficción suprarreal, ha impreso mayor verismo en sus historias, una necesidad que ha empezado a extenderse hacia otros continentes. Ejemplo de ello son *Guantanamera* (1995) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, *Amores perros* (1999) de Alejandro González Iñárritu (con guión de Guillermo Arriaga), *Nueve Reinas* (2000) de Fabián Bielinsky, *Tiempo real* (2004) de Fabrizio Prada, *Madeinusa* (2005) de Claudia Llosa y *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (2005) de Tommy Lee Jones (con guión de Guillermo Arriaga).

Probablemente haya otras cintas pioneras en la aproximación a la realidad, pero mencionaremos sólo dos de ellas: *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel y *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, esta última basada en la novela del mismo nombre de Edmundo Desnoes. *Los olvidados* es la primera película del director español en su etapa mexicana. La temática, centrada en la marginalidad social, «no sentó nada bien *en la prensa oficial e incluso a las autoridades*» (Belinchón, 2008: 30. *Cursivas nuestras*), pero el premio que recibió en el Festival de Cannes (1951) a la mejor dirección (en competencia con *Milagro de Milán* de Vittorio de Sica), obligó «al grueso de los intelectuales mexicanos y al público [...] a replantearse el filme». Debemos decir que en 2003, el negativo original de *Los olvidados* fue nombrado Memoria del Mundo (*Memory of the World*) por la Unesco, el primer filme en recibir esta distinción.

El filme de Buñuel es evidentemente anti-sistémico y cumple, dentro de la dinámica de la cultura, con la función de mostrar una parte de la realidad mexicana: la que se vive en las zonas periféricas de la Ciudad de México. La cinta revela que la miseria de la clase marginada es un problema social sin solución, y el tiempo se ha encargado de corroborarlo; lejos de disminuir la pobreza ha crecido y, lo que es aún peor, ha dado origen a otros grupos marginales violentísimos, pensamos en los sicarios y en la Mara, esta última se extiende desde el sur de México hasta Centroamérica.

La historia de Buñuel se centra en los niños y los adolescentes huérfanos de padre, de madre o de ambos. Sin nada que los detenga, sin sanas ambiciones en la vida, como no sea la económica, sólo saben de hacinamientos, de hambre, de actos vandálicos y punibles, frente a un Estado cuya solución más inmediata es la represión. Por lo tanto, sus vidas giran en torno a lo absurdo e irracional de la propia existencia: nacen entre la violencia, la alimentan e interiorizan el resentimiento social. *Los olvidados* de Buñuel emparenta con el neorrealismo por la perspectiva de los grupos oprimidos que están predispuestos a la fatalidad del destino.

En el ensayo «El cine en la generación del Medio Siglo. El neorrealismo literario español», Darío Villanueva señala que en *Los olvidados* no falta el sustrato surrealista característico del primer Buñuel, pero advierte que lo fundamental de la historia, de su intencionalidad y de su planteamiento formal coincide con el neorrealismo que Saura hará también suyo en *Los golfos*: «una pandilla de muchachos que merodean por los suburbios de la gran ciudad, entre los cuales Pedro alienta propósitos de una regeneración que su asesinato a manos de Jaibo, el más decidido y canalla de todos, frustra finalmente» (2011a: 49).

Unos párrafos atrás dijimos que la obra de Buñuel no fue vista con buenos ojos por las autoridades gubernamentales y la prensa oficialista, por la temática que aborda. Carmen Peña Ardid y Víctor M. Lahuerta Guillén en el libro *Buñuel 1950. Los olvidados. Guión y documento*, destacan que nadie más después de Buñuel «se atrevió durante un larguísimo periodo de tiempo a salirse de las pautas marcadas por los políticos de turno y a mostrar la fealdad del México marginal sumido en la miseria» (2007: 43). En este sentido, no es extraño lo que comentan Peña Ardid y Lahuerta Guillén: que en el año noventa y seis aparecieran en los archivos de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México un final feliz alternativo de *Los olvidados* cuya existencia era totalmente desconocida.

Peña Ardid y Lahuerta Guillén comentan que Buñuel no cita en sus memorias nada acerca del segundo final del filme. Por lo que deducen que el final alternativo con un

desenlace muy diferente, en relación al final que siempre se ha proyectado, aunque acorde con el cine mexicano de la época, pudo ser por la influencia del productor Oscar Dancigers. El hecho de que el productor pensara en un final feliz alternativo demuestra su temor a que la cinta fuese rechazada, tal como sucedió; y seguramente sus temores se debían también a posibles represalias de las autoridades, ante una película transgresora para la mentalidad del discurso oficial.

Lo que es un hecho es que Buñuel, en la posibilidad de que rodara esos planos para no discutir con Dancigers —aunque Peña Ardid y Lahuerta Guillén comentan que nada demuestra que los rodara el propio Buñuel—, nunca pensó en utilizarlos.¹⁹ En la versión que conocemos, contrario al final alternativo, es pesimista (en realidad, el filme es desesperanzador de principio a fin): ni el Jaibo ni Pedro (citamos de Peña Ardid y Lahuerta Guillén), «que intenta en todo momento escapar de su destino trágico, consigue eludir la fatalidad del mismo y son arrastrados inevitablemente hacia la muerte». La última escena es conmovedora y representativa: el Jaibo da muerte a Pedro y el cuerpo de éste es echado al basurero.²⁰ Esta clave semiótica nos hacen pensar que el símbolo está puesto en el anonimato de la muerte: la vida de los pobres no interesa a nadie.

¹⁹ C. Peña Ardid y V. M. Lahuerta Guillén describen el final alternativo que da un giro radical a la historia y modifica por completo el relato, pasando de pesimista a optimista e irreal: «La acción transcurre de manera idéntica a la versión definitiva hasta que el *Jaibo* roba los 50 pesos a Pedro. Éste lo persigue y cuando lo encuentra en el corral donde se refugia, se entabla la misma pelea entre ambos, pero en este caso es el *Jaibo* quien muere al caer desde lo alto del pajar. En la siguiente escena, Pedro habla con *Ojitos*, que le pregunta qué piensa hacer. Pedro le contesta que regresar a la escuela granja para devolver el dinero al director. El último plano del filme nos muestra a Pedro de espaldas caminando hacia la puerta del reformatorio mientras se aleja de la cámara» (2007: 44). En contraste, la versión definitiva es la siguiente: «el *Jaibo* roba a Pedro los 50 pesos que le ha confiado el director de la escuela granja para que le compre un paquete de tabaco y le devuelva el resto. Pedro, en lugar de regresar al correccional y explicar lo sucedido —sabe que nunca le creerían—, busca al *Jaibo* para recuperar el dinero. Cuando lo encuentra en el corral se pelean y el *Jaibo* mata a Pedro. El asesino intenta huir, pero la policía lo persigue y lo mata. Meche y su abuelo descubren el cadáver de Pedro con los animales. En lugar de avisar a la policía, para evitar meterse en líos, deciden cargarlo en la burra y arrojarlo en un vertedero de basuras» (43).

²⁰ El final del filme en el que Meche y su abuelo echan a un vertedero el cuerpo de Pedro, D. Villanueva lo relaciona con otros discursos artísticos (literario y fílmico): «El cuerpo de esta víctima propiciatoria —equiparable a la Lucita de Ferlosio en *El Jarama*— acabará en un muladar, como el Paco de *Los golfos* terminará ahogado en las cloacas madrileñas por las que había intentado escapar a su destino tras una persecución que recuerda la correspondiente secuencia de *Ladrón de bicicletas*» (2011a: 49).

Los olvidados, con escenas surrealistas pero con un planteamiento local explícitamente realista (el *modus vivendi* de los grupos marginados en la acromegálica Ciudad de México), es un discurso de trascendencia universal, pues la pobreza y la marginación no es un asunto exclusivo de los mexicanos, sino del semicontinente y de cualquier país periférico o tercermundista. Nuestra idea coincide con la de Peña Ardid y Lahuerta Guillén: «Buñuel quería ese final porque niega cualquier posibilidad de escapar de la fatalidad que acompaña a la miseria, no sólo de los arrabales de México sino en cualquier lugar del planeta» (43-44).

Memorias del subdesarrollo, como el filme de Buñuel, elabora su discurso a partir de un problema inmediato a su entorno sociocultural: las reflexiones de un pequeño burgués en los días de la revolución cubana, dos años después de la caída de la dictadura del general Fulgencio Batista en el año cincuenta y nueve. Gran parte del discurso transcurre en las calles de la Habana y el verdadero trasfondo del filme son las contradicciones en un momento de cambio donde aún no se sabe qué rumbos tomarán los acontecimientos. Por eso, la película abre con una metáfora aparentemente cotidiana, pero representativa de la confusión: el escenario de un baile popular en el que suena una guaracha que interroga sin parar «¿dónde está Teresa?», mientras todos bailan, sin preocupaciones y en el disfrute momentáneo, suenan unos disparos, pero ante la festividad de la melodía el muerto es lo de menos.

Que la conciencia del filme provenga de un burgués no es gratuito, a través de Sergio, el protagonista, presenciamos la debacle de la clase social que prevaleció durante el mandato de Batista. Sergio es el burgués que ha tomado conciencia, sabe de las condiciones económicas de la isla y de la disparidad de las clases sociales antes de la revolución. Su concepto de Cuba es la de un país subdesarrollado y rememora cuando los turistas y las jineteras la llamaban «el París del Caribe», pero ahora (lo citamos) es «una Tegucigalpa del Caribe. No sólo porque destruyeron el ‘Encanto’ y hay pocas cosas buenas en las tiendas, es por la gente también».

Tomás Gutiérrez Alea, el director, sigue la novela de Desnoes y, a caballo entre la ficción y el documental, presenta con imparcialidad los hechos que transcurren en el año sesenta y uno. Gutiérrez Alea no defiende ni a la oligarquía ni al pueblo, expone lo que acontece. La clase pudiente huye masivamente de la isla, no sin la incautación de sus bienes. Pablo, otro burgués y amigo de Sergio, reconoce que en la dictadura de Batista las circunstancias llegaron a un punto intolerable, pero tampoco está de acuerdo con la revolución y expone sus razones para partir (no sin cierto egoísmo y con una visión imperialista) que con el paso de los años resultaron premonitorias:

Esta gente dice que están haciendo la primera revolución socialista de América. Y qué. Van a regresar a la barbarie, van a pasar un hambre como los haitianos, derrotaron a Napoleón. Y qué. Tuvieron la primera industria azucarera en el mundo antes de la revolución y míralos ahora: descalzos y convertidos en zombis [...] aquí se va a formar tremenda moña [...] Pero sí en definitiva ellos tienen todos los recursos, Sergio [se refiere a los estadounidenses] para desarrollar la economía del país [...] los americanos saben hacer muy bien las cosas, ellos saben hacer que las cosas caminen.

Sergio contrasta la opinión de Pablo con la suya. Para él, el problema del hambre no es un asunto privativo de la revolución, sino un asunto histórico «desde que llegaron los españoles». Sobre el mismo tema, extrae de su memoria la “democracia” representativa de Barona, cuando la muerte se expandía por Cuba, «la muerte por hambre, por enfermedad, por tortura, por frustración». El protagonista, que a ratos torna su mirada en documental para proyectar los motivos de la revolución, describe con acierto en qué consiste el subdesarrollo (definición que, por desgracia, es aún paradigmática en nuestros días para Hispanoamérica).

una de las cosas que más me desconciertan de la gente es su capacidad para sostener un sentimiento, una idea sin dispersión [...] Esa es una de las señales del subdesarrollo: incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse [...] Todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento. La gente no es consistente y siempre necesitan que alguien piense por ellos.

Cuando Sergio ve partir hacia Miami a su amigo Pablo piensa: «¿Yo era como él antes? Es posible. *La revolución aunque me destruya es mi venganza contra la estúpida burguesía cubana, contra los cretinos como Pablo*. Me doy cuenta de que Pablo no es Pablo, sino mi propia vida, todo lo que yo no quiero ser. Es bueno verlo partir, como si me lo sacara de adentro. Aún tengo la lucidez, una lucidez desagradable, un vacío» (las cursivas son nuestras). Esta reflexión convierte al personaje en el símbolo de la toma de conciencia de la clase burguesa, pasa de la individualidad a la generalidad para asumir su responsabilidad histórica. No obstante, con el afianzamiento de las oligarquías y la insolidaridad de la clase media de nuestros días, es prácticamente una ilusión pensar que estas clases sociales alcanzarán una conciencia de clase para transformar el entorno social que permita una mayor equidad.

Recapitulamos que *Los olvidados* y *Memorias del subdesarrollo* son dos de los discursos que se interesan por narrar hechos próximos, aunque en el caso del filme cubano la sustancia del contenido tiene más nexos con hechos históricos. Varias décadas después, aparecen en la escena hispanoamericana otras películas que siguen la línea de la inmediatez temática y, mediante otros recursos, aumentan su grado de verismo. Hay otras cintas con estas características, pero ejemplificamos las anotadas algunos párrafos atrás (*Guantanamera, La vendedora de rosas, Amores perros, Nueve Reinas, Tiempo real, Madeinusa* y *Los tres entierros de Melquiades Estrada*).²¹ Estos filmes tienen una intencionalidad similar a la de novela suprarreal: aproximar su estructura narrativa a la realidad del mundo de “verdad”.

Digamos que la primera entrada para lograr el acercamiento con el mundo referencial, es a través de la *sustancia del contenido* extractada del mundo real, por tanto, de procedencia factual (que no histórica), con esto nos referimos a situaciones sociales existentes:

²¹ Los directores de los filmes anotados son todos hispanoamericanos, excepto el norteamericano Tommy Lee Jones de *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, sin embargo, hemos contemplado el filme cuyo idioma de origen es el inglés, por dos razones: la primera, porque aborda la temática del inmigrante mexicano; la segunda, el guionista es el mexicano Guillermo Arriaga (mismo guionista de *Amores perros*), quien también es novelista, de hecho *El búfalo de la noche* (1999) es una novela suprarreal (no abordada en nuestro estudio) que pone en obra la descomposición social mexicana a través de la historia de dos jóvenes.

Guantanamera emplea como pretexto para mostrar la excesiva precariedad y penurias del pueblo cubano, las peripecias de un cortejo fúnebre que viaja desde Guantánamo hasta la Habana; *La vendedora de rosas* trata la vida inútil de los niños de la calle de Medellín, Mónica es el punto clave para recorrer la ciudad y acceder al mundo de las drogas y de la pobreza; *Amores perros* recorre varias capas sociales de la Ciudad de México (la pudiente, la clase media baja y la paupérrima) para evidenciar en todas ellas una violencia latente.

Nueve reinas describe a una Argentina en crisis donde la estafa es un modo de sobrevivencia, sólo que los estafadores pueden estar hasta en la propia familia; En *Tiempo real* una banda de asaltantes, disfrazados de guardias de seguridad privada, planea el asalto a un camión de una empresa transportadora de dineros y valores, pero el verdadero asalto se ejerce entre los mismos delincuentes que pretenden quedarse con el producto del robo; *Madeinusa* es el único de nuestros filmes que se aleja del contexto urbano y nos traslada a un pueblo perdido de la cordillera del Perú, para contarnos la tradición del Viernes Santo: a partir de las tres de la tarde de ese día inicia un tiempo de excesos que acaba el Domingo de Resurrección, en ese lapso todo es permisible porque Jesucristo está muerto y, por lo tanto, no existe el pecado. *En los tres entierros de Melquiades Estrada* se aborda de una manera estupenda las tribulaciones del inmigrante mexicano que atraviesa la frontera hacia Estados Unidos.²²

De más está decir que los filmes descritos emplean espacios y una temporalidad literalmente reales para darnos, adjunto a otros recursos, «la vivenciación directa de la visión real de la cosa (la sensación de realidad inmediata del mundo de la pantalla)» (Lotman, 2000: 135). Pero lo que verdaderamente difumina las fronteras entre ficción y realidad en las

²² Para P. Ricoeur, la imaginación no tiene hechos a demostrar, y sin embargo los textos *suprarreales* (sea discurso cinematográfico, sea novela) evidencian, a través de hechos factuales de tipo social (para distinguirlos de aquellos de naturaleza histórica), que el discurso literario, como el histórico, sin ser una representación de la realidad —y subvertimos las palabras de Ricoeur empleadas para la Historia—, el mundo que en él se describe también pretende tener efectividad en el mundo real (cfr. Ricoeur, 1994: 84-88).

películas que anotamos, es la naturaleza inmanente del arte cinematográfico del primer plano. Éste nos proyecta (seguimos a Lotman) el examen de los rostros humanos desde muy corta distancia, característico del mundo infantil o de un mundo muy íntimo, tal efecto establece una intimidad entre el espectador y el personaje, es decir, un conocimiento de cerca y en detalle sobre este último que ejecuta roles que nos son familiares (cfr. Lotman, 2000: 134); por ejemplo, el inmigrante de nombre Melquiades (de *Los tres entierros de Melquiades Estrada*) o los asaltantes (de *Tiempo real*) muy similares a los que leemos en la nota roja.

Ahora bien, la intimidad entre espectador-personaje crece cuando los seres del otro lado de la pantalla dejan de ser los actores que conocemos por sus interpretaciones en diferentes películas y nos topamos que los roles protagónicos están representados por personas comunes o, como se describe en el lenguaje del discurso fílmico, *actores no profesionales* o *actores naturales*. Debemos decir que en los documentales es propia la actuación de las masas anónimas, recordamos ahora *La dignidad de los nadie* (2005) del argentino Fernando ‘Pino’ Solanas y *Estrellas de la línea* (2006) del sevillano Chema Rodríguez, cuyos personajes dejan de ser, digámoslo así, medianamente anónimos porque tienen conocimiento de los fines de la grabación.²³

Por su propia naturaleza, el documental justifica la “actuación” de personas comunes, pero en el *cine de ficción*, llamémosle así para diferenciarlo del documental, no es lo común.

²³ La contribución del discurso cinematográfico en el fenómeno de aparentar que la realidad visual y la sociocultural son una misma, tiene su origen en la proyección de los documentales en las salas cinematográficas no comerciales. En un inicio, los documentales fueron sobrios y generales al abordar temas específicos sobre la vida de determinadas culturas; pero en los últimos quince años, tiene lugar el documental fílmico, es decir, un material integrado al lenguaje cinematográfico, alejado de la sobriedad y la llaneza del documental propiamente dicho. Este nuevo material documental, se pronunció (y va en aumento) por las temáticas sociales, entre los últimos trabajos se hallan, *La dignidad de los nadie* (2005) de Fernando ‘Pino’ Solanas y *Estrellas de la línea* (2006) del sevillano Chema Rodríguez. El primero aborda el tema de la política en la Argentina que desembocó en la crisis económica del año 2000, y «cómo se defendieron de tanto desamparo las víctimas de esa crisis» (Aguilar, 2006: 50), señala el propio director. El segundo documenta desde el barrio de “La Línea” en Guatemala (de los vecindarios marginales de la capital y punto medular de la prostitución) la vida de un grupo de prostitutas en la lucha por reivindicar sus derechos. No por nada el sevillano documenta desde este país centroamericano que se precia de democrático, pero abundan los temas de registro naturalista que evidencian la miseria de las clases oprimidas. Imposible omitir la fusión que el lenguaje cinematográfico ha tenido con el documental, hoy día se proyectan cintas en combinación de ambos lenguajes como lo hiciera *Memorias del subdesarrollo* y más próxima a nosotros *La vendedora de rosas*, lo que refuerza la verosimilitud del cine de ficción.

Es así que llama la atención que los filmes actuales empleen en roles protagónicos a actores no profesionales y esto imprime, evidentemente, una mayor proyección de la realidad. De las películas que hemos venido mencionando, *La vendedora de rosas*, *Tiempo real* y *Madeinusa* echan mano de los actores naturales. El colombiano Víctor Gaviria, director de *La vendedora de rosas*, por el tono documental que otorga a sus discursos de corte naturalista, prefiere emplear en sus filmes a personas comunes cuyas vivencias sean similares a las de sus personajes.²⁴ La peruana Claudia Llosa conoció a Magaly Solier, la protagonista de *Madeinusa*, mientras vendía comida en las escaleras de una iglesia en el Perú (cfr. T.C., 2006: 50).

Ramón M. del Valle-Inclán decía que había tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire y los novelistas de la *suprarrealidad* y los cineastas aquí expuestos han optado por el segundo modo. Miran a los protagonistas «como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera [en el estrecho vínculo entre la realidad textual y la realidad social]» (ápuđ Fernández Almagro, 1966: 191). La novela suprarreal remplace la autenticidad de los personajes del cine, sobre todo de las cintas que echan mano de los actores no profesionales, a través de personajes (lo dijimos antes) que tiene su referente en el entorno social.

Otra característica que vincula al cine de las últimas décadas y a la novela suprarreal es su efecto de *objetividad fuerte* sobre el espectador o el lector. Aquí sólo hablaremos del filme, ya tendremos un capítulo para profundizar sobre la novela, aunque a lo largo de las reflexiones de este capítulo hemos dado algunas generalidades al respecto. Toda la articulación semiótica de *Guantanamera*, *La vendedora de rosas*, *Amores perros*, *Nueve*

²⁴ Merece la pena comentar que el verismo de *La vendedora de rosas* traspasa la pantalla. Gran parte del reparto ha fallecido o se encuentra privado de su libertad, es el caso de Lady Tabares, la protagonista, condenada a 26 años de cárcel por delito de robo y homicidio.

reinas, *Tiempo real*, *Madeinusa* y *Los tres entierros de Melquiades Estrada* pretenden, en la *praxis estética*, el efecto de una *objetividad fuerte*, y la base de esa articulación es la tematización de sucesos nacies en el propio entorno sociocultural y el recurso de los actores profesionales y, sobre todo, de los actores naturales.²⁵ No obstante, esa aproximación a la realidad con la apariencia de reflejo del mundo real es sólo un juego narrativo, el estatuto de símbolo se mantiene en la articulación del discurso.

De los filmes sobre los que hemos hecho mención, comentaremos de modo general *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (de Tommy Lee Jones y Guillermo Arriaga) por ser el discurso que nos parece con mayores recursos estéticos. Varios párrafos arriba, dijimos que el tema de esta película es la inmigración de los mexicanos a los Estados Unidos y los personajes son todos actores profesionales. Ahora, ¿en qué sentido se aproxima a la realidad este filme?

Tommy Lee Jones delimita en dos planos el fin de la anécdota y el principio de la ficción que otorga un discurso *extrañado*. En la primera parte, lo anecdótico se ocupa de la muerte de Melquiades, un mexicano que ha ingresado ilegalmente a los Estados Unidos y es asesinado por un vigilante de la frontera estadounidense. Pete, un vaquero también norteamericano y el mejor amigo de Melquiades, queda inconforme con el asesinato; tras una corta pesquisa da con el criminal, lo secuestra y obliga a desenterrar al mexicano para devolverlo a su patria. La segunda parte, para nosotros el inicio de la ficción o el *extrañamiento* del discurso, parte de la exhumación de Melquiades por el homicida para, instigado por Pete, emprender una larga travesía por las áridas y accidentadas geografías del norte de México, con el único fin de devolver el cuerpo del inmigrante a su añorada tierra nortea.

²⁵ Casi todas las obras enunciadas tematizan el lado más oscuro de los sucesos sociales, pero con algunas notas distintivas dados los diversos modos discursivos que adquiere el discurso cinematográfico (comedia, drama, tragedia). Debemos decir que *Amores perros* y *La vendedora de rosas*, son entre los discursos que proponemos, los que emparentan con la estética naturalista por el registro de los bajos fondos: la marginalidad social que desemboca en la violencia.

El *enrarecimiento*, lo ficcional de *Los tres entierros de Melquiades Estrada* está puesto en la expedición de los dos norteamericanos que viajan a caballo con el cadáver del mexicano. Sin esta perturbada propuesta del guionista, el filme carecería de esencia estética, esa que muda el signo en símbolo y ofrece otra visión de las circunstancias: la que rasga el telón de lo *preinterpretado* y abre otras conjeturas posibles. *Los tres entierros de Melquiades Estrada* está hecha bajo el discurso *descolonizador*, pone en obra las penurias de quienes, por razones diferentes, migran al vecino país (y sin limitar al filme a una región geográfica, se trata de infortunios que de modos diferentes enfrenta todo inmigrante).

Mas las adversidades las padecen en la cinta los mismos colonizadores (representados en Pete y el criminal) para meterse en la piel de los *otros*, los desterrados por voluntad propia.²⁶ Para culminar la visión *descolonizadora*, sin efectismos (y hermosamente ilusorio), el policía, coaccionado por Pete (concienciado de las desgracias de los migrantes), después de cavar la fosa para Melquiades, le pide perdón por haberlo ultimado, pero también por las humillaciones y por la incomprensión de las contingencias de los que abandonan su nación.

A lo largo de nuestro estudio, nos hemos dado cuenta de los múltiples filmes con alta aproximación al mundo real y que los críticos llaman ahora *nuevo cine social*, y no se trata sólo de un fenómeno hispanoamericano, sino de otras latitudes,²⁷ sobre todo del mundo árabe. De México sólo hemos mencionado *Amores perros* y *Tiempo real*, aunque abundan las obras que refieren al tema de la corrupción y la impunidad, mencionaremos sólo dos: *Todo el poder* (1999) de Fernando Sariñana y *Conejo en la luna* (2004) de Jorge Ramírez Suárez; sobre la temática de la guerrilla representada por *El violín* (2006) de Francisco Vargas Guerrero o la del narcotráfico (también de interés entre los colombianos), entre las más recientes está *El infierno* (2010) de Luis Estrada y *Miss bala* (2011) de Gerardo Naranjo; sobre esta misma

²⁶ Nos referimos a los estadounidenses como colonizadores por una razón histórica económica, que ha hecho a los mexicanos dependientes de la economía norteamericana.

²⁷ No podemos dejar de mencionar el fabuloso filme *Días contados* (1994) de Imanol Uribe, basada en la novela homónima de Juan Madrid editada en 1993. Casi podemos asegurar que es una de las cintas pioneras, dentro del contexto europeo, de esta nueva visión realista que narra el terrorismo en España.

temática está *Sumas y restas* (2005) del colombiano Víctor Gaviria que relata los orígenes del narcotráfico en su país en los años 80. Brasil es otro de los países con discursos del nuevo cine social: *Ciudad de dios* (2002) de Fernando Meirelles, uno de los iniciadores de esta tendencia, *Cobrador* (2005) dirigida por Paul Leduc (basada en relatos de Rubem Fonseca que también participa como guionista de la película) y *Tropa de élite* (2007) de José Padilha.²⁸

No podemos dejar de mencionar, aunque breve, que el cine árabe tampoco ha permanecido al margen de narrar sus problemas sociopolíticos, con claves diferentes por supuesto, pero muy cercanas a la realidad como la conmovedora cinta de Bahman Ghobadi, *Las tortugas también vuelan* (2004) que, con algunas escenas surreales, describe a los habitantes de un pueblo del Kurdistán iraquí, en la frontera entre Irán y Turquía; la peculiaridad de los lugareños es que todos son niños y adolescentes, pero asumen las actitudes y las responsabilidades de los adultos y no hacen otra cosa que esperar el inminente ataque de Estados Unidos contra Irak.

Dos años después dirige *Media luna*, otra de sus cintas en las que mezcla realismo y surrealismo, incluso, más impregnada de surrealismo que *Las tortugas también vuelan*. *Media luna* relata la vida de una familia de músicos que emprenden un viaje hacia ninguna parte y son la metáfora de quienes lo han perdido casi todo y nada les pertenece. Uno de los tantos méritos en ambas cintas son los actores de los que echa mano Ghobadi que, en su mayoría, no son profesionales, ha dicho en entrevistas que la razón se debe a que en Kurdistán no hay actores profesionales ni industria cinematográfica y cuesta reunir un reparto, pero aún así los dirige como si lo fueran para que se introduzcan en la piel de sus personajes.

²⁸ *Tropa de élite* es una de las cintas que más ha impactado dentro y fuera de Brasil (citamos del comentario de Diana Pérez) por su «manera de narrar frontal, sin concesiones estéticas, con todo el realismo que se puede conseguir corriendo con una cámara al hombro por las calles estrechas de una favela y acercándose a un centímetro de la víctima y su verdugo» (2008: 10). Este filme relata el funcionamiento de los cuerpos de élite y la crueldad con que son entrenados para acabar con el tráfico de drogas y armas en las favelas, pero también muestra la corrupción de las corporaciones policíacas que simulan combatir los tráfico ilegales, cuando en realidad contribuyen a su crecimiento.

El exceso de realismo entre los cineastas árabes la alcanza el director Mohamed Al-Daradji con su obra *Sueños* (2005). Una película que pone la mirada en el Bagdad posterior a Saddam, para contarnos el comienzo de la invasión de Bagdad por las tropas norteamericanas. La crítica la ha comparado con el cine neorrealista, aunque hay otros recursos que sobrepasan el neorrealismo, como filmar *in situ* de la guerra con personajes que han sido arrancados de la realidad, de esa vida cotidiana entre ráfagas de balas, de bombas y del toque de queda. Un país del caos, una Irak doliente que llora a los más de 50 muertos cada día, donde los intelectuales no tienen espacios y tienen que huir o hay que ser osados como Mohamed Al-Daradji que filmó con una cámara en la mano y un AK-47 (o como le decimos en México, una “cuernos de chivo”) en la otra.²⁹

En el ensayo «Los límites de la ficción», José María Merino comenta en que si los escritores buscan fórmulas nuevas de expresión narrativa no es porque no crean en la ficción (idea que extendemos para los cineastas), sino porque intentan restaurar esa maltrecha realidad, una realidad mediocre y manipulada por los poderosos con la ayuda de los medios de comunicación y la mala política, que parece desdibujada en una borrosa masa ficcional de crímenes e imposturas. Ante eso, desde la literatura (o el cine) se pretende dar a la realidad lo que podría ser un aire más consistente, ordenar ese caos en forma de delirio paranoico con que suele mostrarse (cfr. Merino, 2005: 91).

Modelos literarios de la suprarrealidad

En el apartado anterior, hemos visto que nuestra propuesta de suprarrealidad en la obra de arte

²⁹ *Los limoneros* (2008) de Eran Riklis también es un filme que cabe dentro de nuestra definición de discurso que también podría llamarse suprarreal. Una mujer palestina cuyo patio lleno de limoneros colinda con el límite del terreno de un funcionario israelí, es el detonante para explicarnos el problema fronterizo entre Israel y Palestina. Con esta trama extractada de la más simple cotidianidad e impregnada de realismo, Riklis aborda maravillosamente un conflicto añejo.

novelada tiene fuertes orígenes en otras tendencias artísticas y específicamente con el discurso fílmico. Fundamentaremos ahora desde el sentido literario, apoyándonos en la teoría sobre el realismo de Georg Lukács y en algunas tendencias de la novela hispana. La teoría de Lukács, esencial para la comprensión del realismo literario, se justifica en el estudio de la novela suprarreal por su composición tendente a la aproximación con la realidad. En las observaciones del filósofo húngaro sobre el tema en cuestión —siempre desde el punto de vista marxista por el vínculo que entraña la naturaleza material e histórica de la estructura social con la obra de arte literaria— señala, en *Significación actual del realismo crítico* (1984: 118-119), que una obra realista debe revelar las contradicciones subyacentes de la sociedad, pues la perspectiva socialista (que es la base lukácsiana) creó para la literatura la posibilidad de examinar la vida histórico-social con una conciencia no falsa. Esta premisa es la esencia para el carácter auténticamente realista de la obra de arte literaria.

De acuerdo a esta primera propuesta de Lukács, Fernando Vallejo, Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Jorge Franco pertenecen a la familia de los realistas. Sus respectivas obras noveladas dialogan de modo directo con la realidad del mundo exterior, se describe un México y una Colombia que no es ajena a quien pertenece a esos entornos socioculturales. Estos autores dan forma y verismo a los problemas de corrupción e impunidad, violencia, inmigración, narcotráfico, materialización, feminicidios, a través de lo que Lukács denomina *rasgos típicos*, lo que equivale a los rasgos concretos necesarios para el trazo de la realidad. Por eso, el extracto de las situaciones, los espacios, la representación temporal y la configuración de los personajes corresponden objetivamente a «las tendencias evolutivas fundamentales de la sociedad. Sólo cuando una objetividad social de gran validez universal emerge de la más auténtica entraña de una personalidad, puede surgir literariamente un tipo verdadero» (Lukács, 1984: 159).

El verismo manifiesto en las novelas de este grupo de autores hispanoamericanos no refiere a un reflejo literal de la realidad, sino al uso de *reflejo* lukácsiano, según el cual la novela refleja la realidad, pero no reproduciéndola en sentido exacto, se trata de un reflejo dinámico, vívido, complejo y verdadero de la realidad, sólo de este modo se expresa *una estructura mental*, lo que ya implica una disolución de la realidad como lo refiere la obra de Kafka que en sus detalles es siempre extraordinaria e impresionantemente real, concentra

todos los recursos de su arte en expresar su visión angustiosa de la esencia del mundo como si esa visión fuera 'la' realidad; y así, a su manera peculiar, la elimina igualmente. Los detalles realistas se convierten en su obra en elementos portadores de una irrealidad fantasmagórica, de un mundo de pesadilla [...] la realidad se transforma así en fantasía onírica (30).³⁰

La teoría del *reflejo* de Lukács se relaciona con su idea de la *autonomía del arte*: toda obra novelada —reitera— es independiente de la referencialidad en el sentido literal. Por eso, en los escritores realistas aunque coexisten las caracterizaciones desde *dentro* y desde *afuera* de la obra, por lo general «suelen plasmar predominantemente desde dentro aquellas clases o capas sociales con las cuales, desde su punto de vista, se proyecta una imagen total del mundo» (115). Es evidente que la explicación del teórico está permeada por la idea del realismo socialista,³¹ aunque en términos genéricos el efecto desde *dentro* tiene relación con el *realismo formal*: la atención del texto desde su construcción interna. El interés del filósofo por la autonomía del arte tiene una razón muy ligada con la ideología del realismo socialista:

³⁰ El estudioso R. Selden en su interpretación de la teoría de G. Lukács, comenta que para éste una novela puede conducir al lector a una visión más concreta de la realidad, pero desde la trascendencia de «la simple comprensión de las cosas producto del sentido común. Una obra literaria no refleja fenómenos individuales aislados, sino más bien 'una forma especial de reflejar la realidad'» (1987: 40). Esto significa para Selden que el reflejo *correcto* de la realidad, según Lukács, es algo más que la presentación de las simples apariencias externas; por eso, rechazó la representación puramente fotográfica del naturalismo, en su lugar describe la verdadera obra realista, la que nos transmite «la sensación de 'necesidad artística' de las imágenes que presenta, unas imágenes que poseen la 'intensa totalidad' que corresponde a la 'extensa totalidad' de mundo mismo».

³¹ Destacamos esto, porque los tres ensayos que conforman el libro la *Significación actual del realismo crítico*, escritos en el año cincuenta y siete, según consta en el prólogo, explica la importancia de la renovación del realismo con un sentido crítico, pero pervive en él cierta influencia del realismo socialista.

que el hombre experimente a través de la obra una visión positiva del mundo. Este punto de vista, en nuestro pensar, demasiado subjetivo, no aplica dentro del realismo de la novela suprarreal llena de desasosiego y resignación.

Si se tiene suficientemente en cuenta el hecho fundamental del reflejo artístico —dice el autor de *La novela histórica*—, la definición de su forma por el contenido, la forma artística será la forma particular de un contenido particular. En el subgénero que hemos llamado suprarreal, el empleo de temas concernientes a la realidad sociocultural (corrupción, impunidad, violencia, inmigración, narcotráfico, materialización, feminicidios), en efecto, obligan a la construcción de una estructura que simule una reproducción de la realidad y, a partir de esta necesidad narrativa, emerge lo que para Lukács es determinante en la literatura realista (sea realismo crítico o socialista): el reconocimiento de la verdad. Es congruente que el acto de creación novelado que se pretende realista, sea inseparable de una visión *objetiva* del mundo; por lo menos, en el caso de los novelistas de la suprarrealidad, coincidentes todos en la percepción de la realidad que capturan, se enfrentan a un sistema deshonesto, envilecido por la ambición que ha engendrado una sociedad con su misma característica.³²

Dentro de las diversas cualidades que el teórico destaca del realismo socialista, es de nuestro interés aquella en la que refiere que la alianza del realismo socialista no es una simple *táctica*, aunque admite que hay casos legítimos en los que se trata de un trabajo en colaboración puramente táctico; así ocurrió en la lucha contra el fascismo (pensamos en el neorrealismo italiano literario y fílmico) o el antifranquismo (como la novela del realismo social español) o la novela de la revolución en México. Esta explicación cobra actualidad en la novela suprarreal; hemos dicho que no es una tendencia, sino una coincidencia “azarosa” y los autores que hemos propuesto no son los únicos que novelizan la realidad de sus respectivas socioculturas (a excepción del chileno Bolaño que, también lo hemos dicho,

³² Consideramos necesario aclarar, que no pretendemos dar un enfoque marxista al contenido de nuestras novelas, pues la intencionalidad narrativa las separa, pero tampoco podemos soslayar que la estructura narrativa se halla vinculada con las propuestas marxistas para el arte.

refiere al contexto mexicano en varias de sus obras) desde el sentido suprarreal, ahí están *Historia del llanto* (2007) de argentino Alan Pauls, *Otro zoo* (2007) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, *Recursos humanos* (2007) del colombiano Antonio García Ángel, *Cruz de olvido* (2008) del costarricense Carlos Cortés.

Decimos azarosa entre comillas, porque la dependencia económica y la desprofesionalización política en toda la Hispanoamérica ha generado el incremento de la hambruna, el descarado abuso de poder de los sistemas neoliberales en contubernio con el mundo mediático, cuya labor es el ocultamiento de la información. Contra esta problemática que hostiga a la sociedad, contra estas fuerzas antagónicas, reaccionan los novelistas como una *táctica* para *reproducir* a la sociedad contemporánea. De nuestro *corpus* de novelas, unas fueron editadas en la última década del siglo XX y otras en la primera década del siglo XXI; pues bien, el panorama social representado en unas y otras no sufrió ninguna transformación que se pretenda esperanzador, por el contrario, si pensamos en *Balas de plata* (2008), cuyo referente sociocultural es México, es un ejemplo del incremento de la descomposición social agravado por el narcotráfico infiltrado en las esferas del poder.

La *táctica* de los novelistas suprarreales se aleja de la idea de Lukács en el sentido de que el escritor se convierte en un hombre nuevo en la medida «en que contribuye activamente a modificar la realidad» (Lukács, 1984: 130-131). Nuestros escritores no pretenden modificar la realidad, porque la propuesta es que la sociedad mexicana y colombiana se hayan atrapadas en un callejón sin salida. Y sería excesivo emplear el término de *hombres nuevos*; en cambio, podemos decir que con esta forma de novelizar, los autores suprarreales han encontrado un modo de no permanecer estáticos a pesar de la impotencia mostrada en sus obras, sino de manifestarse y mostrar el rumbo de la construcción social de la realidad contemporánea de México y Colombia, donde parece que los estragos sociales son más drásticos que en el resto del continente. Para los escritores que aquí trabajamos, novelizar ya no es solamente adoptar

una perspectiva, sino la asunción del fundamento de aquello que es parte de su propia existencia.

Siempre habrá (parafraseamos de Lukács) objetos concretos y reales para la plasmación artística con sentido realista —y de acuerdo a la dinámica social, a sus cambios de direcciones en que se transforman los contenidos, los seres, incluso, las funciones relativamente estables— el escritor tendrá que adecuarse a las nuevas modificaciones sociales. La literatura al otro lado del Atlántico tiene una función determinante, no es que el artista esté enamorado de la barbarie —como dijo en alguna entrevista Mario Vargas Llosa—, es que, en este lado del mundo, no se puede vivir de otra manera; la literatura, aunque no mude el curso de los acontecimientos, es vital para la reflexión sobre los problemas que afligen a la sociedad y que, por lo general, los gobiernos en turno los minimizan o los disimulan o los ocultan.

Por eso, así lo creemos, la literatura no pretende enajenar a sus receptores del mundo complicado de afuera, de hecho en Hispanoamérica ningún discurso serio puede permitirse la evasión, por exagerado que parezca, pues las carencias en todos los ámbitos sociales obligan, en la medida de lo posible y de modos diferentes, a generar conciencia. Desde este sentido, la novela suprarreal recibe la influencia marxista, pues, para contribuir a una visión *otra* de la realidad, pasa de las deformaciones burocráticas y subjetivistas y «se basa en la investigación cada vez más profunda de la realidad objetiva» (Lukács, 1984: 136), aunque con una actualización importante que no encontramos en ningún texto suprarreal: una visión positiva y esperanzadora de la realidad extratextual. El *¿adónde?* de su evolución no se ilumina con una nueva luz —lo que no impide que la visión de estos escritores se alce a un nivel cualitativamente superior—, sino con un panorama cada vez más ruín.

Esta reacción puramente negativa de las novelas que concentramos para su estudio, a contrapelo del realismo lukácsiano, no entraña que sus hacedores pierdan contacto con la

realidad o que se establezca una fisura con ésta, de que su perspectiva «se diluya en la más vacía abstracción y de que con ello, deje de estar en condiciones de ordenar en forma literaria la sustancia vital de su propia vida social y humana» (139), porque la *sustancia del contenido* no está en la narración de hechos pasados, sino en hechos que el pasado ha ido acumulando y son ahora problemas sociales del presente o del pasado más inmediato; por ejemplo: el sicariato y el narcotráfico de las novelas *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y *Balas de plata*; el incremento de centroamericanos que continúan migrando a los Estados Unidos en *La Mara*; los constantes feminicidios en el norte de México en 2006.

En esta otra manera que tiene la narrativa hispanoamericana de aproximarse a la realidad, conserva las raíces de la verdadera grandeza de un escritor (citamos de Lukács): «la profundidad y riqueza de sus relaciones con la realidad. Sin ellas, todo el arte del bien escribir se convertirá en vacío virtuosismo, en un amaneramiento habilidoso. El aprendizaje de la ‘maestría’ en los escritores importantes del pasado y del presente ha de tener su centro en esa profundidad de la concepción del mundo y, sobre esa base, en la amplitud, intensidad y hondura de las relaciones vitales con la realidad» (1984: 176).

En las primeras páginas de este apartado, hemos expuesto la conexión ideológica entre la novela suprarreal y el realismo de Georg Lukács, abordaremos ahora los modelos literarios novelados que tienen influencia sobre la composición de la forma y podremos apreciar la originalidad de esta tendencia narrativa. Si algo podemos sacar en claro de los escritores suprarreales a estas alturas, es que su narrativa se nutre de una abierta oposición contra un sistema corrompido y una sociedad con la misma característica que ha consentido su propia descomposición. No son necesarias las acciones bélicas, los estados de sitio, los golpes de Estado o las dictaduras para que el artista manifieste su descontento social y adquiera un abierto compromiso e inspire sus obras en la realidad, como ha sucedido con algunas tendencias narrativas que nos han acostumbrado a ello (el neorrealismo literario y fílmico es

un ejemplo). Quizá parezca falta de razón, la dedicación de páginas a un grupo de novelas que sólo fundan su estructura y contenido, a partir de una realidad sociopolítica que desde hace décadas se ha sostenido sobre el vacío, y que sólo pueden percibir con claridad meridiana quienes viven el día a día.

No obstante, en este punto encontramos la originalidad de la novela suprarreal. Sin manifiestos teóricos, sin acuerdos mutuos, los autores suprarreales, a pesar de la declarada resignación y las ilusiones perdidas puestas en obra, han emprendido un frente común, una resistencia contra la forma en que se desempeña la vida sociopolítica que, a través del aparente ejercicio democrático, se vuelve amenazante sobre los individuos con prácticas identificadas en sociedades totalitarias (Hispanoamérica conoce bien ese tema). Por eso, en las obras de nuestros autores hispanoamericanos no vemos solamente un contexto geográfico, vemos individualidades trasvasadas en grandes metáforas. No dudamos que la conmoción del fin de siglo y los efectos de la posmodernidad hayan impactado también en este vuelco estético de aproximarse lo más posible a la realidad y quizá, también, la técnica del acelerado encabalgamiento de una acción tras otras, sin tiempo para el respiro, tenga su origen en la influencia finisecular. Pero vayamos ahora a los otros precedentes literarios en lengua hispana de importancia en la composición de nuestros relatos.

La familia de Pascual Duarte (1942) de Camilo José Cela, dialoga con *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666* y *Balas de plata* por el obvio impudor con que son narrados los crímenes y que, como en la novela del español, no dejan de escandalizar entre sus lectores, no así en la vida literaria hispanoamericana, familiarizada con este tipo de narraciones sobre la violencia. La manera de contar fría e impasible los episodios violentos de Pascual, es equiparable a los asesinatos de los mareros en *La Mara* o a los feminicidios en *2666* o a los crímenes de Alexis y Wilmar en *La Virgen de los sicarios*, estos últimos, capaces de dar muerte, sin remordimientos, a una mujer embarazada, a niños y a cualquiera que los

incordie. El único crimen premeditado por Pascual es el de su madre, los otros son propiciados por las circunstancias; he aquí una diferencia con los criminales de las obras antes mencionadas, que asesinan por costumbre o como por acto reflejo.

El crítico Alonso Zamora Vicente (1962: 29) destaca en la novela de Cela «el odio, creciente» como el personaje más logrado del texto, desde luego, la metáfora del odio está representada por Pascual. En los relatos de Vallejo, Franco y Ramírez Heredia está presente ese sentimiento o, mejor, digamos que la pretensión de los autores empíricos es exagerar el odio social; por eso, el rencor proviene de los mareros y de los sicarios que representan a un sector de la clase marginal. Colombia es un serpentario, dice el narrador personaje de Vallejo, no hay individuo sin cuentas pendientes, aquí «se arrastran venganzas casadas desde generaciones: pasan de padres a hijos, de hijos a nietos» (Vallejo, 2006: 35), el ejemplo más contundente de la herencia de odios está en el personaje de alias “La Plaga” de sólo quince años: «me dijo que tenía novia y [...] la pensaba preñar para tener un hijo que lo vengara. ‘¿Y de qué Plagueta?’ No, de nada, de lo que fuera. De lo que no le alcanzara a él» (36).

Ni Pascual Duarte ni Alenix y Wilmar ni los mareros nacieron criminales, pero desde niños (extendemos la idea de Zamora Vicente, cuyo punto de referencia es Pascual), inmersos «en un clima de negra desolación, donde el azar, la violencia, la falta total de normas son las únicas guías de la existencia» (Zamora, 1962: 32). Rosario Tijeras, la protagonista de la novela de Franco, justifica su delincuencia en esa niñez de la que, igual que Pascual, no guarda buenos recuerdos: una desamorada infancia y, peor aún, la violación padecida a los ocho años, por uno de los tantos hombres que vivieron con su madre. La vida la enseñó a defenderse y las tijeras se significaron en su vida: el alias de “Tijeras” le viene del día en que emasculó al Cachi, uno de sus violadores; con esa arma también hirió en la cara a una de sus profesoras y secuestró a otra una mañana cortándole el cabello a tijeretazos.

Pionera del tremendismo, *La familia de Pascual Duarte* relaciona el ambiente rural con el primitivismo del ser, así lo refiere la estancia de Pascual en Madrid donde experimenta el desasosiego que le proporciona estar fuera de su medio circundante: el campo, la cuadra; Pascual no tiene paz, no puede conciliar el sueño, y sólo cuando se coloca el pantalón de pana debajo de la cabeza y siente el olor a establo, encuentra la calma. Ese olor animal, ese acto instintivo, simboliza el primitivismo del personaje de Cela y nos conduce al salvajismo de la colectividad social representada por los sicarios, los mareros o los múltiples asesinos de *2666*. ¿Por qué relacionamos el primitivismo de Pascual con el de los personajes de Vallejo, Franco, Ramírez Heredia y Bolaño si los contextos espaciales no se ubican en medios rurales, a excepción de la Mara que vive oculta en la selva guatemalteca? Pues bien, en las comunas (donde se concentran la pobreza y las lacras sociales) los sicarios viven marginados, hacinados, rodeados de promiscuidad, de violencia, de vejaciones, de brutalidad y crecen dando riendo suelta al instinto como propone *La familia de Pascual Duarte*; la comuna es la selva de concreto y de metal.

El caso de Bolaño no es muy diferente; en Santa Teresa, Sonora, lo ciudadano adquiere matices de rareza y ambigüedad, distintos personajes con sus puntos de vista nos construyen la ciudad; por ejemplo, para un grupo de catedráticos extranjeros que llegan hasta ahí en busca de pistas sobre Benno von Archimboldi, Santa Teresa es caótica y semejante a «un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal» (2004: 149). Otro paisaje es el que describe Amalfitano desde el barrio de su casa, en una zona de clase media alta: «tras algunas verjas era posible ver casas en proceso de degradación, como si los vecinos hubieran huido apresuradamente» (256). La ciudad que construye Bolaño a propósito presenta varias caras y casi todas desalentadoras, para Marco Antonio Guerra, otro personaje de los muchos que deambulan a lo largo del texto, Santa

Teresa es «una pinche ciudad que no tiene futuro» (274). La condición espacial de 2666 es propicia para la vida trágica del colectivo femenino.

La novela suprarreal toma del tremendismo la concepción celiana «de que la vida es tremenda» (Platas Tasende, 2004: 68). El autor español, aunque siempre inconforme con el marbete asignado a su novela, entendía por tremendismo «la sanguinaria caricatura de la realidad; no su sangriento retrato que, a las veces, la misma disparatada realidad se encarga de forzarlo a lo monstruoso y deforme» (67). Los narradores suprarreales están conscientes de que la vida es tremenda y, por eso mismo, no pretenden caricaturizar a la realidad, sino aproximarse a ella lo más fiel posible, de modo que cumplen con estas otras palabras de Cela: «no cegarse ni disimular ante la barbarie es la más noble función del escritor [...] No se puede, ni de debe, ser cómplice o encubridor del pecado» (ápuđ Barrero Pérez, 1989: 212).

Para el autor de *La colmena*, el tremendismo está hecho de dos caras, partiendo de que la vida también las contiene: la agresividad y la ternura. Hemos hablado de la violencia y la crueldad en nuestras novelas, pero no encontramos en ellas esas vetas dulces de la vida que no descarta el autor de *La colmena*; no alterna la violencia con los momentos íntimos del personaje arrebatado, como acontece con Pascual que con minucia encariñada describe la cocina, coloca a tiempo los diminutivos, sonrío y tiene una mirada tierna y disculpante (cfr. Zamora Vicente, 1962: 36-41).

Quizá, la única escena con tintes tremendistas (una escena más que de lenguaje de acto), está en *La Virgen de los sicarios*; Alexis y el narrador protagonista encuentran en una de las avenidas del barrio de Belén a un perro con las caderas rotas que ha caído a un arroyo y no puede moverse; el animal no tiene salvación, no tiene posibilidades de volver a caminar, pero ninguno de los dos se atreve a dispararle, hasta que Fernando, el narrador, decide sacrificarlo no sin antes reparar en la mirada dulce del animal: «El perro me miraba. *La mirada implorante de esos ojos dulces, inocentes*, me acompañará mientras viva» (Vallejo,

2006: 81. *Cursivas nuestras*). La escena es representativa por la actitud del sicario, pues mientras no duda en accionar el arma frente a un individuo, no puede hacerlo con el animal.

El realismo de las novelas suprarreales describen una vida tremenda, pero carecen de la dosificación de ternura que le otorga el carácter bivalente al tremendismo, pues la intencionalidad es propiciar una visión despiadada de las circunstancias sin que sea notorio, es decir, la integración de los acontecimientos a la sociedad por crueles que parezcan, son despojados de su gravedad y adquieren un tono de naturalidad, como si formaran parte de la norma. Más que la esencia del tremendismo como tal, la suprarrealidad novelada parece atender a cabalidad algunas ideas del autor de Pascual Duarte:

Una obra tremendista [...] que no quiera caer en el cisma ha de retratar el mundo con una cruel y descarnada sinceridad; ha de contar siempre toda la verdad; jamás podrá ser desleal a su calendario y a su geografía [...] honesta sin tabús ni juegos de palabras, y valerosa y arrojada como un héroe adolescente y enloquecido (ápu*d* Barrero Pérez, 1989: 212-213).

Vicente Zamora comenta (y estamos de acuerdo con él) que *La familia de Pascual Duarte* emplea el recurso de la intrahistoria (creado por Miguel de Unamuno) para dar voz al colectivo marginado. La novela suprarreal también echa mano de este recurso para escuchar las voces de los sicarios de Fernando Vallejo y Jorge Franco, de los mareros de Rafael Ramírez Heredia y de las muertas de Roberto Bolaño.

La tendencia narrativa española de los años cincuenta que se caracterizó por la incorporación del hombre real, con sus problemas cotidianos, entre cuyos nombres resaltan los de Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, vuelve a cobrar sentido en la novela hispanoamericana de finales del siglo XX y principios del XXI. En ella se mantiene el nivel de realismo que los autores españoles se proponían: «No se trataba ya de contar una anécdota, sino de relatar sobre realidades existentes, palpables y reconocibles [para] un lector que no habría de sentirse encerrado en la

torre de marfil de la literatura, porque él mismo participaba, con su mirada activa, de la realidad circundante» (Barrero Pérez, 1989: 19).

Así, en el mundo narrado de las ficciones suprarreales las circunstancias sobre las que se construyen las anécdotas y los objetos representados pretenden la exposición de una realidad auténtica, de una vida reconocible dentro de sus respectivos contextos socioculturales; con esto queremos decir que las eventualidades, los espacios, la temporalidad y los personajes tienen una procedencia factual, por tanto, encuentran su referencia en el mundo extratextual. También siguen los autores hispanoamericanos a la generación del medio siglo español, en el precepto de que acercarse a la realidad exige una elaboración literaria realista que antepone siempre los valores artísticos al propósito de crítica social.

Esta primera fase de la narrativa española de los cincuenta conocida como neorrealista (previa a la que Óscar Barrero Pérez llama *socialrealismo*) y coetánea del neorrealismo cinematográfico italiano, la consideramos como influyente sobre el realismo de la novela suprarreal desde el sentido ideológico, es decir, la narración «se convierte en una crónica del presente lo más ajustada posible a la realidad de un aquí y un ahora» (Fernández Fernández, 1992: 133) e igual que la narración neorrealista española no puede entenderse cabalmente si se desvincula su aparente referencialidad.³³

Por lo contrario, en la aplicación narrativa hay distancia entre la narración neorrealista española y la novela suprarreal; ésta última no pretende ese objetivismo casi fílmico de *Los bravos* de Fernández Santos, el objetivismo magnetofónico de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, la ternura sublimada en lirismo de Aldecoa, el subjetivismo vivo en atmósferas

³³ En concomitancia con el filme neorrealista, la narración neorrealista española también pretende la búsqueda de «la transformación social desde una posición humanitaria, basada en el amor y en la bondad, más que desde la toma de una postura política que implique el seguidismo estético, tal como ocurrirá más tarde con los novelistas de la misma generación a los que se encuadra dentro del realismo social» (Fernández Fernández, 1992: 173). La novela suprarreal tiene también un compromiso ético, pero de otra naturaleza como explicamos ya en el apartado anterior.

opresivas como en *Los hijos de los muertos* de Matute o el subjetivismo femenino de *Entre visillos* de Martín Gaité (cfr. Barrero Pérez, 1989: 19).³⁴

En *Un cuarto propio*, Virginia Woolf escribe: «Porque los libros son la continuación unos de otros a pesar de nuestra costumbre de juzgarlos por separado» (2004: 71-72). De ahí nuestra preocupación por mostrar los nexos que nuestra narrativa suprarreal guarda con otros discursos literarios en lengua española. Así, vayamos ahora al contexto hispanoamericano donde nuestra propuesta narrativa ahonda sus raíces en la tradición realista de décadas anteriores. La narrativa de Hispanoamérica por la variedad de fenómenos, la multiplicación abrumadora de títulos y autores, dificultan la labor clasificadora, por eso, los estudiosos de la historia de la literatura, por lo general, facilitan ese trabajo mediante la agrupación en generaciones o en décadas, como es el caso de Marina Gálvez (1987: 57)

En *La novela hispanoamericana contemporánea*, Gálvez coincide con otros estudiosos en que éste género se ha caracterizado a lo largo del siglo XX por su propensión al realismo, recurso que justifica en la dura realidad político-social, que sigue en el mismo tono en el siglo en que vivimos. Nos reconfortan las palabras de la autora, porque podría parecer chocante nuestra insistencia en remarcar que el entorno político-social en casi toda la América Latina es adverso y que el escritor se encuentra presionado por las contradicciones dimanadas de su sociedad en torno a una serie de problemas, a los que Gálvez cuestiona si al novelista «¿Le es lícito superar el ciclo de la novela realista [...]? ¿Le es lícito incorporarse a una perspectiva cultural universalista olvidándose de los lectores de su comunidad? ¿Es justo que se someta a unos temas todavía provincianos (los que ‘exige’ su propia sociedad) y a unos anacronismos de forma?» (1987: 77).

³⁴ De todas las novelas que hemos llamado suprarreales, *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia es la única que contiene el recurso del subjetivismo, cuyo procedimiento es el que sigue: Nico, el excónsul de México en Guatemala, trae al texto a Sabina Rivas con los materiales de la memoria y la nostalgia; este proceso intimista del personaje, que se elabora en el recinto de su propia conciencia, tiene la peculiaridad de otorgar “corporeidad” a la también llamada “La Sabia”, efecto que el lector percibe como una individualidad propia.

Todas esas preguntas que lanza Gálvez en un libro publicado en el año ochenta y siete, siguen tan actuales como entonces. El novelista hispanoamericano es un *ser-marcado-por-el-pasado* y compromete su obra en el proceso de la construcción social de la realidad, incluso, el realismo mágico, la técnica más experimental,³⁵ surgida en los años sesenta con el llamado *boom*, responde a la necesidad de la sociedad en que se gesta. Debido a esta singularidad de la narrativa hispanoamericana, la autora agrega que al lado de lo social subyace lo moral: «un profundo tono ético [...] parece que es consustancial al menos en gran parte de esta novelística» (75).³⁶

No obstante, debemos decir que, en los días que corren, hay entre los escritores de las décadas del setenta (el llamado grupo Bogotá 39 y del que hablamos en el primer capítulo) y ochenta una tendencia a despreciar toda temática que remita a esa línea que identifica literatura y sociedad; por ejemplo, en México, escritores de la generación de los 70 y, sobre todo los de la generación de los 80, expresan su hartazgo por los temas de la violencia, del narcotráfico, y expresan también que hay otras circunstancias en sus sociedades y fuera de ellas para novelizar.³⁷

Estas generaciones parecen decantarse por la vertiente de aquellos que (citamos de Marina Gálvez) «gustan de hacer abstracción en mayor o menor grado de lo nacional, y se

³⁵ El realismo mágico no es una superación del realismo como opinan algunos estudiosos de la literatura hispanoamericana, más bien añade otra dimensión de corte mágico, maravilloso y misterioso que capta «metafóricamente elementos de la ‘otra’ realidad, la subrealidad que el realismo dejaba ausente» (Gálvez, 1987: 150). Lo grandioso del realismo mágico es que esa otra dimensión subjetiva (que se anexiona a la dimensión objetiva) es reflejo de la misma realidad, pues si algo caracteriza a los pueblos de Hispanoamérica es su propensión al absurdo que convive en la cotidianeidad sin extrañeza, y sólo la ingeniosa hechura del realismo mágico la ha elevado a una categoría superior. *Cien años de soledad* (1967) es la obra paradigmática de esta tendencia.

³⁶ El sentido ético que M. Gálvez da a la novela hispanoamericana, refiere al compromiso adquirido por este discurso para convertirse en «vehículo del conocimiento del hombre y de la realidad en que se inserta» (1987: 86).

³⁷ Dejamos constancia a través de las opiniones de dos mexicanas: Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) y Valeria Liuselli (Ciudad de México, 1983), pues de los colombianos hemos anotado sus puntos de vista en el último apartado del capítulo 1. Nettel considera que hay que “dejar en paz” el tema de la violencia: «‘Los mexicanos ya estamos saturados de ese tema en el que se enfocan todos los noticieros, los diarios y muchas de las conversaciones privadas desde hace seis años. Es un tema terrible y alarmante, es verdad, pero no es lo único que constituye a nuestra sociedad ni lo único que hay en el horizonte’» (Núñez Jaime, 2012). La segunda se opone a la idea de que en México sólo haya dos literaturas: narco contra no-narco, por eso, su primera novela *Los ingravidos* es «‘una historia sobre existencias fantasmales llena de melancolía y humor’ que transcurre en México y Nueva York».

inscriben en una línea más universalizadora, poniendo el énfasis en el desarrollo de otras facetas que son más propias de la cultura occidental en su conjunto» (1987: 75). No nos complace este alejamiento entre literatura y realidad social, pero, sin duda, será un fenómeno que habrá de explorarse para validar su pertinencia.

La realidad económico-social de los años cuarenta marcó otro registro en la novela. Consecuencia de una incipiente industrialización se produjo la primera explosión demográfica en los principales núcleos urbanos y en consecuencia (resumimos del libro de Marina Gálvez), la tradicional dicotomía de civilización y barbarie, base del conflicto de la mayor parte de la novela anterior. Así, se suscita un enfrentamiento entre la ciudad como exponente de civilidad, y el campo queda prácticamente invalidado a partir de esta década. La obra novelada responde a esta situación en la necesidad de enfatizar el nuevo espacio urbano. La novela de la ciudad (tomamos la idea de *Valiente mundo nuevo* de Carlos Fuentes) cada vez abarca más, temáticamente, pero sólo porque cada vez libera más individualmente. Liberada de la dictadura de ciertos géneros, intenta crear formas novedosas, da libre curso a intuiciones y preocupaciones personales variadas y contradictorias como son la vida urbana de Buenos Aires, Lima, México o San Juan (cfr. Fuentes, 1990: 23).³⁸

Traemos este cambio geográfico que acontece en la obra novelada, por la continuidad que ejerce sobre la novela suprarreal; ésta no trata únicamente de la diferente perspectiva con que se presenta el conflicto entre el hombre y su entorno en los centros urbanos: alienación, marginación, insolidaridad, soledad, absurdo, memoria, deseo. Digamos que la obra de los hispanoamericanos en estudio, cuyo contexto geográfico es eminentemente urbano, releva a la novela de la ciudad en la relativización de lo ciudadano, esto es, el sentido *urbano* no siempre responde al sentido de modernidad con el que se le asocia, pensamos en *La Mara* que nos

³⁸ Entre los novelistas urbanos figuran nombres que nos son familiares, pues sus obras circulan por varias tendencias narrativas, recordamos a Jorge Luis Borges, José Revueltas, José Agustín, Gustavo Sáinz, Arturo Azuela, Mario Vargas Llosa, Salvador Garmendia, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Jorge Edwards, Sergio Pitol, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, María Luisa Puga.

ofrece paisajes ciudadanos precarios: Tecún Umán en Guatemala y Tapachula, Chiapas en México, y esa misma precariedad se mira en la Santa Teresa, Sonora de 2666.

Una nueva alienación y marginación aparece en los textos de los autores de la suprarrealidad: la que se gesta en los núcleos urbanos alejados de la urbe (a excepción de *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y *Ritmo Delta* que continúan el desarrollo de sus historias sobre las contrariedades de las grandes capitales, pero que impactan en la sociedad en general: Medellín, la segunda metrópoli en importancia después de Bogotá, en el caso de los dos primeros relatos, y la Ciudad de México en el último). Decíamos que una nueva alienación y marginación aparecen en *La Mara*, *2666* y *Balas de plata*; con esto queremos decir que dichas obras se descentralizan de los problemas de la acromegálica Ciudad de México y nos conducen por geografías urbanas menores, mas no por ello con menos intención.

Mencionamos en el párrafo anterior los espacios en los que se ubican las anécdotas de *La Mara* y *2666*, en el caso de *Balas de Plata* centra los asuntos del narcotráfico en Culiacán, Sinaloa. No por nada estas obras traen a la ficción a otras ciudades de la compleja República mexicana, la lectura es (en nuestro pensar) que los abusos del poder, surtidores de la institucionalización de la corrupción, han agravado y acrecentado los conflictos sociales que se han extendido de la urbe (relacionada con el centro) a la periferia; lo que representa una forma de metaforizar la descomposición social a lo largo y ancho de una nación: la complicada frontera sur (*La Mara*), los feminicidios en la frontera norte (*2666*) y todos los conflictos que genera el narcotráfico: violencia, corrupción, impunidad todo ello solapado por su connivencia con las más altas esferas políticas (*Balas de plata*).³⁹

Pasamos ahora al clima estético de la novela de los setenta y ochenta. En décadas previas (volvemos al texto de Marina Gálvez), se cierne otro panorama histórico-social en

³⁹ No debemos olvidarnos que entre las novelas que descentralizan la urbe en México está la llamada literatura de la frontera, de la que empezó a tenerse noticias a inicios del siglo XXI. *La Mara* y *2666* por las problemáticas que abordan también pueden colocarse dentro de este subgénero.

Hispanoamérica: nuevas dictaduras, represiones, colonialismos y neocolonialismos, exilios, que dejaron su impronta en el escritor y fueron la causa de su pérdida de optimismo (manifiesta en la narrativa de los cincuenta y sesenta, pues creyó en la posibilidad de un cambio más o menos próximo). Se sintió «en consecuencia defraudado ante la ineficacia social de su papel de escritor y modificó sus motivaciones e intereses: ‘Si no podemos hacer la revolución social, hagamos la revolución moral’, dice un personaje de Gustavo Sáinz en *Obsesivos días circulares* [...] Esto explica la aparición de los novelistas de la ‘onda’» (Gálvez, 1987: 82-83).

El panorama sociopolítico del momento influye para que el discurso de estas décadas no demande la *complicidad* del lector, sino lo *enseñe* a defenderse del propio engaño (cfr. Gálvez, 1987: 62). Desde luego, tal intencionalidad discursiva tiene su razón de ser en la doctrina posmoderna, puesta en moda por esas décadas, cuya filosofía impacta en la forma del discurso novelesco que se cuestiona así mismo para propiciar la separación entre la realidad referencial y la realidad del propio discurso a través del recurso de la *autorreferencialidad*.

A pesar de este registro experimental, los autores hispanoamericanos no se divorcian del realismo, si la posmodernidad les enseñó que no existe la univocidad sino la plurivocidad de significados, había que ser congruentes y mostrar la otra faceta de la realidad distinta a la verdad oficial. Quedó claro que la función del escritor es mostrar «la gran falsificación de la realidad [...] alertando a la conciencia del lector sobre la manipulación del sentido que con la palabra puede ejercerse» (62).

Entre la herencia que los novelistas suprarreales reciben de las numerosas tendencias narrativas de los setenta y los ochenta⁴⁰ se encuentra el experimentalismo y otras

⁴⁰ Algunas obras de las décadas de 1970 y 1980 de factura experimental son las siguientes: *El frasquillo* (1972), *Brillos* (1975), *Cuerpo velado* (1978) de Luis Gusmán; *Cobra* (1972), *Maitreya* (1973), *Colibrí* (1982) de Severo Sarduy; *Aventura de los misticistas* (1972), *Personas en pose de combate* (1975) de Héctor Libertella; *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) de Julieta Campos; *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) de Enrique Abdoum; *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia; *Copyright* (1981) de Juan Carlos Martínez Real.

formalizaciones narrativas de menor exigencia para el lector;⁴¹ prosigue los dictados de la posmodernidad de no considerar que existe un fundamento único de lo que todo depende y nos ofrecen puntos de vista que se contraponen a las “verdades” dictadas desde la oficialidad. Pero el mayor influjo viene de las últimas décadas de los ochenta en que hay una restauración del referente en el discurso y una exigencia para que éste «provenga de la experiencia más próxima al autor, de ahí la recurrencia anecdótica al propio acto de la creación, y de ahí la extremada abundancia de la crónica o el testimonio como objeto del discurso [...] la mayor parte de los títulos [...] parecen querer ser un registro, un diario» (63).

La aproximación a la realidad es la intención fundamental de los autores suprarreales y para conseguir tal efecto echan mano de acontecimientos cercanos en tiempo y espacio, como propusiera la narrativa novelesca de la década de los ochenta, con la peculiaridad que estos autores toman como *sustancia del contenido* “hechos” o acontecimientos ocurridos dentro de sus respectivos entornos socioculturales lo que dota a la anécdota de verismo, el cual se refuerza a través de los objetos representados que encuentran su par en el mundo referencial. (Sobre el asunto de lo *factual* abundaremos en el capítulo siguiente).

La *forma de la expresión* del discurso también hace lo suyo para aumentar la veracidad del relato: en las novelas de los colombianos (Vallejo, Franco y Mendoza) la narración en primera persona autentifica los eventos y, a pesar de la subjetividad que caracteriza a este enunciador, los detalla con la mayor exactitud posible, lo que otorga a sus

⁴¹ A lo largo de estas dos décadas la novela se agrupa en pequeños ciclos como las novelas de la dictadura (*El recurso del método*, 1974, de Alejo Carpentier; *El otoño del patriarca*, 1975, de Gabriel García Márquez; *Oficio de difuntos*, 1976, de Arturo Uslar Pietri; *Los sueños del poder*, 1978, de Flor Romero de Nora); las testimoniales específicamente sobre el movimiento del 68 en México (*La plaza*, 1972, de Luis Spota; *El gran solitario de palacio*, 1971, de René Avilés Fabila; *Manifestación de silencio*, 1979, de Arturo Azuela; *Redil de ovejas*, 1972, de Vicente Leñero); las de la revolución cubana, que como la revolución mexicana sigue hoy propiciando títulos (*En ciudad semejante*, 1970, de Lisandro Otero; *La última mujer y el próximo combate*, 1971, de Manuel Cofiño López; *La consagración de la primavera*, 1978, de Alejo Carpentier); las crónicas testimoniales sobre la alta sociedad como las clasifica M. Gálvez (*Un mundo para Julius*, 1970, de Bryce Echenique; *Fiesta en Tausaquillo*, 1981, de Helena Araujo); crónicas del exilio (*No pasó nada*, 1980, de Antonio Skármeta; *Libro de navíos y borrascas*, 1983, de Daniel Moyano; *En cualquier lugar*, 1984, de Marta Traba; *El cielo con la manos*, 1981, de Mempo Giardinelli) (cfr. Gálvez, 1987: 66).

obras un carácter de testimonio. En los textos de Sada, Ramírez Heredia y Bolaño la *forma de la expresión* es la tercera persona, lo que de antemano da un matiz más objetivo a la anécdota; a ello debemos sumar que en el nivel del discurso, el autor de *La Mara* emplea el protagonismo colectivo y cada personaje a través del estilo indirecto libre da fe de su experiencia en la frontera sur de México.

En 2666 el detalle de los asesinatos, en «La parte de los crímenes», se registra a manera de reportaje periodístico, es decir, toma algunos códigos de esta manifestación discursiva: una marcada secuencia en el empleo de los días, los meses y los años, recoge testimonios y entrevistas, tal *forma de la expresión* concede a 2666 una *objetividad fuerte*.⁴² De todas nuestras novelas, es *Ritmo Delta* la que aparentemente tiende menos al registro de los hechos, pues desde el inicio el narrador nos hace copartícipes del pacto ficcional con estas palabras: «*Imaginemos un largo sendero, cada vez más estrecho, y al final una loma de color gris plomizo. Imaginemos eso como lo imaginó el ciego Dagoberto*» (Sada, 2005: 11. Cursivas nuestras); con esta misma fórmula cierra la novela para reiterar el compromiso adquirido con *la alta fantasía*: «Pero ¿cuántas sonrisas pudiera hacer de más? Habrá que *imaginarlas*» (497. Cursiva nuestra). No obstante, la presencia de la omnisciencia autorial se encarga de la objetividad necesaria para dotar al relato de *la ilusión de realidad*.⁴³

En un ensayo del que ya hemos citado, Renato Prada Oropeza (1998: 80) comenta que la literatura latinoamericana, desde el momento en que empieza a tener conciencia de sí misma y no representa una especie de reproducción imitativa de modelos transoceánicos, es

⁴² Algo hablamos en la página 7 de este capítulo sobre el reportaje-novelado, dijimos que se caracteriza por resaltar los procedimientos discursivos y sus correspondientes códigos propios del reportaje periodístico; ahora nos interesa destacar su efecto en la *praxis* estética por la relación que guarda con la novela suprarreal, ya que ambos subgéneros producen un *efecto de lectura* de ‘objetividad fuerte’, sin abandonar por ello su intencionalidad de ser un discurso estético (cfr. Prada Oropeza, 1998: 76). En la página indicada al inicio de esta nota, pueden verse los ejemplos de novelas que pertenecen al reportaje-novelado.

⁴³ Esta frase tan extendida hoy para referir a los textos que se pretenden realistas, es una idea que ya rondaba a Goethe (citamos de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*): «Saber apoderarse del pensamiento del autor, saber dónde deben prescindir de su individualidad para desempeñar un papel con acierto, saber que, *gracias a la íntima veracidad y a la ilusión del juego escénico, las tablas se convierten en templo y esos lienzos en bosque, es una cualidad concedida a muy pocos. ¿Quién tiene esa fortaleza interior del espíritu, por la que se actúa sobre la imaginación del público, esa verdad ficticia que produce la ilusión?*» (2000: 386. Cursivas nuestras).

dominantemente *factual*, pretende narrativizar *hechos*, acontecimientos y situaciones sociales que se presentan en su contexto sociocultural en formas discursivas o series culturales diferentes y preexistentes: el mundo social de las relaciones de clases (el patrón en relación con el indígena o el obrero explotado), acontecimientos “históricos” que conmueven su contorno sociopolítico (los diferentes tipos de guerras) y añadimos los sucesos del mundo sociocultural inmediato de los que se encarga la novela suprarreal (los sicarios y su violencia, la inmigración, los feminicidios, el narcotráfico, entre otros). Estamos de acuerdo con Prada Oropeza en que esta característica del contenido de la literatura latinoamericana da pie para que los críticos la califiquen de “testimonial”, connotación que tiene indudablemente, pero su significancia estética no se reduce a ello.

Son diversos los puntos de vista sobre las ficciones hispanoamericanas, pero todos coinciden en la necesidad de destacar la realidad por las peculiaridades que ésta presenta. Philippe Ollé-Laprune escribió *México: visitar el sueño*, un estudio sobre la literatura de México, en él comenta que entre los extranjeros es una idea recurrente pensar que en México la realidad supera a la ficción. Extendemos la idea del ensayista francés a toda la Hispanoamérica, pues sólo en este lado del mundo el noticiario más visto es «presentado por un payaso y la policía no ha dudado en recurrir a los servicios de una vidente para tratar de elucidar uno de los crímenes más difundidos por los medios en la década de 1990 [se refiere a la desaparición del diputado federal, por la fracción priista, Manuel Muñoz Rocha]» (Ollé-Laprune, 2011: 77).

Hispanoamérica (y toda la América Latina) son sociedades que sufren de una falta de puntos de referencia, perdidas en su propio laberinto, necesitan brújulas, verdades y fundamentos (cfr. Ollé-Laprune, 2011: 78), por eso el lugar preponderante de la crónica o la novela que, en repetidas ocasiones, toma las formas de la crónica contra las verdades oficiales, ya que mediante la escritura se intenta desacreditar las creencias sin fundamento.

«Vemos que aquí se precisa una de las razones por las que el escritor goza de una distinción particular en una sociedad en busca de puntos de referencia» (Ollé-Laprune, 2011: 79).

Alejo Carpentier da otra visión sobre el mismo tema y nos parecen sus palabras de una grandilocuencia infinita, pues llevan impresas no sólo la importancia de novelar, sino, sobre todo, la función que corresponde al escritor en este mundo sociocultural, los novelistas suprarreales (así nos parece) atienden al llamado del maestro cubano:

Ocuparse de ese mundo [el latinoamericano], de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es tarea del novelista actual. Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar con él, de mostrarlo, de mostrar en él las entretelas, los errores, las grandezas y las miserias; de hablar de él más y más a quienes permanecen sentados al borde del camino, inertes, esperando no sé qué, o quizá nada, pero que tienen, sin embargo, necesidad de que se les diga algo para removerlos (ápuđ Prada Oropeza, 2007b: 19).

La intencionalidad discursiva de la novela suprarreal: una aproximación a la realidad

Nuestro primer encuentro con *2666* (2004) de Roberto Bolaño, por pueril que parezca, fue indirecto: un par de amigas extranjeras (una chilena y otra polaca) nos hablaron de la novela en una charla informal. No obstante, la primera, más aprensiva que la segunda, hablaba de la novela de su coterráneo con acromegálico asombro. Recuerdo que la anécdota de *2666* (en nuestra apreciación cargada de desconciertos temporales, espaciales, abundantes protagónicos, personajes demenciales) o, quizá deba decir las anécdotas, aterraron a la chilena. En alguna de nuestras entrañables conversaciones, alejadas de veleidades, dijo con asombrosa contundencia que no la apetecía conocer México, mucho menos el norte. La turbaron las descripciones de los asesinatos de mujeres que en la novela de Bolaño acontecen en Santa Teresa, Sonora y recuerdan a los de Ciudad Juárez, Chihuahua.

A partir de esa aparente ingenuidad de nuestra amiga por la anécdota de 2666, tuvo su origen nuestro interés por la composición realista del texto. Por supuesto, siempre pensamos que en la reacción de ella actuaba, de cierto modo, el *efecto estético* de la novela que la teoría de Wolfgang Iser (citamos del libro *El acto de leer. Teoría del efecto estético*) señala: «el texto es un potencial de efectos, que sólo es posible actualizar en el proceso de la lectura» (1987: 11). Desde ese momento empezamos una exploración literaria, siempre en el contexto hispanoamericano, que nos llevó al conjunto de novelas que denominamos suprarreales. Debemos decir que nuestra amiga no es una improvisada de la literatura, la sabe *leer* y sabe cuál es su *seña de identidad*, pero el impactante *efecto* realista del texto cumplió su cometido. También sabemos que no concluyó el proceso de acuerdo a la siguiente recomendación de Iser, pues no era su pretensión: el efecto estético «exige la actividad de representar y percibir del lector, a fin de conducirlo a una diferencia de actitudes» (12).

Cuando en el panorama literario aparece una forma *otra* de narrar, exactamente pensamos en la nueva novela francesa (*nouveau roman*), los críticos (citamos de *La era del recelo* de Nathalie Sarraute) «han preferido fingir que no se percataban de nada mientras no perdían ocasión de proclamar, con el tono que preside a las verdades fundamentales, que la novela es y será siempre, ante todo, ‘una historia en la que viven y actúan personajes’» (1967: 47). El motivo de esa reacción fue la modificación de las manidas estructuras de la novela decimonónica que se propuso la nueva novela, repasamos algunas: prescindir de la presencia del hombre, prefirió dejarlo sentir a través del recurso de la descripción minuciosa de los objetos: «la mirada que los ve, el pensamiento que los recuerda, la pasión que los deforma» (Robbe-Grillet, 1965: 153), esta cosificación del individuo otorga un efecto de escisión de anécdota, tema cuestionadísimo por la crítica. La subjetividad fue (y es) otra de las características privilegiadas por la novela moderna del siglo XX, olvidándose del tradicional narrador omnisciente. Y pensamos que el aporte más importante del *nouveau roman* fue

otorgar al discurso literario su estatuto de símbolo, alejándose de ilustrar significados previamente conocidos como proponía la novela tradicional.

Por lo anterior, los críticos manifestaban (volvemos a *La era del recelo*) que «el novelista no es digno de tal nombre mientras no sea capaz de ‘creer’ en sus personajes, ‘darles vida’ y conferirles una ‘densidad novelística’» (Sarraute, 1967: 47); prefirieron distribuir elogios entre los que fueron capaces de continuar con los trazos de la novela tradicional, como Balzac o Flaubert, que configuran un héroe de novela y añaden «‘una figura inolvidable’ a las inolvidables figuras con que tantos maestros ilustres han poblado nuestro universo»; prefirieron también deslumbrar a los escritores jóvenes con el señuelo de las exquisitas recompensas que aguardaban a los que conservan intacta la verdadera fe en lo que ellos (los críticos) consideran la novela auténtica.

Hacemos referencia al *nouveau roman*, porque en Hispanoamérica después del realismo mágico —cuya estructura recibe la influencia de las estructuras narrativas de la novela del siglo XX y que la nueva novela francesa acuñó, a partir de las escrituras de Franz Kafka, James Joyce, Henry James, Virginia Wolf, Robert Musil, por hacer sólo mención de algunos—⁴⁴ y las llamadas *novelas del lenguaje* —que reciben toda la influencia del *nouveau roman*—,⁴⁵ no se había dado (en nuestra opinión) otro salto narrativo, sino hasta los primeros años de la década de los noventa con *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo. Dejamos de lado a la nueva novela histórica por la única razón de que su hechura narrativa, que también se desprende de los modos narrativos de la novela contemporánea, proviene directamente de temas históricos. Aunque cabe la pregunta si después de los planteamientos

⁴⁴ El purismo no existe en el arte (y casi estamos seguros que en ningún aspecto de nuestra realidad), las tendencias se alimentan unas de otras por similitud o por oposición, pero siempre se evidencian dentro del tejido semiótico de una u otra manera. Todo esto lo decimos por la influencia que el *nouveau roman* recibe de la novela del siglo XX, cuyas constelaciones fueron el surrealismo y el existencialismo. M. Kundera ejemplifica con Kafka y destaca que las novelas que escribieron esas dos tendencias estéticas (cfr. Kundera, 2005: 92).

⁴⁵ En México la iniciadora de las novelas del lenguaje es Josefina Vicens con una novela magnífica, *El libro vacío*. En general fue un subgénero cultivadísimo por la llamada Generación del Medio Siglo al que, por supuesto, pertenece Josefina Vicens, Julieta Campos, Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitlor, Juan Vicente Melo y algunos más.

narrativos de la novela contemporánea y los del *nouveau roman* más radical, despojado ya de su objetivismo, hay también en el contexto europeo otros modos de novelar o, bien, sigue pesando la herencia narrativa de la novela del siglo XX y las añadidas por la tendencia nacida en Francia, para algunos llevadas al extremo.

Tomamos como paradigma el *nouveau roman* por ser de las composiciones narrativas más radicales que se ha dado en la literatura de todos los tiempos. Y justamente la novela suprarreal es una vuelta de tuerca al realismo, pero se trata ahora de un realismo en exceso evidente, mucho más que los géneros que la han precedido. Cuando 2666 nos condujo a la tarea de explorar sobre narraciones con impacto directo sobre la realidad del mundo cotidiano, nos encontramos con *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* y *Ritmo Delta* de Daniel Sada, *Rosario Tijeras* y *Paraíso Travel* de Jorge Franco, *El búfalo de la noche* de Guillermo Arriaga, *Delirio* de Laura Restrepo, *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia, *Balas de plata* de Élmer Mendoza, una serie de novelas cuyos autores no pretendían formar un grupo, una escuela o un movimiento, y sin embargo es notable que su obra exprese una orientación estética similar, seducidos únicamente por la imaginación y concentrados en el mundo real inmediato. Nos preguntábamos también como Georg Lukács «¿De qué depende [...] el verdadero estilo de una obra? ¿Qué es lo que determina su intención en este o aquel sentido?» (1984: 20).

Nos quedaba la enorme duda de cómo podíamos analizar un conjunto de relatos que nos proyectaban un mundo aparentemente ficticio muy similar al que habitamos. En este sentido, nos parecíamos a los críticos del *nouveau roman* que quedaban indiferentes ante una estructura compleja a la cual consideraban incomprensible; nuestras novelas también nos dejaron indiferentes, aunque por todo lo contrario: la arquitectura novelesca nos parecía de una obviedad supina. No obstante, la relectura nos hizo pensar que no por nada la obviedad llenaba cada página y nos vino otra pregunta: ¿ante qué reaccionan los novelistas Fernando

Vallejo, Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza, Laura Restrepo, Daniel Sada, Roberto Bolaño, Guillermo Arriaga, Jorge Franco y otros para pretender que la intencionalidad discursiva de sus obras se aproxime en exceso a la realidad de sus respectivas socioculturas? ¿Qué consecuencias sociales han dado como producto que la novela se aproxime a la realidad? Como creyentes que somos de la *praxis* social que ejerce la literatura, tomamos el sendero de la sociología de la novela.

Evidentemente (como dijera Lucien Goldmann de la obra de Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet) en la obra de Vallejo, Ramírez Heredia, Mendoza, Restrepo, Sada, Bolaño, Arriaga y Franco, hay un punto en común: su profesión de fe sobre el realismo literario. A pesar de la arritmia del mundo, estos escritores mantienen una relación directa con la realidad a través del género novelístico, el que mejor asimila los sucesos emanados de la sociocultura y al mismo tiempo manifiestan su compromiso literario: describir y expresar una realidad humana, una realidad social. Viene a cuento, aunque puede parecer muy subjetivo, lo que expresa sobre la literatura Imre Kertész, ensayista y novelista húngaro que padeció la persecución nazi (citamos de la entrevista de Cecilia Dreymüller): «La literatura te devuelve a tu propia existencia [...] ocuparse cada día con uno mismo sirve para aclararse la vida. Es triste, pero imprescindible» (2007: 2).

A la par de su compromiso literario de plantear la realidad en sus obras, está presente en los escritores mencionados un sentido ideológico que han de llevar a su literatura y una toma de posición frente a su visión de la realidad de acuerdo a la valoración de la imagen de su mundo sociocultural. Este esfuerzo por reproducir esa imagen de su entorno desde unos datos objetivos y, desde luego, subjetivos es la base de la forma de estas novelas, dicho de otro modo, la manifestación artística tiene conexión con las circunstancias concretas, históricas, humanas y sociales, esto nos remite a lo fundado en la concepción aristotélica del *zoos politikos*.

Ahora, las circunstancias sociales de América Latina, planteadas en el capítulo primero, han abierto grandes males, sobre todo en México y Colombia donde el problema de corrupción, la impunidad, la dependencia económica, la pobreza y el narcotráfico generan climas de violencia e inseguridad. La novela suprarreal revela estos factores a través de un mundo cargado de pesimismo y de unos individuos que han pasado de la cosificación a perder del todo su valor, se ha convertido en seres desechables.

Las investigaciones realizadas por Lucien Goldmann en el campo de la sociología de la novela, lo llevaron a la deducción que entre todas las formas literarias, la forma novelesca es «la más inmediata y directamente ligada a las estructuras económicas en el sentido estricto del término, a las estructuras del cambio y de producción para el mercado» (1975: 193). La valiosa aportación de Goldman es congruente si pensamos en el postulado de Carlos Marx: todos los sistemas mentales (ideológicos) son productos de la existencia económica y social, y la literatura lo es. Pero también dice Marx que

la cultura no es una realidad independiente, sino que es inseparable de las condiciones históricas en las que los seres humanos desarrollan su vida material; las relaciones de dominio y subordinación (explotación) que rigen el orden económico y social en cada época concreta de la historia humana son las que en cierto sentido ‘determinan’ [...] toda la vida cultural de la sociedad (ápuđ Selden, 1987: 34).

Por eso, y de acuerdo a lo expresado por Marx, la novela (lo explicamos en el último apartado del capítulo I), es un sistema ideológico, pues forma parte de la cultura o semiosfera y no puede enajenarse de las condiciones históricas que condicionan la construcción social de la realidad.⁴⁶

⁴⁶ R. Selden comenta en su libro *La teoría literaria contemporánea* que, en una serie de cartas, Engels insiste en que Marx y él siempre consideraron el aspecto económico como el determinante último de los demás aspectos, con lo cual estamos en completo acuerdo. Pero dice también Engels en esas misivas que el arte, la filosofía y las otras formas de conciencia son relativamente autónomas y que poseen una capacidad independiente para modificar la existencia de los hombres (1987: 34). No obstante, a lo largo de los siglos se ha demostrado que el arte no tiene ese poder que le confieren Engels y Marx, no es grato decirlo, pero ninguna obra de arte ha logrado

En el texto *Para una sociología de la novela* (1975: 189-219) del que citamos antes, Goldmann señala como uno de los puntos determinantes en los estudios de Marx, a partir de las principales transformaciones acaecidas en la estructura de la vida social, el *fetichismo de la mercancía* o *cosificación* como lo llama Georg Lukács. En su día, el sociólogo rumano se preguntó cómo se explicaba la distancia de cerca de un siglo entre el fenómeno de la cosificación y la aparición de la novela sin personaje. Y se preguntó también si existe una relación inteligible o una homología entre la historia de las estructuras cosificacionales y la de las estructuras novelescas. La respuesta lo llevó a la explicación de cuatro elementos decisivos para el *fetichismo de la mercancía*, que resumimos: la cosificación como proceso sociológico permanente desde hace varios siglos en las sociedades occidentales productoras para el mercado; la economía liberal que conserva aún la función esencial del individuo en la vida económica y en el conjunto de la vida social; el desarrollo, al final del siglo XIX y comienzos del XX, de trust, monopolios y capital financiero,

lo que entraña un cambio cualitativo en la naturaleza del capitalismo occidental, cambio que los teóricos marxistas han denominado el paso del capitalismo liberal al imperialismo. La consecuencia de este paso [...] ha sido [...] *la supresión de toda importancia esencial del individuo y de la vida individual en el interior de las estructuras económicas, y, a partir de ahí, en el conjunto de la vida social* (1975: 194. Las cursivas son del texto).

Y el último elemento al que refiere Goldmann es el desarrollo en el curso de los años que precedieron a la segunda guerra mundial y al final de ésta, «de una intervención estatal en la economía, y en la creación, gracias a la intervención, de mecanismos de autorregulación que hacen de la sociedad contemporánea una *tercera etapa cualitativa* en la historia del capitalismo occidental».

transformar al mundo. El arte expone situaciones y está en el destinatario transformar su visión de las problemáticas expuestas y asumir sus propios compromisos.

Ahora bien, nuestro interés en detallar el sentido de las estructuras sociales se debe únicamente a que Hispanoamérica no ha permanecido ajena al ritmo económico que las grandes naciones han dictado y que hoy vemos, de cierto modo, su fracaso. La cosificación es el resultado de una sociedad capitalista en la que los bienes son producidos para el mercado, lo que difiere de los modos anteriores para la organización social de la producción; aunque la diferencia fundamental en la sociedad capitalista liberal es la ausencia «de todo organismo capaz de regular de manera consciente a la vez la producción y la distribución en el interior de una unidad social cualquiera» (195), organismos que existían en todas las formas precapitalistas de la sociedad.

La regulación de la producción, aunque tenía sus defectos (podía ser tradicional, religiosa, opresiva)⁴⁷ gozaba de un carácter consciente o, por lo menos, traslúcido. No obstante, la sociedad liberal clásica suprimió la regulación consciente de la producción y del consumo, bajo el amparo de la ley de la oferta y la demanda. Este tipo de “regulación” creada por el capitalismo tiene lugar, nos dice Goldmann, de un modo implícito, extraño a la conciencia de los individuos, imponiéndose en ellos como la acción mecánica de una fuerza exterior que toma el aspecto del egoísmo racional: la obtención del máximo provecho sin preocuparse en absoluto de los problemas de la relación humana con los demás y, especialmente, sin ninguna consideración para el conjunto.

El etos del capitalismo moderno lo ha desvirtuado todo en sentido utilitarista y el individuo sólo vale por su fuerza de trabajo y por su acción consumidora. Así el hombre se transforma (seguimos citando de Goldmann) «para el vendedor o el comprador en objetos semejantes a los demás objetos, simples medios que le permiten conseguir sus intereses, y cuya única cualidad humana importante será su capacidad para concluir contratos y engendrar obligaciones vinculativas» (196).

⁴⁷ Por ejemplo, en la Edad Media la unidad constituida por el castillo feudal y cierto número de familias campesinas en la aldea estaban obligadas a proveer prestaciones personales o censuales.

En este sentido, para Max Weber el espíritu del capitalismo son los valores transformados en favor del materialismo, contraste que establece a partir de las máximas morales de Benjamin Franklin: «la moralidad es útil porque proporciona crédito; lo mismo ocurre con la puntualidad, la diligencia, la moderación» (ápuđ Weber, 1976: 46), vale más la apariencia de honradez que la probidad misma; en suma, todas las virtudes sólo lo son «en cuanto que benefician concretamente al individuo, y [...] basta la apariencia de la virtud, cuando así se consigue el mismo efecto que con la práctica de la virtud misma: consecuencia ésta inseparable del más estricto utilitarismo» (47).

Fracturados esos valores de los que habla Max Weber, no puede esperarse un individuo diferente de aquél que se haya constituido por sentimientos transindividuales; las relaciones con valores que sobrepasan al individuo (volvemos a *Para una sociología de la novela*) desaparecen de las conciencias individuales en el sector económico, cuyo peso e importancia crece día a día en la vida social para transferir sus funciones a una propiedad nueva de los objetos inertes: su precio. Una de las consecuencias de este cambio es el aumento progresivo al desarrollo de la pasividad de las conciencias individuales y la eliminación del elemento cualitativo en las relaciones entre los hombres, y entre los hombres y la naturaleza.

A este fenómeno de la abolición, de la reducción a lo implícito de un sector extremadamente importante de las conciencias individuales, «y al que se le sustituye por una nueva propiedad, de origen puramente social, de los objetos inertes, en la medida en que penetran en el mercado para ser cambiados: y a partir de ahí, la transferencia de funciones activas del hombre a los objetos» (Goldmann, 1975: 197) es lo que Marx denominó fetichismo de a mercancía y, más tarde, extendido como cosificación.

Es esta estructura de la sociedad liberal que Marx analizaba (en que la cosificación reducía a lo implícito todos los valores transindividuales, transformándolos en propiedades de

las cosas) la que interesa al *nouveau roman*.⁴⁸ Lucien Goldmann establece dos periodos históricos, en el plano estructural, que se relacionan con la producción novelesca: el periodo imperialista (1912 y 1945) y el periodo del capitalismo de organización contemporánea. El primero comprende la desaparición progresiva del individuo como realidad esencial y por la independencia creciente de los objetos; el segundo, por la constitución de este mundo de objetos en el que lo humano ha perdido toda realidad esencial lo mismo en tanto que individuo que como comunidad, que se transforma en universo autónomo con su estructuración propia.

Para el sociólogo los dos últimos periodos de la historia de la economía y de la cosificación de las sociedades occidentales, coinciden con dos grandes periodos en la historia de las formas de la novela: el que corresponde a la disolución del personaje, «y en el que se sitúan obras extremadamente importantes, como las de Joyce, Kafka, Musil, *La Náusea* de Sartre, *El Extranjero* de Camus» (198); el segundo, está marcado por «la aparición de un universo autónomo de objetos, que tiene su propia estructura y sus propias leyes, y únicamente a través del cual puede aún expresarse, en cierta medida, la realidad humana» (198). De acuerdo a este plan narrativo, Goldmann describe la forma de novelar del *nouveau roman*, aunque él sólo menciona como representante auténtico a Alain Robbe Grillet.

No por nada hemos puesto sobrado interés entre la conexión de la novela y la estructura económica, pues la composición de la novela que hemos llamado suprarreal justifica su aproximación narrativa a la realidad ante un capitalismo salvaje que le ha legado por etos una escandalosa desigualdad, una desprofesionalización política y una subalternidad económica. Los novelistas que hemos elegido para nuestro estudio (Fernando Vallejo, Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza, Daniel Sada, Roberto Bolaño, Jorge Franco), contrario de

⁴⁸ Aunque Georg Lukács en su estudio de *La novela histórica* (1966: 207-441) comenta que la estructura cosificacional de la sociedad liberal se encontraba presente desde el humanismo y se representa, por ejemplo, en *El Quijote* a través de la historia de un individuo problemático que no puede transformar el mundo, sino el mundo lo transforma a él.

lo que piensa la narradora Julieta Campos, no se meten al mundo de la novela para borrar el mundo torturante de sus socioculturas (colombiana y mexicana); se meten en la novela para mostrar sin rodeos la crueldad del mundo de afuera (cfr. Campos, 1973: 124).

En Latinoamérica el orden económico que rige desde hace siglos, en distintas modalidades por supuesto, es el capitalista. Es curioso, marchamos en lo que a modernidad se refiere a contrapelo de los países desarrollados, pero no así en la superestructura (ideológica, política) que descansa sobre la base de las relaciones socioeconómicas. Uno de los principales problemas, así nos parece, es que los niveles educativos de las sociedades del sistema-mundo moderno son superiores a las del mundo periférico; queremos decir con esto que el orden económico en cuestión no puede aplicarse con los mismos contextos en una sociedad más educada que en otra, en socioculturas donde la modernidad ni siquiera ha llegado a todos los pueblos. Carlos Fuentes lo refiere así en *Valiente mundo nuevo*:

Somos un continente en búsqueda desesperada de su modernidad. Pero demasiadas veces, hemos reaccionado violentamente contra semejante búsqueda, prefiriendo preservar el lastre de sociedades anacrónicas, 'patrimonialistas' [...] en las que la voluntad del jefe, los intereses de su clan y las recompensas debidas a sus ejércitos de parásitos y pistoleros, crean un mundo irracional de capricho político y de 'violencia impune' (1990: 10).

Por eso, cuando Goldmann habla de los aspectos positivos que ha generado la sociedad capitalista europea occidental y refiere al desarrollo de ideas de igualdad, de tolerancia y de libertad individual, entre otras, no es que seamos pesimistas, pero esos valores no se han desarrollado de la misma manera en la América hispana.⁴⁹ Es más, nuestros gobiernos (y ahí están todas las Historias de nuestros pueblos para constatarlo), a sabiendas del tamaño de la

⁴⁹ Los indios mexicanos, por ejemplo, de mediados del siglo XIX, eran considerados por las clases dominantes del gobierno liberal del México independiente, como el obstáculo principal para la creación de una nación moderna basada en la propiedad de la tierra (en el capítulo último de esta investigación hablaremos al respecto). Y no consideramos que esta idea sistémica haya variado desde entonces (como también pensamos que aplica para otras naciones con población indígena), de lo contrario, las condiciones de los indígenas (y de las clases bajas y medias) no sería el de un entorno de desigualdad e intolerancia.

ignorancia de sus habitantes, ha forjado un sistema ideológico basado en la pobreza y el hambre para mantenerlos en la pasividad y en la ignorancia, el círculo del eterno retorno que les permite mantenerse en el poder.

«Hecho en México» de Juan de la Cabada es un relato escrito en 1932 (no por nada destacamos la fecha) que reflexiona sobre el capitalismo. El título es significativo, pues en él está puesta la denuncia del capitalismo “hecho en México” o, para que se entienda mejor la ironía, hecho muy a la “mexicana”, un capitalismo de riquezas mal repartidas: el que tiene todo por el poder económico y el que no tiene nada; en la evaluación sobre este tema, para de la Cabada sólo tienen cabida dos clases sociales: el proletariado y el empresario, la relación entre ambos sectores es muy marcada: el primero no tiene disposición de sí mismo, sólo se mueve en función y al antojo del segundo, que lo explota y lo degrada con entero cinismo. La representación de este cuento, en la universalidad de la que goza la literatura, aplica para el contexto hispanoamericano y, acaso, para cualquier contexto sociocultural subsumido por sus condiciones económicas.

Ese capitalismo feroz y voraz tematizado por De la Cabada, es el cosmos en el que el individuo nace —parafraseamos de «El espíritu del capitalismo» de Max Weber (1976: 49-50)— y le es otorgado como un edificio prácticamente irreformable, en el que ha de vivir, y al que impone las normas de su comportamiento económico, en cuanto que está implicado en la trama de la economía.⁵⁰ No puede olvidarse que la economía latinoamericana depende en gran medida del imperialismo norteamericano y es éste sistema que, como un señor absoluto, de la vida económica, «educa y crea por la vía de la selección económica a los sujetos (empresarios y trabajadores) que necesita» (Weber, 1976: 50).

El “espíritu” del capitalismo nos ha enseñado que trabajar para satisfacer nuestras necesidades elementales es conformismo; el neocapitalismo que vivimos hoy, ese que sólo

⁵⁰ No es una ilusión cuando M. Weber dice que el empresario que actúe contra el binomio opresor-oprimido es eliminado de la lucha económica; del mismo modo el trabajador que no se adapta a las imposiciones laborales es arrojado a la calle para engrosar las filas de los parados.

mira el acrecentamiento de la productividad a través de la explotación, nos adoctrina en la competencia y nos engaña aduciendo que la certificación es el indicador de altos estándares de calidad. (La educación también se ha mercantilizado en favor de la mentalidad de lo que la sociedad capitalista requiere para mantener su sistema, pero es un tema que, por ahora, no tenemos posibilidad de analizar.)

Y dado que en el campo humano no hay realidad inmutable, la esencia de la realidad humana es dinámica y se transforma en el transcurso de la historia, la novela no es ajena a este proceso. Tomamos de Lucien Goldmann (1975: 191-192) lo siguiente: si la historia de la psicología del personaje es cada vez más difícil de describir sin caer en lo anecdótico y en el hecho diverso, no es porque Balzac, Stendhal o Flaubert lo hayan descrito ya, sino porque todos vivimos en una sociedad diferente a aquella que ellos vivían, una sociedad en la que el individuo como tal, e, implícitamente, su biografía y su psicología, han perdido toda importancia realmente primordial y han pasado al nivel de la anécdota y al hecho diverso.

Con esto quiere decir Goldmann que las transformaciones históricas (en todos los órdenes: social, político, económico) han creado la necesidad de una forma nueva de novela; Robbe-Grillet ha dicho —apunta el sociólogo rumano— «si la *nueva novela* describe de forma diferente [el entorno humano y sus relaciones con los objetos] no es porque el autor busque a cualquier precio una forma original, sino porque la misma estructura de que participan todos estos elementos ha cambiado de naturaleza» (Goldmann, 1975:192).

Para explicarnos el problema de la cosificación que el *nouveau roman* aborda, Goldmann marcó dos periodos de la historia de la economía que asoció con otros dos periodos en la historia de las formas de la novela. No sólo en Hispanoamérica, sino América Latina no hemos permanecido al margen de esos periodos históricos (aunque con matices diferentes de acuerdo a nuestras realidades socioculturales, muy complejas por cierto, Carlos Fuentes describe nuestro continente de multirracial y policultural), por eso decíamos algunos

parágrafos atrás que, paradójicamente, nuestro desarrollo tecnológico es del tercer orden, no así los periodos económicos que determina el sistema-mundo moderno. En cambio, de los periodos en la historia de la estructura de la novela (la disolución del personaje y la aparición de un universo autónomo de objetos) que Goldmann precisa, en la novela hispanoamericana no pueden determinarse con la misma concreción.

La trayectoria de la novela hispanoamericana contemporánea (en cualquiera de sus tendencias) tiene memoria y ha mantenido una unidad: narrar la realidad. Y nos gusta la apreciación de Seymour Menton que Carlos Fuentes resume en *Valiente mundo nuevo*: «Seymour Menton destaca específicamente la vocación histórica de la más nueva novela hispanoamericana, la reflexión sobre el pasado como un signo de narrativa para el futuro» (1990: 23); a lo dicho por el profesor de la Universidad de Irvine en California, Fuentes agrega: «En esta tendencia central que Menton atribuye a nuestra novela, yo veo una afirmación del poder de la ficción para decir algo que pocos historiadores son capaces de formular: el pasado no ha concluido; el pasado tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos» (23).⁵¹

Ahora bien, de todos los subgéneros de novela en la América hispana (excepto aquellos cuya sustancia de la expresión proviene de elementos factuales), consideramos que es la novela surreal la que de modo evidente organiza una estructura tendente a un realismo intencional: las objetividades representadas que articulan el discurso (nombres propios, históricos, espacialidad, temporalidad) tienen relación directa con el mundo extratextual. Y podemos decir (por lo analizado en el apartado tres del presente capítulo) que uno de los intereses de la novela surreal por acercarse a la realidad, por repensar sobre sus propios problemas socioculturales, viene, en primera instancia, por tradición literaria.

⁵¹ Para C. Fuentes es Argentina donde la historia urbana adquiere un grado narrativo más intenso; donde la historia como fundación por la palabra y en la ausencia, es el tema de la narrativa. «La narrativa argentina es, en su conjunto, la más rica de la América Española [...] Esto se debe, quizás, a que ningún otro país exige con más desesperación que se le verbalice. Al hacerlo, los escritores del Río de la Plata cumplen [...] la función [...] de crear una segunda historia, tan válida o más que la primera» (1990: 27).

En el mismo libro de Carlos Fuentes que citamos arriba, justifica así la continuidad literaria (condensamos la idea): es difícil imaginar una gran obra literaria iberoamericana que de alguna forma no se formule las mismas preguntas ayer, hoy y mañana. «Preguntas actualísimas, son también las del pasado y serán las del porvenir mientras nuestros más antiguos problemas no encuentren solución» (28). Esta cita de Fuentes nos da la pauta para decir que la literatura hispanoamericana está destinada, por un largo tiempo, a prolongarse en la narrativización de su problemática sociopolítica.

Juan de la Cabada, Ítalo Calvino, Julieta Campos son sólo algunos de los escritores que han expresado que la literatura es necesaria a la política cuando da voz a lo que carece ella, o da nombre a lo que aún es anónimo. He aquí la justificación más importante de la intencionalidad discursiva de la novela suprarreal para aproximarse a la realidad.⁵² No es nuestra intención proporcionar una visión negativa de la realidad sociocultural de Hispanoamérica, aunque lo pareciera desde la exposición del capítulo primero, sólo tratamos de pensar en consecuencia de lo que la misma realidad plantea y de lo que reescribe la novela de esa realidad.

Cuando Carlos Fuentes escribió *Valiente mundo nuevo* en el año noventa, él mismo lo comenta, ya estábamos en Iberoamérica y en casi toda América Latina sumergidos en el desastre económico del capitalismo moderno (o lo que Lucien Goldmann llama el periodo del capitalismo de organización contemporánea), sometidos a las erosiones tanto físicas como psíquicas, inermes ante los nuevos desafíos de la nueva modernidad, que se manifiesta como interdependencia económica, comunicaciones instantáneas, avances tecnológicos. A la sazón, Fuentes lanza una pregunta premonitoria que hoy *consumatum est*: «¿Esta modernidad, como

⁵² Debemos aclarar el sentido con que usamos el término *intencionalidad* y no *intención* al referimos al discurso novelado, y literario en general. Nos parece de sobra coherente la explicación que nos confiere Renato Prada Oropeza quien explica que el concepto *intencionalidad* tiene un origen fenomenológico y se halla libre de la carga psicológica o psicologizante que caracteriza al de *intención* que, a su vez, caracteriza a la conciencia (cfr. Prada Oropeza, 1993: 27).

todas las anteriores, también nos rebasará? ¿Estaremos condenados para siempre, como lamentó Alfonso Reyes, a comer las migajas del banquete de la civilización?» (12).

En el mismo libro, Fuentes nos da las respuestas. Los milagros creados por magos capitalistas, marxistas o económicamente mixtos, fueron espejismos, se van evaporando; en cambio, la vida urbana de Iberoamérica es el espejo fiel de una situación generalizada de injusticias económicas y deformación social. El *boom* económico intentó ocultar esta situación, pero el *boom* literario (en el ejercicio que la cultura le confiere, pensamos, para participar en la construcción social de la realidad) contribuyó a revelarla (cfr. Fuentes, 1990: 14).

Si a una nación periférica que es dependiente económicamente, con un desarrollo tecnológico precario y un nivel cultural similar se le impone el sistema económico de las grandes naciones, no puede esperarse más que el fracaso convertido en una eterna crisis que impactará en todos los estamentos. No obstante, los sistemas políticos de la América hispana nos han enseñado a vivir en la simulación, Carlos Fuentes opina que habitamos un país legal y un país real, ocultado por la fachada del primero. La otra nación, la marginal, donde aún no alcanzan la modernidad, continúan padeciendo la explotación, este limitado progreso consta en «las ficciones míticas de Miguel Ángel Asturias en Guatemala, en el encuentro con la naturaleza primigenia del venezolano Rómulo Gallegos, en las construcciones barrocas del cubano Alejo Carpentier y en los desnudos mitos rurales del mexicano Juan Rulfo» (Fuentes, 1990: 18).

Después de los autores mencionados en las tres últimas líneas del párrafo anterior, la nueva novela hispanoamericana continúa tematizando críticamente a la modernidad, pero asociada al crecimiento explosivo de las ciudades, a la aparición de clases sociales modernas y a los trabajos de una inteligencia de orientación internacionalista: «los infiernos proletarios e intelectuales de la ciudad de México, descritos por José Revueltas [...] José Agustín y

Gustavo Sáinz, que ven a la misma ciudad [...] como un purgatorio que es a la vez cabaret, prostíbulo y expendio de hamburguesas [...] Modernidad de Lima la horrible de Mario Vargas Llosa, de la Caracas sin rumbo de Salvador Garmendia y Adriano González León y de La Habana nocturna, idilio y pesadilla a la vez, de Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante» (21-22).

La deseada modernidad para el semicontinente Americano que nunca ha terminado de llegar del todo y para todos, adaptó con premura las leyes del Occidente a nuestra realidad colonial, porque supuso que la idea de *superación*, «que tanta importancia tiene en toda la filosofía moderna, concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso» (Vattimo, 2000: 10). Y de nuevo esa búsqueda desesperada por gozar de la aceptación del sistema-mundo moderno fracasó no para los gobernantes en turno, no para las clases dominantes que abultaron las faltriqueras, sino para las clases marginales.

Por eso en la obra de José Donoso está la modernidad criticada «en un Santiago de Chile de supervivencias fantasmales [...] y de ‘figuras de cera’ para Jorge Edwards, en la memoria lúcida de nuestro pasado inmediato ofrecida por el mexicano Sergio Pitol, en el metafísico tango sin música del bonaerense Ernesto Sábato y, sobre todo, en la invención de las ‘ciudades inalcanzables’, la lúcida conciencia de la distancia entre la realidad y el deseo, en las novelas del uruguayo Juan Carlos Onetti» (Fuentes, 1990: 22).

Agregamos al listado de Fuentes a Julieta Campos con su novela *Muerte por agua*. En este relato la modernidad también es puesta en tela de juicio y, quizá, de modo más directo que en otras obras. Para Campos, la modernidad lejos de ofrecer la felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro con valores comunes, suponía una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave. Y la concreta a través de la ciudad nocturna, vieja, dormida, porque los espacios (nos dice la misma autora en el ensayo «Los

rostros de la modernidad») «anticipan el futuro conducen a otros que hablan de un lenguaje de deterioro, desgaste, muerte, entre botes de basura y máquinas descompuestas» (1988: 80). Mejor no pudo Campos resumir la importancia de narrar este espejismo de desarrollo en «Seducción de Babel»: «la modernidad en el arte y la literatura ha sido una negación de la modernidad material, del triunfo del Progreso» (1997: 8).

La perseverancia de los gobiernos de Hispanoamérica y los de cualquier país periférico por pertenecer al sistema-mundo moderno no va a detenerse y tendrán que aceptar, como condicionante, los modelos económicos que éstas promuevan. De continuar el continente del otro lado del Atlántico una danza al ritmo de lo que determinan las naciones del sistema-mundo, sólo agrandará los escollos de una realidad que está mal hecha y que simula vivir en democracia.⁵³

El problema de las maltrechas democracias en Hispanoamérica ha sido consecuencias de los desastres económicos. A los periodos anotados por Lucien Goldmann —el imperialista (1912 y 1945) y el periodo del capitalismo de organización contemporánea— sumamos el proyecto neoliberal. Este modelo económico nos interesa por las repercusiones que tiene en la estructura de la novela suprarreal, es decir, nuestros novelistas han captado sus efectos sociales y los han puesto en obra a través de seres envilecidos y vacíos que ya no son capaces de valorar su propia vida; su mirada no alcanza la gravedad social sobre la que giran, porque

⁵³ En países donde impera la corrupción y la impunidad es difícil dar cabida a la democracia, Mario Vargas Llosa le agrega el adjetivo de imperfectas y explica lo que parecen no entender los gobiernos del continente en referencia: la democracia no cree en sociedades perfectas o absolutos. «Cree que la sociedad es perfectible y capaz de ser enmendada, pero no mediante una verdad absoluta, que sería impuesta por quienes gobiernan, sino a través de consensos» (Audiñed, 2003: 43). No obstante, la realidad está muy alejada de la definición del novelista, la pobreza y la desigualdad nos impone las democracias del hambre en tiempos electorales, por ejemplo, se comercializa la compra de votos, las campañas se supeditan a la intimidación, al contubernio con el aparato mediático y empresarial; por supuesto, la oficialidad niega fehacientemente que lo anotado sea verdad.

Cuando Joaquín Soler Serrano entrevistó a Jorge Luis Borges en el año setenta y seis, le preguntó qué opinaba de la democracia, a lo que el poeta y narrador contestó: «es un abuso de la estadística, nada más». «¿No cree usted en la democracia?», cuestionó Soler y la respuesta de Borges fue contundente: «No. Pero posiblemente al decir eso hablo en argentino. No creo en la posibilidad de una democracia en Argentina». Sólo para quienes han vivido en este lado del mundo pueden entender las ilusiones perdidas que nos crean nuestros supuestos sistemas democráticos.

la han asimilado como parte de su cotidianeidad. Damos ahora algunos datos generales sobre el neoliberalismo y sus consecuencias en Hispanoamérica.

El *deber ser* del neoliberalismo es incuestionable:⁵⁴ pretende ser entendido como una ideología sobre la democracia, el Estado, la sociedad y la cultura; como una filosofía de vida que permite a los individuos relacionarse con las instituciones y con otros sujetos; orienta sobre las maneras para administrar a una sociedad y distribuir los recursos; el mercado cumple un rol sustancial en las decisiones económicas sobre la producción, distribución y el consumo, factores que deben manejarse con total libertad y sin intromisión del Estado en la interacción entre oferentes y demandantes; en este libre mercado habrá un permanente entrar y salir de oferentes y demandantes de las distintas industrias y actividades, generándose el equilibrio sobre los precios de producción y consumo (cfr. Podestá, 2007: 121-122).

Carlos E. Martínez Guerra explica en *Análisis del neoliberalismo en México desde una perspectiva histórica* que el sociólogo David Harvey define el neoliberalismo como «‘una teoría de prácticas políticas y económicas que proponen que el bienestar humano puede ser logrado [...] mediante la maximización de las libertades empresariales dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, libertad individual, mercados sin trabas, y libre comercio’» (Martínez Guerra, 2009: 3). Y señala también Harvey que «‘El intervencionismo del Estado en los mercados (una vez creados) debe limitarse a lo básico porque el Estado no puede posiblemente poseer suficiente información como para anticiparse a señales del mercado (precios) y porque poderosos intereses inevitablemente deformarán e influenciarán las intervenciones del Estado (particularmente en las democracias) para su propio beneficio’».

⁵⁴ Del prefijo *neo* que viene del griego *neos* y significa nuevo, y del sufijo *liberalismo* del latín *liberalis* o *liber*, *neoliberalismo* significa etimológicamente libre, lo que no está preso, ni oprimido, ni esclavizado. Su definición desde el sentido económico es el «‘Una política que promueve una liberalización de la economía limitando la intervención del Estado identificada a veces con la posición del *laissez faire* (expresión francesa que literalmente significa “dejar hacer”) hacia los asuntos económicos en los que puede actuar para ayudar a que la economía de mercado trabaje de una manera más eficiente. Esto puede incluir la privatización y la desregulación’» (Martínez Guerra, 2009: 3).

Aunque expresado así, como lo anteriormente parafraseado de Juan Podestá, parece el neoliberalismo un sistema cabal, pero compartimos con Martínez Guerra que en la práctica es una utopía que este sistema económico brinde al individuo plena libertad de desarrollarse económicamente según sus habilidades, tomando en cuenta la casi nula intervención del Estado y la prueba está en que las circunstancias económicas actuales demuestran lo contrario (cfr. Martínez Guerra, 2009: 3-4). La analista política Susan George comentó en una conferencia en el año noventa y nueve que el estudioso Karl Polanyi, publicó su obra maestra *La Gran Transformación* en 1944,

una fiera crítica a la sociedad industrial del siglo XIX, basada en el mercado. Entonces, han pasado más de 40 años desde que Polanyi hizo esta asombrosamente profética y moderna declaración: ‘Permitir al mecanismo del mercado ser el único director del destino humano y de su ambiente natural... resultaría en la demolición de la sociedad’ [...] Y tal cual lo previó Polanyi, esta doctrina nos está conduciendo directamente hacia ‘la demolición de la sociedad’.⁵⁵

Juan Podestá señala que el modelo neoliberal —surgido históricamente en Gran Bretaña, durante la administración de la primer ministro Margaret Thatcher en 1979 y en los Estados Unidos de Norteamérica durante la administración de Ronald Reagan (1981-1988)—⁵⁶ es impuesto en Latinoamérica por los gobiernos militares en la fase que transcurre

⁵⁵ S. George, «Breve historia del neoliberalismo: veinte años de economía de elite y las oportunidades emergentes para un cambio estructural», Conferencia sobre Soberanía Económica en un Mundo Globalizado. Bangkok, marzo 24-26, 1999.

⁵⁶ Los antecedentes del neoliberalismo se da a principios de la década de los 70 del siglo pasado «ocurrió una crisis energética mundial (los países árabes productores de petróleo —OPEP— decidieron cortar el suministro de crudo a los países que apoyaban a Israel, entre ellos EE. UU. e Inglaterra). Esta crisis desencadenó una severa inflación (alza general en los precios), una disminución de la producción y el despido masivo de trabajadores. Los gobiernos conservadores de esa época tanto en Gran Bretaña (encabezado por el Primer Ministro Edward Heath de 1970 a 1974), como en los EE.UU. (presidido por el polémico Richard Nixon de 1969 a 1974 y sucedido de 1974 a 1977 por Gerard Ford tras el escándalo del Watergate) no fueron capaces ante los ojos de sus ciudadanos de pelear eficazmente dicha crisis, creando un estado natural de malestar en ambas naciones (particularmente la clase media) que resultó sumamente afectada. Fueron sucedidos entonces por gobiernos con tendencias “social demócratas” (la social democracia es una ideología política que, entre otras cosas, pugna por darle mayores atribuciones al Estado, de manera que garantice una adecuada protección social a sus ciudadanos). Los eligió una población ansiosa de mejorar sus condiciones de vida, en EE.UU. con el presidente Jimmy Carter (1977-1981) y en Gran Bretaña con el Primer Ministro James Callaghan

entre 1973 y 1990, en que se apertura la iniciativa privada y los Tratados de Libre Comercio con los Estados Unidos.⁵⁷ Para los defensores de las oligarquías, las políticas neoliberales sólo tienen virtudes; por ejemplo, Mario Vargas Llosa expresa categóricamente en una entrevista:

no hay duda que el liberalismo es inseparable de la democracia y, por eso, sostiene que detrás de las críticas al neoliberalismo hay una nostalgia por los viejos populismo. Los cuales, añade, han sido la ‘catástrofe’ de América Latina y una de las razones del subdesarrollo (Audiffred, 2003: 43).

Nos asombra la postura de nuestro admirado escritor, cuando las políticas neoliberales, desde los años ochenta, no han hecho otra cosa que engrosar los niveles de pobreza dejados por los antiguos populismos. Mas ahí no acaba la opinión de Vargas Llosa, quien agrega: los países que han alcanzado el desarrollo en el mundo «lo han conseguido porque han hecho suya esta visión de la política y la sociedad. Mientras no lo entendamos, Latinoamérica seguirá confinada en el subdesarrollo y el atraso». Nos sacuden sus palabras y nos preguntamos (ya no por la pobreza porque esa mira en cada esquina de cualquier país latinoamericano) si habrá olvidado el verdadero lastre en el corazón del continente: la corrupción y la impunidad, contra eso no hay modelo económico eficaz, pues la oligarquía (de los gobiernos populistas y de los que no lo son) siempre buscará sus propios beneficios.⁵⁸

(1976-1979). Ambos gobiernos tampoco pudieron mejorar sus economías, inclusive empeoraron durante su mandato, reflejándose en un aumento de la inflación y en un mayor índice de desempleo.

Se pudiera entonces deducir el éxito que pocos años después, a finales de esa década y principios de los 80 del siglo pasado, tuvieron los gobiernos de tendencia conservadora de Thatcher y Reagan [...] y cómo sus políticas neoliberales comenzaron a entrar en vigor en sus respectivos países con gran ímpetu. Dichas políticas consistieron, entre otras cosas: en una reducción de la intervención del Estado en la economía, y recortes en los programas de ayuda social (como salud, educación, vivienda). En el caso particular de Inglaterra, se inició la privatización del petróleo, comunicaciones, transporte y la supresión de más de un millón de viviendas sociales. A pesar de la mejora económica que hubo en estos países con la implementación de dichas medidas, el costo social de las mismas fue demasiado alto, caracterizado por un elevado índice de desempleo, incremento de la deuda en la población (estimulada por el crédito ya sea al consumo o las hipotecas), aumento en las desigualdades (muchos más pobres y muy pocos ricos) y la subsecuente marginación» (Martínez Guerra, 2009: 5-6).

⁵⁷ TLC entre Estados Unidos, México y Canadá (1994), TLC entre Estados Unidos, Centroamérica y República Dominicana (2006), TLC entre Colombia y Estados Unidos.

⁵⁸ Se pierde también en la memoria de Vargas Llosa que la llamada modernidad ha sido desde siempre ininteligible para las clases paupérrimas. ¿Es el peruano de los escritores que empiezan en la izquierda y terminan en la derecha?

En oposición a Vargas Llosa, el sociólogo estadounidense, James Petras, manifiesta una concepción desmitificada del neoliberalismo (citamos de Martínez Guerra):

‘Sobre el neoliberalismo, pienso que hay una gran mistificación, particularmente sobre los conceptos básicos que uno escucha y que circulan en los medios intelectuales, académicos y políticos. Es la idea de que el neoliberalismo está contra el intervencionismo estatal, oponiendo a eso la idea de que el mercado es el gran árbitro de la política económica. Eso es totalmente falso. Lo que debemos entender es que el neoliberalismo es sumamente activo y abusa del Estado como instrumento de política. Interviene en todos los países, socializando la deuda, transfiriendo la deuda privada al sector estatal y forzando a los ciudadanos a asumir las responsabilidades por una deuda adquirida por el sector privado. El Estado interviene sobre la locación de recursos dentro del presupuesto, canalizando recursos hacia los sectores exportadores, orientando su política salarial; interviene la política laboral bajando los salarios y las condiciones de trabajo, etc. Entonces, hay tanto intervencionismo estatal como antes. Hay tanto estatismo ahora como antes. La diferencia es la composición, la definición de clase que orienta el nuevo estatismo. La orientación del nuevo estatismo está dirigida hacia la reconcentración de intereses hacia arriba; y antes el estatismo nacional y popular estaba orientado a la redistribución de intereses hacia abajo. Las clases dominantes ahora están orientadas hacia el mercado mundial, donde miran la mano de obra como un costo y no como un potencial consumidor.

[...] En otras palabras, el problema fundamental no es enfocar el mercado, sino analizar las clases que a partir del Estado intervienen, para definir cómo funciona el mercado. No hay mercado libre. Lo que hay es un mercado condicionado por la estructura social y la concentración de poder. Hay que dejar de mistificar, hablando del mercado como si fuera una entidad independiente de la estructura social’ (2009: 4).

Carlos Martínez Guerra proporciona dos ejemplos de ese neoliberalismo que busca el bienestar individual, el libre mercado y una mínima intervención del Estado, pero con miras hacia las clases dominantes en detrimento de una ciudadanía subyugada a sus intereses: «la impresionante ‘inyección’ ‘de capital que el gobierno estadounidense hizo con su ‘rescate bancario’ de 2008: 700 mil millones de dólares a expensas de los contribuyentes norteamericanos. En México ocurrió algo similar a finales de 2008 con el rescate de 50 mil millones de pesos que el gobierno federal otorgó a empresas en dificultades financieras como

CEMEX, VITRO o Comercial Mexicana. Qué mejores ejemplos para ilustrar la desmitificación del neoliberalismo expuesto por Petras» (4).

Susan George también en desacuerdo con el modelo neoliberal, habla de él como una construcción artificial, en el que todos estamos forzados a vivir.⁵⁹ Fue creado con un propósito y se ha convertido en la mayor religión universal, con su doctrina dogmática, su sacerdocio, sus instituciones legislativas y quizá, lo que es más importante, su infierno para los herejes y pecadores que se atreven a oponerse a la verdad revelada. Cuenta George que Oskar Lafontaine, el ex Ministro de Finanzas de Alemania —a quien el *Financial Times* llamó un “keynesiano no reconstruido”— recientemente (recordemos que la conferencia de la que resumimos es del año noventa y nueve) fue enviado al infierno porque se atrevió a proponer impuestos más altos a las corporaciones, junto con recortes de impuestos para las familias ordinarias y menos afluentes.

Aunque George ejemplifica en su conferencia con Thatcher y Reagan, dice también que los mecanismo usados por ellos: libre comercio de bienes y servicios, libre circulación de capital y libertad de inversión, son los tres puntos fundamentales que se han puesto a funcionar a lo largo del mundo. Resumimos de George: para los neoliberales todo lo público

⁵⁹ En la nota al pie de página 56 de este capítulo, anotamos los antecedentes históricos del modelo neoliberal, apoyándonos en el texto de Carlos E. Martínez Guerra. Y anotamos ahora la explicación de S. George de cómo llegó a emerger el neoliberalismo desde su posición de ghetto ultraminoritario para transformarse en la doctrina dominante que es hoy día. Una explicación posible para el triunfo del neoliberalismo y de los desastres económicos, políticos, sociales y ecológicos que lo acompañan, lo atribuye a un sentido maquiavélico, aunque aclaramos que no deja de lado, en su conferencia, el surgimiento histórico: los neoliberales han comprado y pagado su propia transformación viciosa y regresiva: «Partiendo de un pequeño embrión en la Universidad de Chicago con el filósofo y economista Friedrich von Hayek y sus estudiantes —como Milton Friedman en su núcleo—, los neoliberales y sus patrocinadores crearon una enorme red internacional de fundaciones, institutos, centros de investigación, publicaciones, académicos, escritores emparrillados en relaciones públicas, para desarrollar, empaquetar y promover incansablemente sus ideas y doctrinas.

Ellos construyeron este cuadro ideológico tan altamente eficiente, porque comprendieron lo que decía el pensador marxista Antonio Gramsci cuando desarrolló el concepto de hegemonía cultural. Si Ud. Puede ocupar la cabeza de la gente, sus corazones y sus manos le seguirán [...] el trabajo ideológico y promocional de la derecha ha sido absolutamente brillante. Gastaron cientos de millones de dólares, pero el resultado justifica cada centavo invertido, pues lograron hacer que el neoliberalismo pareciera como si fuera la condición natural y normal de la humanidad. No importando cualquiera que haya sido el tipo o número de desastres que creó tan visiblemente el sistema liberal; no importando qué crisis financiera haya engendrado ni cuántos perdedores ni cuántos marginados vaya a crear, así y todo, parecía inevitable —como un acto divino— como si fuera el único orden económico y social a nuestra disposición».

es ineficiente, por tanto, la competencia como valor central está en el sector privado; el sector público debe ser brutalmente reducido, ya que no debe ni puede obedecer a la ley básica de competir por ganancia o participación en el mercado, además siempre es mejor menos que más trabajadores, pues éstos pesan sobre el reparto del valor. De acuerdo a esta lógica, los efectos de la privatización eran predecibles: los gerentes de las nuevas empresas privatizadas doblaron o triplicaron sus salarios; el gobierno usó el dinero de los contribuyentes para perdonar deudas y recapitalizar empresas antes de ponerlas en el mercado. De los resultados, fácilmente se ve que todo el asunto de la privatización no está relacionado con la eficiencia económica ni con el mejoramiento de los servicios al consumidor, sino en la transferencia de riqueza de la bolsa pública a las manos privadas.

Por eso no hay nada de misterioso en esta tendencia con respecto al crecimiento de la desigualdad. La políticas son específicamente diseñadas para dar a los que ya son ricos, más ingresos disponibles; particularmente a través de reducciones en los impuestos o constriñendo aún más los salarios. La justificación ideológica y teórica para estas medidas es que a más altos ingreso y ganancias para la clase pudiente conducirán a una mayor inversión, a una mejor distribución de los recursos y por tanto, a más empleos y bienestar para todos. Hasta aquí Susan George.⁶⁰

Sabemos ya de las repercusiones sociales de las políticas neoliberales, pero hablemos ahora de los efectos en el ser humano en tanto entidad individual. Con el capitalismo el hombre perdió su realidad y se volvió objeto; con el modelo neoliberal o el canibalismo económico ha alcanzado la desvalorización total y la supremacía continúa puesta en el mundo de las cosas: el hombre de nuestros días es desechable. La justificación la encontramos en la

⁶⁰ Carlos E. Martínez Guerra dice a través de Joseph E. Stiglitz (premio Nobel de Economía en 2001) que la vigencia del neoliberalismo está próxima a partir de la crisis actual iniciada a finales de 2007 durante la administración de George Bush, hijo (cfr. Martínez Guerra, 2009: 3). En este sentido, no tenemos grandes esperanzas, por lo menos para América Latina, por una razón: las oligarquías siempre buscarán los medios para obtener los beneficios en su favor (así lo demuestra la Historia) y, sobre todo, ahora que en varios países las políticas vuelven a antiguos regímenes.

reseña de Ulises Ponce Mendoza al libro *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización* de Scott Lash y John Urry. Para los sociólogos Lash y Urry, explica el reseñador, el capitalismo de finales del siglo XX es presa de la desorganización de la producción fragmentada y flexible, los circuitos de mercancías, de capital productivo y de dinero se estiran cualitativamente hasta internacionalizarse

al compás del aumento en el comercio global, la inversión extranjera directa, y los movimientos financieros globales. Esta economía transformada es ‘posfordista’, porque sucede a la era de la producción en masa, y es al mismo tiempo posmoderna. Tres de las formas de capital (dinero, capital productivo y mercancías) que circulan en un espacio internacional, son objetos. La cuarta, el capital variable o fuerza de trabajo es un sujeto (2001: 186).

Desde la grave la visión que nos presentan Lash y Urry —así lo explica Ponce Mendoza—, cada vez se hace más difícil distinguir entre los circuitos que Marx describió como objetos y sujetos. Y «en el paso del capitalismo organizado al desorganizado, los diversos sujetos y objetos de la economía capitalista circulan por rutas que salvan distancias cada vez más grandes, pero también —sobre todo con el auge y las crecientes capacidades de las redes electrónicas— cada vez más velozmente». A partir de esta rápida circulación de objetos, se teje ‘el capitalismo consumista’ y viene lo más importante: «Objetos y artefactos culturales se convierten en desechos y se vacían de sentido» (186-187). La sobreproducción de objetos está ahora en calidad de desechables, debido a la rapidez con que surgen otros que superan a sus anteriores, son la causa de que ya no se alcance a atribuirles significados o sentidos.⁶¹ Todo esto conlleva a un hartazgo pero no con miras a cambiar de rumbo, sino anclado en la pasividad de quien ha perdido toda voluntad.

⁶¹ En la reseña al texto de Lash y Urry, comenta U. Ponce Méndez que en esta nueva forma del capitalismo (llamada neoliberalismo), la evolución de los procesos productivos está basada en el desarrollo de la electrónica y la informática. «El avance en las tecnologías productivas, en la electrónica, ha acelerado hiperbólicamente el ciclo de vida de los productos, lo que trae como consecuencia su vaciamiento de sentido y su rápida obsolescencia» (2001: 187).

Todo lo que circula (objetos y sujetos) e inclusive el entorno donde circulan (tiempo y espacio) se vacían de sentido. Para lograr que los mercados tuvieran un alcance global fue necesario que el espacio y el tiempo perdieran su sentido local y substantivo, volviéndose entidades abstractas. Los sujetos son vaciados de sus significantes de clase, gremio, religión, etcétera. La posmodernidad individualizante obliga a los sujetos a ser reflexivos y a tomar decisiones continuamente sobre su modo de realizar las actividades diarias. Pero además los objetos se vacían no sólo de contenido simbólico sino también de materia, ya que cada vez más se generan productos inmateriales de contenido cognitivo, como los servicios de entretenimiento o de consultoría cuyo contenido es información procesada (187).

Ahora bien, el resultado de las estructuras económica explicadas refracta en la novela que hemos llamado suprarreal. Sin olvidarnos de quien escribe, sin olvidarnos que en «el arte de la novela, los descubrimientos existenciales y la transformación de la forma son inseparables» (Kundera, 2005: 24), vemos que en la intencionalidad discursiva de la novela suprarreal por aproximarse a la realidad, está puesta la duda existencial del novelista, una insatisfacción con su mundo vuelta obra de arte, pues esta dependencia económica, esta crisis financieras a que nos ha conducido el capitalismo y las, ahora, políticas neoliberales para simular que todo marcha en vías del desarrollo, han hecho del individuo un ser sin rumbo, un ser vacío.

Los escritores de la suprarrealidad miran al ser humano inserto en una estructura global para desde ahí evaluar el entorno social. No por nada, de toda la América hispana, son los escritores colombianos y mexicanos los que más empeño han puesto a esta composición narrativa; incluso, *2666* del chileno Roberto Bolaño, nos asiste en razón al ofrecernos como punto focal de la diégesis el norte de México, y no es la única novela cuya historia ambienta en este país, *Los detectives salvajes* (1998) y *Amuleto* (1999) también acontecen sobre la realidad mexicana.

Decíamos que son los escritores de Colombia y México los que más se han dado a la tarea de enfocar su objetivo sobre la problemática social, puesto que en ambas sociedades el hombre se ha vuelto un despojo, desechable como cualquier objeto. Todos los detalles son

portadores de un mundo exageradamente parecido al de la realidad exterior y los recursos de la composición novelada se concentran en expresar un franco desencanto combinado con una actitud de resignación. Lo que no ocurre, por ejemplo, con la arquitectura del *nouveau roman* que analiza la cosificación del individuo a través de una forma excesivamente *extrañada*, que nos resulta de una hermosa inverosimilitud.

Philippe Ollé-Laprune cuenta en *México: visitar el sueño* una anécdota de la vida del norteamericano W. S. Burroughs durante su estancia en México (1949-1952), y la traemos porque nos ofrece la visión del *otro* cuya mirada se posa sobre un país del lumpen y, sobre todo, del desorden. Cuando Burroughs llega a la capital con mujer e hijos, es un drogadicto, aprendiz de escritor, pero incapaz de escribir; el impacto con la ciudad «es positivo, hasta idílico» (2011: 14) y se la describe en carta a su amigo Jack Kerouac de este modo: «¡Qué grata maravilla haberse liberado de Estados Unidos y estar en este país noble y orgulloso! ‘Libre’».

Ollé-Laprune explica que esa libertad significaba, para el narrador y ensayista, la libertad de portar armas de fuego que tanto le apasionaban, «de conseguir sin problema jeringas y agujas y, sobre todo, de hacer lo que quiera, sin preocupaciones, *gracias a la indiferencia teñida de corrupción de las fuerzas del orden*» (las cursivas son nuestras). En la misma carta, también comenta Burroughs a Kerouac que su familia y él «viven en un barrio más bien elegante; en otras partes, en los bajos fondos, ‘la gente caga en la calle, se acuestan y duermen mientras las moscas entran y salen de su boca».

Esa realidad que inspiró a Burroughs y de la que decía: «tiene la fuerza de un sueño», no ha cambiado desde entonces, pero sí ha empeorado, aunque parezca una idea contradictoria. La psicología del mexicano que destaca el autor de *Yonqui* (1953) en la frase «‘espere a que los signos sean favorables’» (115) en alusión «a la facilidad con la que los habitantes se deshacen de un problema dejándolo para más tarde», es, quizá, una de las causas

de la desgracia social mexicana, y lo es también, por el estrecho parecido de sus sistemas, para la realidad hispanoamericana.

Esta pérdida de sentido (de objetos, sujetos, tiempo y espacio), este mundo de la obsolescencia dada la rapidez con la que se producen las cosas, toman forma en la novela de la suprarrealidad a través de la desesperanza como experiencia central. Esta decepción, esta indiferencia, esta incredulidad de un futuro promisorio del *ser ahí* tiene su *estado de yecto* en la experiencia de un mundo construido sobre la corrupción y la impunidad que no hace más que ensanchar, convirtiendo a las sociedades colombiana y mexicana en mundos atrapados en callejones sin salida. En este sentido, toda la estructura de la novela suprarreal trabaja para mostrarnos (usaremos el término de Lukács) los *rasgos típicos* y abrirnos paso a la significación social.

Lucien Goldmann, de entre los escritores del *nouveau roman*, comenta de *La doble muerte del profesor Dupont* de 1953 (*Les gomme*) y *El Mirón* de 1955 (*Le voyeur*) de Alain Robbe-Grillet que el tema, la desaparición de toda importancia y de toda significación de la acción individual, las convierte «en dos de las obras más realistas de la literatura novelesca contemporánea» (1975: 208). Es evidente que el sentido de *realismo* de Goldmann podría, como él mismo advierte, encontrar lectores o críticos capaces de poner objeción, argumentando de acuerdo al sentido común que «no es verdad que siempre que un asesino falla, venga un mecanismo social a corregir su falta» (es el caso de *La doble muerte del profesor Dupont*); lo mismo que «no es cierto que, cuando un viajante de comercio asesina a una niña, los vecinos queden indiferentes y las autoridades no se preocupen por detenerle y entregarle a la justicia» (se refiere al argumento de *El Mirón*).

Mas el sociólogo rumano no atiende al *realismo* desde la verosimilitud de la estructura, de ser el realismo una entidad que dependiera únicamente de la forma del discurso novelado o de la verosimilitud de acuerdo al sentido común, los relatos de Robbe-Grillet, por

supuesto que no lo serían. Goldman habla de un *realismo en acto* latente en el tema de las novelas:

la gran transformación social y humana, nacida de la aparición de dos fenómenos nuevos y de importancia capital; de una parte las *autorregulaciones* de la sociedad, y, de otra, la *pasividad creciente*, el carácter de ‘mirones’ que toman los individuos, progresivamente, en la sociedad moderna; la ausencia de participación activa en la vida social.

Y complementa su cosmovisión realista partir de la interpretación de la obra, en ella va su cooperación activa de lector, su responsabilidad y decisión finales de lo que *Les gommés* y *Le voyeur* dicen sobre su comprensión del mundo, esto es lo que la teoría literaria llama *realismo intencional* (cfr. Villanueva, 2004: 129-170).⁶²

Contrario al *nouveau roman* —cuya estructura no es asequible a cualquier lector, pues se requiere de una competencia *estética* para decodificar la intencionalidad realista—, en la *La Virgen de los sicarios*, *Ritmo Delta*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666* y *Balas de Plata* la composición es de un *realismo cointencional*, pues hay «una intencionalidad compartida por el autor y por el lector, a la que el texto presta su papel determinante de cómplice» (Villanueva, 2004: 204). El Campo Interno de Referencia de estas novelas está invadido por el mundo exterior, todas las objetividades representadas (los rasgos típicos) están modeladas sobre aspectos de la realidad física, social y humana que nos remiten a esa frase más propia del cine que de la literatura: *la ilusión referencial*. Por eso, para el lector, aún al más ingenuo, no es complicado asociar en la *praxis* estética el Campo de Referencia Interno que es

⁶² El comportamiento estético de L. Goldmann frente a las obras de A. Robbe-Grillet tienen plena justificación en la explicación de D. Villanueva acerca del *realismo intencional*: aquel lector que «desde un conocimiento de los principios del fenómeno literario no menos riguroso y exhaustivo está dispuesto a aprehender la obra no solo como ‘objeto artístico’ sino también como ‘objeto estético’, al aceptar la *epojé* o suspensión voluntaria del descreimiento se embarca en un contrato o convención que le llevará a proyectar su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, y a producir por ende el ‘realismo intencional’». Desde esta perspectiva, «cualquier texto puede ser intencionado realistamente, incluso los de carácter más abiertamente alegórico, maravilloso, simbólico, surreal o incluso fantástico, pues detrás de ese complejo sistema de signos que el texto es hay siempre una referencia, actualizable e intencionable, bien a la realidad mostrenca y aparential, bien a otra profunda, realidad de esencias» (2004: 143-144).

intencional y autónomo, en términos de ese otro Campo de Referencia Externo extensional, que es la realidad (cfr. Villanueva, 2004: 112-113).⁶³

En nuestras novelas, a pesar de la coincidencia de campos, de esa doble intencionalidad realista generada por el CRI que se proyecta como paralelo del CRE, es de tomar en consideración lo que recomienda Darío Villanueva a través de Harshaw «los planos paralelos nunca se encuentran» (2004: 113), salvo —añade el teórico español— «en la conciencia intencional del lector». Esta aclaración es necesaria: anteriormente dijimos que aún al más ingenuo de los lectores no resultaría difícil asociar las dimensiones *intencional* y *extensional* en el acto de la lectura y por eso mismo puede quedarse en la falacia de que *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *Balas de Plata*, más que las novelas de Daniel Sada y de Roberto Bolaño, son *reflejo de la realidad*.

Con esto queremos decir que la novela suprarreal con todo y su estrecho vínculo con el mundo del llamado sentido común, como todo subgénero narrativo y literario, siempre requerirá de un lector dispuesto a aprehender la obra como ‘objeto artístico’ y también como ‘objeto estético’, al aceptar la *epojé* literaria⁶⁴ o suspensión voluntaria del descreimiento, pues hay que aclarar también que por más códigos y marcas referenciales que posea un texto, finalmente será el lector quien proyecte (seguimos de *Teorías del realismo literario* de Darío Villanueva) «su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, y a producir por ende el ‘realismo intencional’» (2004: 143).

⁶³ En adelante, tomando en consideración los capítulos subsiguientes, cuando hagamos alusión al Campo de Referencia Interno y Campo de Referencia Externo, usaremos las abreviaturas CRI y CRE.

⁶⁴ En *Teorías del realismo literario*, D. Villanueva nos explica que el término *epojé* (suspensión del juicio según los filósofos griegos de la nueva Academia y los escépticos. Sexto el Empírico la definía como aquel estado de reposo mental por el que ni afirmamos ni negamos) originalmente lo aplicó E. Husserl para la suspensión de la creencia en la realidad del mundo natural, denominado *reducción fenomenológica*. Pero fueron los anglosajones quienes proporcionaron la definición fenomenológica que posteriormente se aplicó a la literatura: «‘the willing suspension of disbelief’ [...] o ‘suspensión voluntaria del descreimiento’ en la certera traducción de Alfonso Reyes [...] Aplíquese, claro es, a la actitud que el lector debe adoptar ante la obra literaria que tiene entre las manos, y a la cual lo ficticio es, generalmente, consustancial.

La lectura literaria sería, por lo tanto, una verdadera *epojé*, lo que obliga a la puesta en suspenso del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales que el texto contenga, como han apuntado ya Paul Ricoeur [...] y Dominique Combe [...]» (2004: 85-86).

Hemos establecido cierta analogía entre la arquitectura del *nouveau roman* con la arquitectura de la novela suprarreal por dos razones: ambas recogen su intencionalidad discursiva en la estructura económica de sus respectivos contextos y la proyectan en el mundo textual de los personajes, y porque en el marco de la literatura contemporánea, son justamente los polos opuestos en cuanto a intencionalidad realista: la primera de un realismo abstracto en exceso y la segunda de un realismo evidente exagerado. Quizá la más notoria de las técnicas narrativas es la criticadísima aparente ausencia de historia.⁶⁵

Mientras el *nouveau roman*, en la opinión de Miguel Delibes, busca la innovación basada en un repertorio de prohibiciones: «no contarás una historia; no delinearás unos personajes; no harás afirmaciones, sino sugerencias» (1985: 106), por lo cual él pensaba que por ese camino nos quedaríamos sin novela (y los años han demostrado que no ha sido así), la narrativa hispanoamericana de estrecha aproximación a la realidad, atiende a la petición que el mismo Delibes hacía a los procuradores del género, puntualizando que no se opone por sistema a la renovación del género, sino que algunos experimentos desbordan lo que para él es esencial en el arte de la novela: «un hombre, un paisaje y una pasión. Tales elementos insertos en un tiempo nos darán una historia [...] más o menos fragmentada, más o menos dislocada en su enfoque, disposición de actores y cronología, es lo que aún solicita el hombre de hoy» (105).⁶⁶

En todas las novelas que proponemos se conjuntan tres perspectivas que serán fundamentales para el problema formal que pretende con exageración parecerse a la realidad:

⁶⁵ No está demás comentar que estamos de acuerdo con M. Kundera en el señalamiento de que el primero en despojar de anécdota a la novela, antes que los autores del *nouveau roman*, fue Laurence Sterne con *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*: «*Tristram Shandy* [...] aparece como la primera destitución radical y completa de la *story* [...] Sterne renuncia completamente a la *story*; su novela no es más que una única digresión multiplicada, un único baile alegrado por episodios cuya unidad, deliberadamente frágil, singularmente frágil, está tan sólo hilvanada por algunos personajes originales y sus acciones microscópicas, cuya futilidad hace reír» (2005: 23). Y en su momento, nadie «le reprochaba ser difícil e incomprensible; si molestaba, era por su descaro, su frivolidad, y aún más por la chocante *insignificancia* de los temas que trataba» (23).

⁶⁶ En realidad nos parece, de acuerdo a nuestros estudios sobre la novela en Hispanoamérica, que si algo ha caracterizado al género novelesco, también por tradición, es el balance entre *qué* se narra (el contenido) y *cómo* se narra (la forma), a sabiendas de que el *cómo* no cancela la importancia de la historia, todo lo contrario, la recubre del aura de la estética que la transforma y la hace única.

el tema, el interior del individuo y el exterior de la vida social, aunque debemos apresurarnos a aclarar que de estas dos últimas características influye la primera sobre la segunda. En *La Virgen de los sicarios*, Fernando Vallejo aborda, desde la nostalgia del narrador, la conversión social de Colombia en las últimas décadas: un país donde prolifera la corrupción, la impunidad, el narcotráfico y el *sicariato* como “oficio”. Desde el *ser y hacer* de Alexis y Wilmar, adolescentes matones a sueldo, se explora la vida de los sicarios ahí en las comunas y sus únicos intereses en la vida no rebasan el plano de lo material. *Rosario Tijeras* de Jorge Franco continúa la línea trazada por Vallejo, y en una especie de continuidad nos ofrece, a través de Rosario la protagonista, también sicaria y adolescente como Alexis y Wilmar, la disparidad y la mezcla social de los jóvenes comuneros con los jóvenes de clases pudientes.

Daniel Sada es quizá entre nuestros novelistas suprarreales el que, a pesar del realismo, ningún lector, incluido el más inocente, pensaría en la falacia de la referencialidad, pues el estilo del autor, en las novelas que aquí analizamos y en toda su obra, tiene un peculiar manejo del lenguaje sobrecargado de modismos, mexicanismo, giros lingüísticos que algunos lo han considerado de un barroquismo exagerado. Con el artificio de su lenguaje, En *Ritmo Delta*, el bajacaliforniano pone en obra los trampantojos editoriales. La familia del protagonista, Roberto Pastrana, es el modelo de sociedad que el siglo XX, legó al XXI: una sociedad del materialismo, donde los valores y los sentimientos importan casi nada, una de las metáforas que mejor lo explica es aquella en la que Roberto decide dejar una valija llena de dinero en una parte ni orillera ni en el centro de la ciudad para presenciar la rapiña. Este es el último acto de Roberto, antes de su planeado suicidio, para comprobar la fealdad humana y social. Las editoriales Fronda y Faro son la proyección de esa sociedad cosificada, por eso sólo publican textos vacíos que no implican esfuerzo mental, pues lo que interesa a las editoriales es el mercado del consumo y ellos atienden a la demanda: producen lo que se vende.

De nuevo el problema de la corrupción y la impunidad se narra en *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia, pero esta vez desde el tema de los inmigrantes: sus peripecias e infortunios en la periferia del sur de México para alcanzar el ansiado *sueño americano*. Así, el detallismo de Ramírez Heredia sobre la vida de la frontera se ejemplifica mediante el protagonismo colectivo y, considerando el tema, no podía ser de otro modo. Las teselas del mosaico de la corrupción lo conforman los funcionarios de inmigración, la policía, los centroamericanos, de entre ellos mujeres que truecan en prostitutas y, como todos en la frontera, también desean alcanzar el norte de México. En la raya también está la temible Mara, que en contubernio con los funcionarios de las garitas migratorias, vigila la llegada del tren cargada de inmigrantes para asaltarlos y ejercer toda su violencia contra ellos. El saldo de las políticas neoliberales se haya presente en la novela y toma forma en las parejas de guatemaltecos Rosa del Llano-Dimas Berrón y en los hondureños Tirso-Yacueline que exponen sus dañadas conciencias por la pobreza y el hambre o sus miedos para emprender el viaje.

2666 de Roberto Bolaño también centra la trama en México pero en el norte, en Santa Teresa, Sonora. Esta novela, el chileno no la concibió originalmente como la conocemos hoy, cada una de las cinco partes que la componen fueron escritas por el autor de modo independiente en lo que pensaba serían cinco libros. A su muerte y tras la lectura y estudio de la obra que realizó Ignacio Echeverría, a quien Bolaño dejó encargado como referente para solicitar consejo sobre sus asuntos literarios, se decidió la publicación conjunta de los cinco relatos para conformar un sólo volumen, 2666, que se ha convertido en un acierto editorial.

Definimos 2666 como una obra globalizadora porque convergen en ella varias realidades (espaciales y temporales): empieza en Francia, pasa por Italia, España, Inglaterra, Alemania, pero todas confluyen al final en un solo eje: la ciudad de Santa Teresa, en Sonora. El motivo de esta confluencia de espacialidades es encontrar al escritor alemán Benno von Archimboldi que se encuentra ausente las tres cuartas partes de la novela. Los últimos rastros

del escritor ficticio se pierden en Santa Teresa y hasta ahí llegan tres de los estudiosos más prestigiados de la obra archiboldiana.

Desde «La parte de los críticos», la primera del libro, Bolaño nos ancla en el norte de México, pero es en «La parte de los crímenes», la cuarta del enorme relato, el punto más álgido de este páramo espacial, donde la anécdota transcurre entre las muertas de Sonora, una serie de feminicidios en cadena que no tienen principio ni final. «La parte de los crímenes» de Bolaño, lo dijimos al inicio del apartado, recuerda a las muertas de Ciudad Juárez, Chihuahua, uno de los temas que más ha conmovido a la sociedad mexicana y al mundo entero.

De todas nuestras novelas, nos parece que *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, «La parte de los crímenes» de 2666 y *Balas de plata* gozan de una proyección realista, digámoslo así, más natural por la utilización de la lengua que pareciera no guardar distancia con la lengua cotidiana. *Balas de plata* de Élmer Mendoza, está considerada dentro de la ahora denominada narcoliteratura y como toda narconovela expone el problema del narcotráfico y sus repercusiones sociales. El relato de Mendoza reflexiona sobre la inserción del narcotráfico en la sociedad y sus alcances: crimen organizado, extorsiones, la colusión de los cárteles con las principales líneas del poder y con los guardianes del orden. En sociedades donde el narcotráfico se ha infiltrado a grados extremos como en México y Colombia no hay solución para este problema, como lo sugiere la obra de Mendoza.

En esta descripción general de cada una de las novelas que nos ocupan, no deja de aparecer el binomio corrupción e impunidad como generadores de todos los malestares sociales. La intencionalidad de la novela suprarreal es abordar las situaciones desde una perspectiva que no podemos calificar de pesimista, pues no es la intención de los autores empíricos juzgar las cosas por el lado más desfavorable. Digamos que la base ideológica está puesta en mostrar un mundo alienado, como resultado de un sistema igualmente alienado,

producto del capitalismo y el neoliberalismo que ha procurado el mantenimiento de una oligarquía encargada de generar formas de control social.

La narración suprarreal expone lo que se ha convertido en un sistema de vida, de ahí que estas obras desprendan un aura desesperanzadora, de indiferencia y de incredulidad, y que adopten un carácter indeterminado sin principio ni fin, es decir, no hay salida para este mundo cuya corrupción se encuentra (tomamos la frase de unos de los traficantes más buscados en México, Ismael “El Mayo” Zambada) «en el corazón del sistema».⁶⁷ La frase que Kafka expresó a Max Brod —consignada por Georg Lukács en *Significación actual del realismo crítico*, un libro del que ya hemos citado— redondea nuestra idea: «‘Oh!, esperanza no falta; hay una infinita cantidad de esperanza, ¡sólo que no es para nosotros!» (1984: 54).

Debemos agregar que la configuración de las individualidades y de los hechos en las narraciones suprarreales, tampoco pretenden una realidad positiva; incluso, la realización del porvenir, la configuración de los hombres del futuro está planteada para ejercer la continuidad de las situaciones que ya están dadas en una especie de determinismo social. Con esto queremos decir que, de acuerdo a la articulación semiótica de las ficciones suprarreales, el individuo naciente en estas sociedades ignominiosas, bajo su influencia se convertirá en un hombre corrupto y, dependiendo de su clase social, condenado a la cárcel de la pobreza, incluso, de la violencia.⁶⁸

Dentro de la base ideológica de nuestras novelas, en las que se expone un mundo que no es ajeno para quienes pertenecemos a este entorno sociocultural, hemos evitado el término denuncia (en estricto sentido casi toda la literatura que refiere a acontecimientos sociales

⁶⁷ Tomamos la frase de la entrevista que el escritor Julio Scherer hace a Ismael Zambada para la revista *Proceso*. En el capítulo V, en el apartado dedicado a Élmer Mendoza daremos más detalles sobre esta entrevista que causara conmoción entre los intelectuales y el mundo mediático mexicano.

⁶⁸ Es una falacia que en el sistema capitalista de Latinoamérica, caracterizado por sus excluyentes oligarquías, la pertenencia a un grupo dependa de la libre acción del individuo. Por eso le damos la razón a Lukács cuando suscribe de las palabras de Marx: en las sociedades firmemente estratificadas (Hispanoamérica se rige por esta lógica) el hecho de llegar a ser de una u otra clase, ya sea burgués o proletario, es dado —como regla general— sin elección, inevitablemente, *naturalmente* (cfr. Lukács, 1984: 141).

implica un acto de denuncia) como evidencia de injusticias hacia cierto sectores sociales, tal ha sido el caso de otros subgéneros novelados. Por las historias de Vallejo, Ramírez Heredia, Élmer Mendoza, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Jorge Franco transitan todos los estamentos sociales y no hay defensa para ninguno de ellos, porque no es la intencionalidad narrativa, una frase del narrador de *La Virgen de los sicarios* justifica esta idea: “Aquí no hay inocentes, todos son culpables” (2006: 105). Si alguna denuncia cabe en la novela suprarreal, habría que indicar que la delación va sobre la sociedad en conjunto.

El realismo de las novelas suprarreales se funde entre los planos de la *expresión* y del *contenido* para preservar el gran compromiso del hombre: la búsqueda de la verdad. Por eso mismo, si algo marca la originalidad de la poética suprarreal es que no hay revelación de realidades ocultas, lo dijimos antes, la exposición de los hechos, de las situaciones, de los personajes es un mundo enteramente conocido, una realidad lo más ajustada posible desde un *aquí y un ahora*, como la realidad que narra la prensa imparcial, la crónica o la Historia inmediata, pero sin quedarse en la simple reproducción. Hasta aquí nuestra explicación sobre la intencionalidad discursiva de la novela suprarreal, el problema formal lo abordamos con profundidad en el capítulo siguiente.

III

LA SUPRARREALIDAD EN EL MUNDO NARRADO DE FERNANDO VALLEJO, RAFAEL RAMÍREZ HEREDIA, ÉLMER MENDOZA, DANIEL SADA, ROBERTO BOLAÑO Y JORGE FRANCO

Cada novela (cada cuento y cada poema) es un rompecabezas y para armarlo hay que ser, ante todo, paciente. No se trata únicamente de embonar pieza tras pieza, sino de gozar con la figura que poco a poco adquiere forma y sentido. Uno de los escritores hispanoamericanos hacedor de verdaderos puzzles con sus historias es Jorge Luis Borges, baste mencionar «La otra muerte», «El jardín de senderos que se bifurcan» y «La muerte y la brújula»; deliberadamente mencionamos estos dos últimos por su pretensión *metaliteraria*,¹ pues en ambos la intencionalidad es reflexionar sobre diversos aspectos de la propia construcción literaria.

«La muerte y la brújula», en realidad, no es un cuento, Erik Lönnrot, el investigador, y Red Scharlach, el criminal, son el pretexto de Borges para mostrarnos los entresijos del sistema literario, en sus personajes están las claves de los niveles que entretejen a la narración. Por eso, Scharlach establece marcas en torno a Lönnrot para atraparlo, pero tiene que actualizarlas y procurar la articulación entre ellas, porque el investigador no es presa fácil, posee agudísimos razonamientos para la interpretación y Scharlach lo sabe sobradamente (cfr. Borges, 1989a: 147-163).

Así funciona el juego entre autor y lector para desentrañar una obra novelada a cabalidad: hay que obedecer los códigos y las reglas del texto o, como dice Umberto Eco en

¹ D. Ródenas de Moya ante el manejo indiscriminado de los términos *metaliterario*, *metaficción*, *metanovela* y otros, pone límites y llama metaliteratura a aquellas novelas que tratan literatura *sobre* la literatura: el texto «tiende al ensayo y [/o] a los efectos especulares cuando la obra se representa a sí misma» (2005: 47). Y refiere a metanovela o metaficción cuando se trata de literatura *en* la literatura, el «diseño de cajas chinas (la técnica de la incrustación o *embedding*)», siempre que el *mundo real* de la propia novela sea invadido por el mundo ficticio que dentro de ella misma se escribe. Como se lee, Ródenas de Moya sólo refiere al género de la novela, pero bien puede aplicarse su teoría al cuento, en el caso de los textos de J. L. Borges («El jardín de senderos que se bifurcan» y «La muerte y la brújula»), de acuerdo a la postura del crítico se trata de relatos metaliterarios.

uno de los ensayos de *Seis paseos por los bosques narrativos*, dejarlo “hablar” como corresponde. Y dice en este mismo libro, que todo texto es una máquina perezosa que necesita que el lector le haga parte de su trabajo, pero se trata de una despereza mutua, los lectores (lo dice Wolfgang Iser) debemos ser sacados de nuestros sillones, abandonar a nuestro lector empírico y asumirnos como lectores modelo (o *implícitos* como lo llama Iser), ese que sabe atenerse al juego, a atender al conjunto de instrucciones que se nos abren a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos aceptar el pacto ficcional (cfr. Eco, 1996: 9-23).

Ya que el lector está siempre no sólo como componente del acto de contar historias, sino como componente de las historias mismas, nos corresponde ahora entrar al bosque narrativo de los autores que, llegado a este punto, nos son enteramente conocidos. No es el momento de efectuar una elección del rumbo del análisis, porque ya está trazada (la recordamos): la novela suprarreal y su procaz aproximación (lo decimos sin vilipendio) al mundo referencial. En este capítulo nos disponemos a desentrañar los hilos narrativos que nos predisponen a una lectura intencionadamente realista, de otro modo no podremos, en lo posterior (citamos de Eco), «dar sentido a la inmensidad de las cosas que han sucedido y suceden y sucederán en el mundo» (1996: 97), según nos expone la ficción suprarreal.

La articulación del discurso a partir de una realidad *factual*

Cuando leímos *Al faro* (1927) de Virginia Woolf, Mrs. Ramsay cobró su verdadero sentido sólo cuando descubrimos el recurso del estilo indirecto libre: Mrs. Ramsay (una de los tres protagonistas), inmersa en el universo de la dominación masculina, sólo podía expresar sus verdaderos deseos, ser vencedora desde el silencio y gozar de plena libertad a través de su confesión mental, pues parece que sólo en ese estado psíquico somos verdaderamente auténticos. Queremos decir con esto que el monólogo narrado (en términos de Dorrit Cohn)

no es en Woolf un recurso estético más, sino el elemento fundacional de toda la novela, detrás de esta técnica estilística asoman situaciones, caracteres y, sobre todo, emerge una de las metáforas del relato: el sujeto femenino como el verdadero faro de la organización social, aunque vaya en ello la construcción de la supremacía masculina.

La escritura nada ortodoxa de William H. Gass nos pone otro ejemplo con *Bajo el volcán* (1947) de Malcolm Lowry, en *La ficción y los personajes de la vida* (lo citamos): «Hasta la borrachera tiene una función diferente, porque el Cónsul no bebe para que nosotros podamos entender mejor la borrachera [...] El beber del Cónsul libera el lenguaje del libro, le permite tambalear y saltar como el verso y da a Lowry libertad para construir libremente. Los estupores del cónsul son los estupores de la poesía, como la locura lo era para Lear y su loco, y la caballería para Cervantes» (1974: 79). Con el ejemplo de Gass y el nuestro, pretendemos decir que en la obra novelada (y en la literatura) todo tiene sentido profundo, «no hay meros detalles, nada es una simple circunstancia, todo tiene significado, como parte que es de una red de relaciones esenciales» (78).

Esa red de relaciones de la que habla William H. Gass, es el resultado de un producto complejo, un texto donde «‘actúan’ en forma estructurada varios elementos incluso extraliterarios (códigos literarios y/o extraliterarios, factores psicológicos conscientes e inconscientes, concepción del mundo, universos semánticos antinómicos, etcétera): todos ellos cumpliendo un papel preciso asignado siempre por la función dominante [la función poética] que es la que organiza también la jerarquización de todos esos elementos» (Prada Oropeza, 1989: 39). Y los elementos que quedan comprendidos dentro de la obra (recordamos del Círculo de Praga) no pueden entenderse fuera de su conexión con el *todo*. He aquí el sentido de la autonomía literaria.

Por los intereses de nuestro estudio, en el capítulo primero explicamos la relación que la literatura establece con el mundo *real* y la finalidad de esa relación. En el capítulo siguiente

nos centramos en los orígenes del fenómeno novelado suprarreal y su intencionalidad discursiva de aproximarse a la realidad. Ahora nos corresponde entrar en el mundo narrado de Fernando Vallejo, Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Jorge Franco para mirar en primer plano los recursos narrativos que nos aproximan, no sin exageración, a la realidad de las socioculturas colombiana y mexicana.

A William H. Gass le parecen absurdas las teorías que consideran a la novela como un espejo orientado hacia la vida o una ventana abierta a ella, porque en su pensar la llamada vida que uno se encuentra en las novelas «no es parecida en absoluto a la vida real, ni puede serlo; no es más real, conmovedora o auténtica; no es más verdadera, más compleja o más pura» (1974: 55). Para Gass la novela no contiene la realidad, sino es la imaginación la que nos permite descender desde las palabras de un escritor, la que puede idear una sucesión de hechos con toda la apariencia de la realidad. Este es el punto clave para el teórico: una novela lo que sugiere son hechos con «*toda la apariencia de la realidad*» (58). Estamos de acuerdo con Gass que en el realismo novelado la intervención de la imaginación es decisiva y de cierto modo la obra novelesca siempre será una realidad simulada, aunque algunas veces el texto mismo proporciona los elementos semióticos para establecer los vínculos con el mundo extratextual.

Hacia las últimas páginas del capítulo anterior explicamos que hay novelas (pusimos por caso las del *nouveau roman* y el listado que propone el teórico Darío Villanueva: los relatos de carácter alegórico, maravilloso, simbólico, surreal o fantástico) en las que de acuerdo a su naturaleza formal se requiere de la competencia *estética* del lector para decodificar la intencionalidad realista (aquí entra la propuesta de William H. Gass que la imaginación mueve la sucesión de hechos y condiciona hacia una lectura intencionadamente

realista).² No obstante, dijimos también que hay discursos cuya composición es de un *realismo cointencional* por las coincidencias entre el CRI y el CRE,³ lo que no supone una unión de ambos campos (en el sentido recto de la idea *reflejo de la realidad*), como no sea en la conciencia intencional del lector, pues es ahí donde se proyecta la experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída.⁴

Puede parecer ocioso el recordatorio de esta explicación, pero lo consideramos necesario dado que la novela suprarreal pertenece al tipo de discursos en los que coinciden las dimensiones *intensional* y *extensional*, por esta razón resulta difícil separarse, en el acto de la lectura, de su interdiscursividad con el mundo vital. De cualquier modo, ya sea que se trate de un relato en el que coincidan sus dimensiones o no, desde nuestra creencia en la sociología de la novela, está en ellos la intención de organizar la realidad sociocultural, siempre con la plena conciencia de que en un texto no puede presenciarse una realidad absoluta.

Tomamos en préstamo la pregunta de Gass y la adaptamos a nuestra propuesta: ¿Qué vemos cuando atisbamos a través del cristal de las palabras de la novela suprarreal? La solución no puede revelarse en unas cuantas líneas, aunque podemos anticipar que en el conjunto de las obras de los autores hispanoamericanos —demás está decir que todas cuentan con su propia forma— hay elementos semióticos coincidentes para aproximarse (y aproximarnos) a la realidad del mundo vital. La arquitectura de estas novelas no es la de una simple habilidad técnica, la *memoria existencial* del escritor está adherida a ella para

² A este criterio de D. Villanueva y de W. H. Gass sumamos el W. Iser que señala lo siguiente: «Cuanto más pierden los textos en determinación [quiere decir que se separa de la realidad], más fuertemente interviene el lector en la co-realización de su posible intención» (2001a: 101).

³ Véase la explicación de los *campos* de referencia interno y de referencia externo en las páginas 189-190.

⁴ Consideramos pertinente aclarar que el realismo de nuestras novelas no responde a un realismo genético que «todo lo basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por la vía de la observación y reproduce miméticamente de la forma más fiel posible» (Villanueva, 2004: 79); la correspondencia entre la realidad textual y la extratextual en la novela suprarreal tiene una pretensión *fáctica* (que abordaremos en breve). Pero nuestra mirada de leyente tampoco está sujeta al reduccionismo del realismo formal o inmanente, donde todas las conjeturas dependen de la literariedad, es decir, que «es la obra la que instituye una realidad desconectada del referente, una realidad textual». Tratamos de ser justos con los textos y con nosotros mismos, así que nuestra perspectiva responde a la articulación que los discursos nos ofrecen (la cointencionalidad) y echamos mano de nuestra habilidad receptora para llenar los *vacíos* que las obras producen a pesar de su alto grado de *determinación*.

contrarrestar, a través de una estructura que piensa, los efectos de una sociedad que no hace más que caminar en el sinsentido. En este tipo de narraciones (recordamos de los formalistas rusos) la forma no atenta contra el contenido o, quizá debamos decir, la forma es el contenido.

¿Por qué la búsqueda formal de la novela suprarreal es una tentativa de mostrar el contenido lo más manifiesto a la vida?, ¿es el lector de nuestros días el que exige a la novela datos verdaderos?, ¿es la tradición novelística de la América hispana y su agobiante realidad sociopolítica la que obliga al escritor a aportar datos fidedignos a la construcción social de la realidad? Nuestras preguntas son de entrapme maniqueo, porque las respuestas están contenidas en ellas mismas. Nos hemos ocupado de este grupo de novelas por el asombroso acercamiento de sus caracteres realistas a los del mundo vital, pues siempre hemos creído que entre las pretensiones de la literatura nunca está reflejar la realidad.

Mas si los grados de *indeterminación* (la abstracción de la realidad) de nuestros relatos son bajísimos y es evidente el deseo de transmitir una ilusión de realidad, no se debe a una obviedad gratuita: los problemas sociales en esta parte del mundo son agobiantes (por el aumento de la miseria, la desprofesionalización política, las políticas económicas infructuosas, la corrupción y la impunidad del Estado) y la novela sin ningún afán moralizante, pero sí con el compromiso ético de quien busca la *verdad*, asume su papel de manifestación discursiva proveedora de sentido en la construcción social de la realidad y delata el desastre social.

Estamos de acuerdo con la teoría de la recepción que el grado de indeterminación en una novela representa el elemento más importante de conexión entre el texto y el lector (cfr. Iser, 2001a: 118), pero no de cualquier lector, sino de aquél con la competencia sociocultural específica para enfrentar los efectos estéticos del texto. La indeterminación llegó a la literatura en un momento en que la implosión novelesca renovó las técnicas narrativas y dejó atrás los recursos caducos; esta es la dialéctica que debe seguir siempre la obra de arte o, por

lo menos, a eso nos acostumbraron los escritores serios: a que el arte de la novela es una carrera de relevos cuya pretensión es siempre (parafraseamos de Milan Kundera) rasgar el telón de las preinterpretaciones (2005: 149).

Posiblemente ha saltado esta pregunta: ¿y las narraciones suprarreales con su obcecada intención de apropiarse de la realidad tienen el valor de rasgar el telón de lo que sus predecesores interpretaron? La narrativa de los autores que tratamos no hace más que responder a la dinámica en la que vivimos, si las condiciones sociopolíticas no se avergüenzan de repetirse la novela no tiene por qué callar; la noción de historia aplicada al arte nada tiene que ver con el progreso; «no supone un perfeccionamiento, una mejora, un avance» (28); por eso, la narrativa de los seis hispanoamericanos que ocupan nuestra reflexiones asaltan a la realidad con su propio espejo deformado y se carga de *determinaciones* (los datos concretos a partir de una realidad existente), quizá hay en ello desesperación y hasta una vana esperanza por alcanzar a otra población de lectores que en nada se le parecen a los que solicita la teoría de la recepción para la obra de arte.

Con la técnica narrativa de estas novelas, vemos el triunfo espurio de las grandes naciones. Su empeño en la globalización es hoy el desastre de las economías occidentales que han volcado a las calles a los miles de ciudadanos que se dejaron seducir por un tiempo que parecía sólido sin prever el futuro ni mirar hacia el pasado. En esta otra parte del mundo (la del semicontinente Americano) donde nunca estuvimos bien, ni siquiera hay resistencia que subsista: el miedo a perder el trabajo, a ser marcado por alzar la voz, a pasar el resto de la vida recluido tras las rejas, nos asemeja a los personajes de los autores de la suprarrealidad: esos que van viviendo y adaptándose a las condiciones que la sociedad nos pone enfrente, una de las pruebas está en el sicariato y el narcotráfico infiltrado entre los hilos del poder.

No hay lugar a duda para decir que las ensoñaciones novelescas de los autores suprarreales remiten a una realidad que existe fuera del texto, pues hay una evidente

correspondencia entre la *sustancia del contenido* y el marco de referencia trazado por la temática, la presencia de nombres propios, la espacialidad y la temporalidad. Estas categorías ponen las condiciones fundacionales para el acercamiento extremo con la realidad y para el conocimiento sobre la situación humana o (en términos de Hamon) son «argumentos de autoridad que anclan la ficción en la objetividad externa a ella y aseguran un efecto de realidad con frecuencia acentuado» (ápuđ Villanueva, 2004: 183). Decir que alguna de estas categorías sobresale por encima de las otras implica la descontextualización social a la que se circunscriben.

En el ensayo «La estructura apelativa de los textos», Wolfgang Iser (2001a: 101) no niega que los textos literarios poseen un sustrato histórico, pero dependiendo de la forma en que se constituyen y se comunican, puede ser la clave para ya no parecer determinados exclusivamente de una manera histórica. Las obras de nuestra incumbencia con toda intención mantienen su sustrato histórico a través de la representación de situaciones que poseen una existencia independiente del texto. Esas circunstancias a las que nos referimos provienen de la vida cotidiana y dentro de los marcos de referencia que proporciona la sociología se trata de una realidad predeterminada por fenómenos particulares que se producen en el seno del entorno sociocultural colombiano y mexicano (cfr. Berger y Luckmann, 1968: 36).

Así, la realidad establecida por el sicariato (en *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*), la inmigración (en *La Mara*), el narcotráfico (en *Balas de plata*), los entrampes editoriales (en *Ritmo Delta*) y los feminicidios (en *2666*) invaden el mundo narrado incluyendo esa particularidad de la vida cotidiana proyectada a través de los personajes: «se da establecido como realidad por los miembros ordinarios de la sociedad en el comportamiento subjetivo de sus vidas. Es un mundo que se origina en sus pensamientos y acciones, y que está sustentado como real por éstos» (37). La realidad de la vida cotidiana que

construyen los relatos en estudio se presenta ya objetivada, esto es, constituida por el orden social y organizada desde el *aquí* y el *ahora*.

Posiblemente Iser reprocharía a los relatos suprarreales la permanencia del *objeto* que posee una existencia independiente del texto y la reprobación del autor de *El acto de leer* tendría su explicación en la creencia de que cuando un texto habla de un objeto que existe fuera de él con la misma determinación, entonces ofrece sólo una exposición de ese objeto. No negamos que estos discursos nos agradan por sus caracteres realistas, pero son obras que nos apasionan sobre todo por esta idea de Kundera en la que se refleja nuestro pensar: «Sin duda, la anécdota es sólo una maliciosa invención, pero ilustra bien lo que es la conciencia de la continuidad histórica» (2005: 13).

Mas las personas ficticias (representantes de la colectividad social), los topónimos (Medellín y diferentes geografías de México: la frontera entre Guatemala y Chiapas, Santa Teresa en Sonora, la Cd. de México y Culiacán en Sinaloa,) y la temporalidad asociada a los acontecimientos narrados se encargan de proveer de verismo a las historias. Pero no se trata de una imitación en el sentido de Platón,⁵ sino de la actualización que a partir del filósofo creara Gérard Genette: «*Mímesis es diégesis*» (1996: 203), es decir, la imitación perfecta ya no existe en la novela contemporánea, pues la única imitación admitida es la imperfecta. De acuerdo al contrasentido de Genette, la imitación imperfecta recoge la cosa misma para recibir un tratamiento semiótico que la integrará a un nuevo sistema.

La teoría de la recepción coincide con la mimesis genettiana cuando dice que los textos literarios constituyen a su objeto y no poseen ninguna correspondencia exacta con los objetos del mundo vital, sino que producen sus objetos a partir de los elementos que se encuentran en él (cfr. Iser, 2001a: 102). Ahora bien, la *reformulación* de los datos (o eventos)

⁵ En «Las fronteras del relato», G. Genette explica que la representación literaria, «la mimesis de los antiguos, no es pues el relato más los ‘discursos’: es el relato y sólo el relato. Platón oponía *mímesis* a *diégesis* como una imitación perfecta a una imitación imperfecta» (1996: 203); pero hoy sabemos que la imitación perfecta ya no es una imitación.

tomados de la realidad, de acuerdo con Iser, el texto literario los reúne de una manera diferente; «esto significa que constituyen un mundo que nos es familiar en apariencia, pero en una forma que difiere de nuestras costumbres. Por esto, la intención de un texto literario no posee nada totalmente idéntico en nuestra experiencia» (2001a: 102).

No discrepamos del planteamiento del crítico respecto de la diferenciación entre la realidad que ingresa al texto y el tratamiento que recibe, pero no deja de parecernos un poco exagerada la última idea de la cita, pues consideramos que la obra novelada siempre tiene *algo* que la identifica con nuestra experiencia y eso, creemos, no atenta contra la posibilidad de mostrarnos juicios sobre el mundo que imita. La realidad de *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* (nos arriesgamos con este comentario) se basa en la representación de la realidad existente y no por eso dejan de ofrecernos opiniones sobre el mundo constituido por ellas. ¿A qué se debe esto? A que la serie de eventos provenientes del entorno social no se encuentran en el llano carácter de “reales” sino que adquieren la sólida consistencia de lo *factual*.⁶

Las evidencias de los antropónimos, las temáticas, los topónimos y la temporalidad que las novelas suprarreales producen en su campo de referencia interno (intensional y autónomo), se traducen en ese otro campo de referencia externo (extensional) que es la realidad, y la figura retórica de la *evidentia* o *demonstratio*, «consistente en la representación viva y detallada de una realidad como si se la pudiese ante los ojos del lector» (Villanueva, 2004: 152), es lo que produce el efecto de realidad y nos da la posibilidad de conjeturar que estos discursos tienen una procedencia *factual*. Debemos decir que la novela de estructura suprarreal tiene un estrecho parentesco con la llamada en los Estados Unidos *non fiction novel* (novela sin ficción) de Truman Capote y Norman Mailer en el sentido de una fuerte ilusión

⁶ Y se debe también a que el poeta (no se refiere G. Bachelard al que escribe poesía sino al que juega con el lenguaje) «le da al objeto real su doble imaginario, su doble idealizado. Este se vuelve inmediatamente idealizante y así nace un universo de una imagen en expansión» (1997: 264), sin duplicidad del objeto no habría interpretación ni para el creador ni para el lector.

referencial por la coincidencias entre los CRI y CRE que parecieran desprovistas de toda ficción, pero sabemos que no es así.⁷

Lo verdaderamente significativo entre las novelas sin ficción —en específico *A sangre fría* (1965) y *La canción del verdugo* (1979) de Capote y Mailer, en ese orden— y las novelas suprarreales, «es la relativización de los límites entre lo real y lo que no lo es» (157), pues en estos casos la relatividad resquebraja la idea de que el realismo intencional es un acto natural entre los lectores, lo que significa (parafraseamos de Darío Villanueva) que, también en ciertos casos, hay que extenderla al momento creador. Este tipo de obras siempre desatan polémicas por la fidelidad de los detalles que narran, como sucedió en su día a la novela de Truman Capote por el verismo en los detalles del asesinato de la familia Clutter, de Holcomb, Kansas.⁸

Nos apresuramos a decir que las narraciones sin ficción se distinguen de las suprarreales porque la sustancia del contenido de éstas sobre aquéllas tiene un mayor alcance social, es decir, se tratan problemas que afectan al colectivo de la sociedad. Pero la distinción no sólo viene por la intencionalidad del contenido, sino, sobre todo, por la forma; la sustancia de la expresión de la ficción suprarreal no adopta la manifestación discursiva de la *novela-reportaje* que es el caso de *A sangre fría* y *La canción del verdugo*, novelas paradigmáticas de ese subgénero y, sobre todo, que éstas a pesar de ser «la representación escrita de ‘hechos reales’, [...] se cuidaron desde el inicio de dar la forma de expresión característica de la novela realista contemporánea, bastante ‘conductista’ todavía en la literatura norteamericana,

⁷ No está demás mencionar como referencia el libro de Marc Weingarten, *La banda que escribía torcido. Una historia del nuevo periodismo* en el que describe al grupo de escritores y periodistas norteamericanos, en su mayoría nacidos en 1930, que dieron origen a otra forma de concebir el periodismo literario: Tom Wolfe, Jimmy Breslin, Gay Talese, Hunter S. Thompson, Joan Didion, John Sack y Michael Herr, a los que se añaden las plumas veteranas de Truman Capote y Norman Mailer (ambos de la generación de 1920).

⁸ Cuenta D. Villanueva en *Teorías del realismo* que como índice de ese relativismo está la declaración de otro émulo de T. Capote, E. L. Doctorow, «que al aceptar el premio a la mejor novela de 1975 concedido por el ‘National Book Critics Circle’ dijo: ‘There is no more fiction or non fiction. Only narrative» (2004: 157).

que las acerca, si se tiene en cuenta su carga referencial, a los reportajes del *New Journalism*» (Prada Oropeza, 1998: 77).⁹

En la literatura de que se trata, el esfuerzo de los autores implícitos no se centra en una indagación novelesca, se centra en problemas concretos de la realidad sociopolítica (el sicariato, la inmigración, el narcotráfico, los entrapes editoriales y los feminicidios) y sobre ellos va la carga argumentativa. Su característica semiótica converge en la intencionalidad de configurar a las sociedades colombiana y mexicana que no saben vivir sino al amparo de la corrupción, la impunidad y la violencia; por esta razón la insistencia narrativa está puesta en el desenvolvimiento social de los personajes, además de los códigos veridictivos ya señalados: la toponimia y la temporalidad.

En el capítulo anterior, tomamos de Renato Prada Oropeza que la literatura latinoamericana se ha distinguido, desde que dejó de ser una reproducción imitativa de modelos transoceánicos, por su preferencia a narrativizar *hechos* ya históricos, ya sociales y sobre éstos últimos, Prada Oropeza destaca las tematizaciones vinculadas con el mundo social de las relaciones de clases. En nuestra consideración, la mayor producción de textos *factuales* se inclina por el lado histórico, incluso el *reportaje-novelado* se decanta por temas que pertenecen al terreno de la discursividad histórica (pensemos, por ejemplo, en *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, *Un nuevo día* de Julio Travieso, en *Charras* de Hernán Lara Zavala o en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez).

En ese mismo capítulo, mencionamos de modo general que la novela suprarreal también pertenece a las ficciones de naturaleza factual. Nuestro sustento parte de las tematizaciones sociopolíticas que abordan eventos *verdaderos* de los entornos socioculturales de Colombia y México, y son el punto base para la articulación de otras unidades semióticas (antropónimos, topónimos, temporalidad) que autentifican su procedencia fáctica. Traemos, a

⁹ Gérard Genette otorga al *New Journalism* y a la *non fiction novel* la condición de discursos factuales, destacamos esta característica por los interés de la novela suprarreal, pues a partir de la tematización adquiere una naturaleza factual.

bote pronto, una frase de Benjamin Harshaw que cita Darío Villanueva en *Teorías del realismo literario* (2004: 113): «‘Fiction’ is not opposed to ‘fact’» (nos tomamos la libertad de traducirla, «La ficción no se opone al hecho»).

Gérard Genette aborda en el ensayo «Relato ficcional, relato factual» (en *Ficción y dicción*) la relación que pudieran guardar ambos discursos, aunque con mayor inclinación hacia el relato histórico, y concluye que no existe ni ficción pura ni historia tan rigurosa que se abstenga de toda creación de intriga y de todo procedimiento novelesco. Las dos manifestaciones discursivas no están alejadas una de la otra, pero tampoco son tan homogéneas «y podría haber más diferencias narratológicas [...] entre un cuento y una novela-diario que entre ésta y un diario auténtico o [...] entre una novela clásica y una novela moderna que entre ésta y un reportaje un poco atrevido» (1993: 75). Este punto de vista del teórico no abre la puerta al intercambio de la novela con otros discursos, pero reafirma lo que Mijaíl M. Bajtín ya le había atribuido, su condición proteica. Esto significa que las formas narrativas no son compartimentos estancos «cruzan alegremente las fronteras entre ficción y no ficción» (76) sin traicionar su condición estética, aquí se hace efectiva la frase de Harshaw, anotada unas líneas antes: la ficción no se opone al hecho.

La novela suprarreal, como todo discurso factual tiene «la intencionalidad —que los constituye semióticamente— de contar ‘algo ya acontecido’, es decir, previo al discurso que lo refiere» (Prada Oropeza, 2007c: 29); y también como toda narración factual «es una interpretación, la cual empieza por la selección de las acciones y luego por la ‘acomodación’ o el ‘traslado’ del acontecimiento al discurso en cuestión: someterlo a su paradigmática y sintagmática. En definitiva, hacer de la acción o acontecimiento un *evento*». Los sucesos del mundo sociocultural de los que se encarga este tipo de ficción (el sicariato, la inmigración, el narcotráfico, los entrampes editoriales y los feminicidios), en efecto, son suceso del pasado, pero se trata de un pasado más o menos inmediato, con esto queremos decir que son temas

vigentes o, mejor, problemas sociales no resueltos. Ante esta peculiaridad de la poética suprarreal, nos queda claro que las tematizaciones ligadas a sus amplios contextos situacionales pretenden un fuerte efecto perlocutivo sobre los lectores y sobre lo que reflexionaremos en lo posterior.

La sustancia de la expresión de las novelas que tratamos no adopta una forma específica como la novela reportaje o el reportaje-novelado, a excepción de «La parte de los crímenes» de 2666 que tiene algunos códigos del reportaje periodístico (testimonio, entrevista, secuencia cronológica de los asesinatos), cada una propone su propia condición formal que adopta un tono espontáneo como la vida misma. *La Virgen de los sicarios* y *Ritmo Delta* se decantan por la autorreferencialidad, *Rosario Tijeras* tiene la arquitectura de una heroína legendaria, *La Mara* opta por el protagonismo colectivo, *Balas de plata* tienen los códigos de la novela negra, pero también de la narconovela (códigos que también comparte 2666). La heterogeneidad de las formas no es obstáculo para nutrir las fábulas con *hechos* del mundo vital; gracias al *new journalism* se rompió «ese falso límite entre ‘relato de los hechos en sí mismos’ y la ficcionalización que, como un elemento del discurso periodístico, se introduce en él mismo no sólo para hacer lo relatado ‘agradable’, ‘más vívido’ en su lectura, sino para *penetrar* mejor en lo que el discurso presenta, gracias a la intuición estética, otra forma de hacer emerger la verdad» (30).

En la cita recién anotada de Renato Prada Oropeza se expresa una posible intención de las narraciones fácticas, a la que sumamos la de Paul Ricoeur —de los estudiosos que más ha abordado el problema de lo factual en la narrativa— mucho menos retórica y más tendente al problema existencial que tiene su origen por el lado del creador: «Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración» (2007: 145).

Las historias que retienen nuestro interés son una muestra del desastre social colombiano y mexicano en el que todos hemos puesto nuestro grano de arena.

Unos párrafos antes dijimos que nuestras narraciones refieren a un pasado relativamente inmediato, pero no dijimos en ese momento que los acontecimientos que truecan en ficción no establecen su interdiscursividad con la Historia, pues no es una regla que el discurso factual siempre refiera a sucesos propios de esa ciencia. Las obras noveladas de Vallejo, Franco, Ramírez Heredia, Bolaño, Sada y Mendoza narrativizan, eso sí, problemas sociopolíticos más propios del discurso periodístico (la crónica y el reportaje), temas que insoslayablemente terminarán absorbidos por la Historia.¹⁰

Cuando nos referimos a la interdiscursividad de las narraciones suprarreales no pensamos específicamente en la crónica o el reportaje, pues la sustancia de la expresión, lo dijimos antes, no adopta las formas de estas manifestaciones discursivas, digamos que su mayor vínculo está dado por los temas que a pesar de referir a un hecho (*factum*) previo al de la enunciación, mantienen cierta actualidad en el entorno sociocultural. Esto no representa un impedimento para hablar de su exagerado realismo ni mucho menos para relacionarlo con nuestra cotidianidad, sin necesidad del cotejo de datos, que día a día engordan al discurso

¹⁰ La inclinación de la literatura hispanoamericana por la narración de hechos históricos y sociales tiene su origen en las crónicas de la Conquista, la primera literatura testimonial escrita en el ámbito latinoamericano. Por eso, «el discurso escrito, histórico y literario, no pueden tener en América Latina, desde sus orígenes, otra misión que la de *testimoniar* sobre la verdad de los hechos» (Prada Oropeza, 2001: 12). Dentro de la evolución literaria latinoamericana ha sido constante la literatura testimonial (novelas, cuentos, crónica) y en nuestros días ha cobrado la crónica un nuevo aire, bautizados por García Márquez, en Cartagena de Indias (Colombia), los “nuevos cronistas de indias”, entre los que sobresalen periodistas y literatos: Carlos Martínez Dabuisson, Antonio Angulo Daneri, José Navia, Josefina Licitra, Marco Avilés, Leila Guerrero, Hernán Iglesias Illa, Marcela Turatti, Fabrizio Mejía Madrid, Gabriela Wiener, Julio Villanueva Chang, Daniel Titinger, Cristian Alarcón y otros. Sus crónicas se caracterizan por la mezcla de ficción y realidad, incluyen deliberadamente el yo como un personaje y en su amplio temario hay espacio para «lo cotidiano y popular con sus historias mínimas o heroicas; para la cultura ancestral o del buen comer; para las vidad que hay detrás —o dentro— de los ídolos del deporte, la música o la actuación; para los entresijos del poder; para compartir la euforia de las fiestas; para tratar de entender lo absurdo o lo *freak*, que se escapa al reporte metódico de la sala de redacción» (Carolina Ethel, 2008: 5)

periodístico,¹¹ pues la obra novelada es por sí misma un sistema que posee sus propios estratos.¹²

Desde que decidimos estudiar las novelas de los seis escritores hispanoamericanos, hemos tenido en cuenta que se trata de discursos que *reformulan* los eventos que introducen de la realidad (al estrato de las objetividades representadas) de acuerdo a una intencionalidad estética, criterio que no olvidamos y que nos sirve de valor para una recepción adecuada.¹³ Sin embargo, en atención a lo que nos proponen los discursos, sabemos que la mayoría de sus códigos de naturaleza factual (eventos, fechas, nombres de lugares, de personas) fingen una ilusión referencial *fuerte* o, como hemos mencionado hasta ahora, aparentan ser un *reflejo de la realidad* o una aproximación a ella.

En este sentido, la novela suprarreal, como la novela histórica, parece que tiene la obligación de mantener la verosimilitud y la correspondencia con los hechos, los personajes, los marcos espaciales y temporales que usurpa al mundo exterior o (retomamos los términos de Jan Mukařovský) debe haber una relación con la cosa significada, relación que se refiere no a una existencia distinta sino al contexto complejo de los fenómenos sociales de un

¹¹ En *Relato: historia y ficción*, P. Ricoeur señala que los relatos de ficción ignoran la tarea de dar pruebas de verificación, como sí debe hacerlo el discurso histórico (o los textos expositivos como lo indica W. Iser en «La estructura apelativa de los textos»). «Incluso, si se sugiere que la imaginación sirve de archivo al relato de ficción, entendiendo por imaginación [...] el depósito de tradiciones orales y escritas, ignora la dura labor de cotejarse con los documentos, e incluso de establecerlos en función de las preguntas que se le han hecho. En ese sentido, la imaginación no tiene ‘hechos’ a demostrar» (Ricoeur, 1994: 84). En el encuentro con la literatura, como propusiera E. Husserl (lo hemos tratado en el capítulo anterior), tenemos que aceptar el pacto de ficción o *epojé* que significa la renuncia al principio de verificabilidad. «Los enunciados fictivos son actos ilocutorios de aserción sin verificación, que es una de las reglas de propiedad de tal tipo de actos. Se prescinde también, por supuesto, del requisito de sinceridad propio de los actos normales» (Villanueva, 2004: 100).

¹² Tomamos la división de estratos que propone R. Ingarden en *La obra de arte literaria*: 1) el estrato de los sonidos verbales (sonidos de palabras) y las formaciones fonéticas de un orden más alto constituidas sobre aquéllos; 2) el estrato de unidades significativas (unidades de sentido) de distintos órdenes; 3) el estrato de aspectos múltiples esquematizados, de aspecto continuo y serie, y, finalmente, 4) el estrato de objetividades representadas y sus vicisitudes (1998: 52). Estos estratos (tomamos la explicación de D. Villanueva) son heterogéneos y diferentes entre sí por sus características y sus funciones, lo que le confiere a la obra de arte literaria «un carácter esencialmente polifónico, sin que ello signifique en modo alguno independencia o desconexión entre ellos» (2004: 115).

¹³ R. Ingarden destaca ante todo el sentido estético de la estructura estratificada que propone para la obra de arte literaria: «En cada uno de los estratos se constituyen cualidades de valor estético que son características de los estratos respectivos» (1998: 53).

ambiente dado.¹⁴ Así que no resultaría extraño que el lector sometiera sus datos al criterio de verificación como corresponde a un discurso factual, sin atentar por esto contra su inmanencia fictiva, siempre que el cotejo sea para un entendimiento más cabal de la experiencia que en forma de lenguaje aportan los relatos.

La novela suprarreal es de una alta determinación (volvemos a la comparación con la novela histórica), porque «intenta un conocimiento más cabal y una relación más profunda con el presente, lo que la pone en cercanía [...] [de] la memoria colectiva» (Cuevas Velasco, y otros, 2007a: 17). Por esta razón (y a sugerencia de lo que Paul Ricoeur formula en *Tiempo y narración I*, 2007: 151), las *ilusiones referenciales* no son cualquier efecto de sentido del texto, no por nada se detallan las modalidades de veridicción que han sido recortadas sobre el fondo de un horizonte de mundo que constituye el mundo del texto; este mundo aprehendido desde la perspectiva de la *praxis* humana, es una fusión de horizontes que «re-significa lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano» (Ricoeur, 2007: 154).¹⁵

El problema planteado por la narratividad suprarreal y de acuerdo a la estratificación ingardiniana, es el estrato de los *objetos* (u *objetividad*) *representados* el que contiene la materia factual proyectada intencionalmente por las unidades de sentido. Las objetividades representadas abarcan «todo lo que *nominalmente* se proyecta, sea cual sea su categoría de objetividad o a su esencia material. Así que se refiere tanto a cosas como a personas, pero también a acontecimientos, ocurrencias, estados, actos realizados por las personas, etc.» (Ingarden, 1998: 262); en suma, «la expresión ‘objeto representado’ se emplea para abarcar todo lo que se representa como tal».

¹⁴ Para J. Mukařovský toda obra de arte en tanto signo autónomo está compuesta «1) de una ‘obra-cosa’, que funciona como símbolo sensible; 2) de un ‘objeto estético’ que reside en la conciencia colectiva y funciona como ‘significado’; 3) de una relación con la cosa significada, relación que se refiere no a una existencia distinta — puesto que se trata de un signo autónomo— sino al contexto complejo de los fenómenos sociales [...] de un ambiente dado» (ápuđ Prada Oropeza, 1989: 109). Debemos decir que, en nuestra consideración, la propuesta del crítico del Círculo de Praga no entra en confrontación con la estratificación de la obra de arte literaria de R. Ingarden.

¹⁵ Es decir, «la precomprensión del mundo de la acción [...] se caracteriza por el dominio de la red de intersignificaciones constitutiva de la *semántica de la acción*, por la familiaridad con las *mediaciones simbólicas* y con los *recursos prenarrativos* del obrar humano» (Ricoeur, 2007: 154).

Recapitulamos que la tematización de procedencia factual de los relatos suprarreales es la puerta de entrada al mundo fáctico de cada una de ellas; tres son las objetividades representadas que osan semejarse lo más posible a la realidad y las responsables de que las historias estén imbuidas de realismo: los personajes, el espacio y la temporalidad. Sin la pretensión de contravenir la teoría de Ingarden (1998: 263), nos queda claro que todos los objetos representados en estas novelas en su carácter de realidad no se identifican totalmente con el carácter óptico de los objetos reales, los verdaderamente existentes en el mundo del extratexto. No obstante sus *habitus* externos de realidad por su registro factual tiene la intención de ser tomado con toda seriedad, a diferencia de los relatos de naturaleza puramente fictiva, esa es la atención especial que pide a los lectores la poética suprarreal.¹⁶

El mismo Ingarden señala (en el mismo libro del que venimos citando) que las funciones de reproducción y de representación de los objetos tiene variaciones conforme a los distintos estilos y registros. Pone por caso las objetividades representadas que en una obra literaria pudieran ser vistas como una *representación de algo*, por supuesto, se refiere a las novelas (y a los dramas) históricos. No obstante, dado que este tipo de obras noveladas tienen una procedencia factual, nos atrevemos a usar la explicación para los textos suprarreales y a mudar el término histórico por el factual. Toda obra de énfasis fáctico *trata con* objetividades reales y a pesar de las diferencias entre ellas, éstas tienen que ser determinadas en términos de su contenido:

de tal manera que [...] puedan ‘jugar’ a personas reales que logren ‘imitar’ a las personas dadas, sus características, sus acciones, sus situaciones vitales y comportarse ‘tal como ellas’. Así que tienen que ser primeramente ‘reproducciones’ de personas (o cosas o acontecimientos) que alguna vez existieron y actuaron; sin embargo, al mismo tiempo

¹⁶ Compartimos con R. Ingarden, es el caso de las novelas de la suprarrealidad, que si «las objetividades representadas están aprehendidas en su esencia, entonces [...] de veras pertenecen al tipo de objetividades reales» (1998: 263); y también estamos de acuerdo en que las condiciones de estas objetividades no se las encuentra «como si estuviesen ‘arraigadas’ en el mundo real y como si pudieran encontrarse *de por sí* en espacio y tiempo reales» (264).

tienen que representar lo que reproducen. Si fueran simplemente reproducciones, no solamente se contrastarían claramente con lo que se reproduce; tendrán que ser reducidas a ‘meras imágenes’ del original, del modelo de la misma cosa a que se refieren —reducidas al papel de algo que no es lo que se reproduce, que no puede ocupar la misma posición óptica—. Serían, por comparación, solamente un ‘fantasma’ (287-288).

Es verdad que las *figuras* literarias factuales tienen que ser algo más, es decir, tienen que representar lo que está siendo reproducido, y reproducirlo «con tanta destreza que se olvide, por lo menos a cierto grado, que son ‘meras reproducciones’ y que no son lo que se reproduce» (288). Mas el realismo de las obras de nuestros autores hispanoamericanos, establecen el juego a partir de la representación y la reproducción de sus personajes, espacios y tiempos relacionándolos con la misma posición óptica establecida por el mundo exterior o, por lo menos, esa es la reverberación que nos crean cuando fabulan a partir de dos entornos socioculturales (Colombia y México) que no pasan inadvertidos a nuestra experiencia, lo mismo sucede con los personajes y la realidad temporal que se establece muy similar a la del tiempo del calendario.

Estos elementos del mundo narrado se esfuerzan por *hacer presente* en ellos mismos lo que están reproduciendo (las objetividades que algunas vez existieron o existen, como en las ficciones de nuestro interés). En todas las obras noveladas de la suprarrealidad, a nivel de personajes, destaca el colectivo social y es en ellos donde la base óptica ocupa la misma posición de lo que se reproduce para dotar de viveza a los relatos. En *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, los sicarios se comportan con la misma violencia que en la vida cotidiana; *En balas de plata*, para seguir con el mundo del hampa, los sicarios al servicio de los narcotraficantes no les mueve el sentimiento para disparar un arma y la corrupción policial tampoco es ajena a nuestra experiencia; los tatuados, las prostitutas, los inmigrantes y los aduaneros de *La Mara* también son recreaciones de los sustraídos de la realidad.

Las formas en que las muertas de «La parte de los crímenes», de 2666, fueron masacradas, el desconocimiento de los motivos de sus muertes y la ausencia de los asesinos, aunque la literatura no tiene la obligación de demostrar los hechos que incorpora a su universo, conservan el sentido original de acuerdo a las descripciones periodísticas y a los testimonios, éstos últimos han quedado registrados en *Huesos en el desierto* (2002), investigación periodística de Sergio González Rodríguez y el documental *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2006) de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero.¹⁷

Estamos conscientes que de todas nuestras novelas *Ritmo Delta*, a pesar de introducir el mundo cotidiano a su historia, no tiene la misma fuerza que las antes señaladas porque su materia fáctica no es exactamente un acontecimiento social del tipo de las otras ficciones, pero no deja de ser menos trascendente en la vida social. Por esta razón, narrar la materialización social a través de la producción de textos, atiende a la sugerencia de Ingarden: cubre «en lo posible, tanto su esencia intrínseca como contenidos de objetividades puramente intencionales y su [...] heterogeneidad con respecto a lo que se reproduce [...] [muestra] solamente aquellas propiedades por las cuales se enfocan y [...] representan lo que se reproduce» (288).

No es que las otras ficciones no atiendan a la categoría ingardiniana, pero el encubrimiento de las propiedades de la reproducción como tal se logra a través de otras

¹⁷ 2666 no es la primera novela que trata el tema de las muertas de Ciudad Juárez, Chihuahua, como creíamos. En enero de 2013 por una nota periodística supimos de *Otras caras del paraíso* (1993), la única novela que escribió Francisco José Amparán (1957-2010), originario de Coahuila, México, en la que aborda el mismo problema que R. Bolaño en 2666. Ignoramos si el chileno conocía la obra de Amparán, pero hay un dato curioso: el encabalgamiento narrativo de un asesinato tras otro que describe «La parte de los crímenes» coincide con el año en que se edita, por primera vez, la novela del mexicano, es decir, los feminicidios que relata Bolaño van de 1993-1997. No conocemos el relato de Amparán, así que no podríamos asegurar si se trata de una coincidencia o Bolaño pretendió darle alguna continuidad a la historia del coahuilense. Debemos decir que la primera edición de *Otras caras del paraíso* apareció con el sello de Joaquín Mortiz, pero la obra no tuvo difusión y se quedó en un plano más regional porque el autor se marginó «no quiso ir al DF, ni entrar a grupos. Se aisló en Torreón» (Santiago, 2013: versión electrónica), razón por la que desconocíamos el texto; en el primer mes de este año la editorial independiente Almadía ha reeditado la novela. Muy poco se ha escrito sobre el tema, antes del documental mencionado en el *corpus* (*Bajo Juárez*), y en el mismo año en que se publicó *Huesos en el desierto*, Enrique Murillo filmó *Las muertas de Juárez*. En todo el sexenio (2006-2012) del expresidente Felipe Calderón no se habló de los feminicidios en el norte de México, parece que los ochenta y tres mil muertos por el narcotráfico superó la importancia del tema.

personas ficticias. El narrador personaje de la novela de Fernando Vallejo (*La Virgen de los sicarios*) muestra su indignación a lo largo de toda la historia, de la que ya hemos dicho que sus códigos son los de una metanovela; en la obra de Jorge Franco, la reproducción del narrador testigo narra la vida de Rosario Tijeras, la protagonista, como si se tratara de una biografía, pero bien sabemos que es fingida. En el relato de Rafael Ramírez Heredia (*La Mara*) hay dos personajes que se despegan del colectivo: el ex cónsul Nicolás Fuentes y la prostituta Sabina Rivas; con estos seres de ficción, el escritor mexicano también capta el mundo real, pero lo hace mediante una interpretación fantasiosa: la depresión de Nicolás lo tiene paralizado en su hamaca y vive la gloria de sus recuerdos de cuando era el cónsul de México en Guatemala; Sabina Rivas, “La Sabia”, no piensa como la mayoría de las mujeres de su condición, su pensamiento aunque no pasa del orden práctico al metafísico, es un pensar con conciencia (hablaremos sobre esto en el apartado asignado para los personajes) que la aleja de la simple reproducción.

En la parte correspondiente del relato de Roberto Bolaño («La parte de los crímenes») y en la narconovela de Élmer Mendoza (*Balas de plata*) la incorporación de un amplio universo de personas de papel lleno de ambigüedades, la introducción de varias historias, la enunciación en tercera persona y el código detectivesco que comparten, encubre las propiedades de la reproducción y las objetividades representadas esconden lo que está reproducido (seguimos citando del mismo libro de Roman Ingarden) «toman su lugar y, en cierto sentido, intentan ser lo que en el sentido verdadero no son. ‘Representar’, en este sentido del término (*Repräsentation*), es también un ‘entrar’ o un ‘avisar’ al lector con algo, pero radicalmente diferente de la ‘representación (*Darstellung*)’ del objeto por medio de los correspondientes conjuntos de circunstancias» (288).

Lo cierto es que en las novelas de la suprarrealidad la materia factual pone todas las condiciones para pretender una aproximación al grado de reflejo de la realidad, por eso

algunas objetividades representadas conservan (como parte del *objeto artístico*) la posición óptica de lo que se reproduce, lo que provoca las coincidencias de los CRI y CRE, y condiciona también (a la obra como *objeto estético*) a la cooperación lectora a resolver sus determinaciones y sus indeterminaciones desde una intencionalidad realista (con la intención de extraer el efecto perlocutivo de ellas),¹⁸ pero siempre bajo el criterio de que la representación no está verdaderamente representada y, sin embargo, «simula lo genuino de la ‘existencia original’. Como consecuencia de ello, lo que es representado viene directamente a la vista del observador (al grado de que éste dé credibilidad a esta meramente simulada autenticidad), aunque de *facto* por su propia esencia no está presente para él» (289).

Los seres ficticios, evidentemente, no son las únicas objetividades representadas para el reforzamiento de la tematización de registro factual. Los topónimos y la temporalidad también cumplen con su función de reproducción y representación, y está en ellas la proyección intencional de ciertas objetividades ópticas provenientes del mundo extratextual, pues en estas obras no puede desaparecer del todo el carácter de realidad, sino que el carácter de realidad es moldeado de otro modo óptico (queremos decir ópticamente heterónomas, de ahí la transmisión de la impresión de realidad), de no ser así anularíamos su procedencia factual y el reclamo social que contienen como parte integrante de su efecto perlocutivo. Dicho sin menos retoricismos, esto es apenas el pretexto para lo que en verdad importa: la transformación que, en las novelas suprarreales, sufre la realidad del mundo vital y de qué forma «somos transformados por esa otra realidad, la realidad poética» (Cuevas Velasco, 2007b: 97).

¹⁸ Tomamos la interpretación del *objeto artístico* y *el objeto estético* que del texto de R. Ingarden hace el teórico D. Villanueva: «En la epistemología fenomenológica de Ingarden es capital la distinción entre la obra como objeto artístico —o texto en estado potencial— y la obra como objeto estético [...] es decir, plenamente actualizado mediante la cooperación lectora que resuelve sus indeterminaciones y subsana su esquematismo. Consecuentemente, por valores artísticos entiende el filósofo polaco aquellos que pertenecen al texto ‘inerte’, por decirlo de algún modo, y por valores estéticos los que se revelan mediante una actualización conveniente. A tal fin el texto ‘instruye’ a su destinatario, pero la forma de esta instrucción no es siempre exacta y libre de ambigüedades [...] hasta el extremo de que no se pueden dar dos actualizaciones idénticas de una misma obra [...] ni que ninguna de ellas en cuanto objetos estéticos coincida exactamente con el ‘objeto artístico’ que las inspira» (2004: 141).

Hablamos primero de los personajes y su sentido de reproducción y representación, pero nos faltó añadir que los relatos suprarreales sostienen su acento factual trayendo a su universo narrado a personas que hoy, algunas, forman ya parte de la Historia. Hablamos con toda intención de personas y no de personajes, porque Pablo Escobar (en *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*), Virgilio Barco, presidente de Colombia de 1986-1990 (también mencionado en la novela de Fernando Vallejo) y Sergio González (en «La parte de los crímenes» de 2666), entran al relato desde el concepto primitivo de persona, esto significa que el enfoque «de la referencia identificante [...] no comporta ningún carácter específico que la distinga del procedimiento común de atribución» (Ricoeur, 1996: 11-12), en otras palabras, *la persona* y los mencionados en los textos son «‘la misma cosa’».

Las personas que introducen las novelas de los colombianos sólo son mencionadas y, si acaso, alguna alusión irónica por parte de Fernando Vallejo a que don Pablo era el proveedor de “empleos” de los adolescentes (casi niños) de las comunas; con esto queremos decir que no tienen mayor participación en la historia, pero su alusión cumple con la función de enmarcarnos el tiempo de la historia y refuerza la intencionalidad factual.

De Sergio González hay un mayor juego con los caracteres específicos de su adscripción y tiene que ver con su ejercicio periodístico. No obstante, González pasa de persona a personaje (lo que no ocurre con Pablo y con el ex presidente); esta correlación es el proceso que sufren las personas ficticias de todos los relatos suprarreales, pues aunque no son sujetos históricos, son sujetos muy similares a los que actuamos en sociedad, de ahí, insistimos, la conservación de cierta identidad (posición óptica) que no los desvincula del todo con las personas del mundo exterior. Tomamos el juego de palabras de Pao Cheng para preguntarnos: ¿dejamos de ser personas para convertirnos en personajes o somos personajes convertidos en personas? Una respuesta posible la tiene Ricoeur a partir de una configuración dialéctica del *sí mismo como otro*:

Así el azar se cambia de destino. Y la identidad del personaje, que podemos decir ‘puesto en trama’, sólo se deja comprender bajo el signo de esta dialéctica. La tesis de la identidad que Parfit llama no reduccionista recibe de ella, más que un esfuerzo, un cambio completo. La persona, entendida como personaje del relato, no es una identidad distinta de *sus* experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje (147).

«Si en una obra literaria existen objetos representados que son ‘reales’ según su contenido, y si su tipo de realidad se ha de conservar, éstos han de representarse como existentes en tiempo y espacio» (Ingarden, 1998: 264). Colombia y México son los topónimos representados que sostienen los hechos provenientes de esos entornos socioculturales y otorgan a las narraciones una representatividad más vívida. En la novela de Vallejo y la de Franco la referencia espacial es Medellín y en ambas historias es un marco necesario para contar lo que se vive en esa urbe y para retratar en su *habitus* a los sicarios. En las obras de estos colombianos, y agregamos la del chileno Bolaño, la condición espacial tiene mayor peso semántico que en las novelas de los mexicanos. En Vallejo, Franco y Bolaño el imaginario de ciudad adquiere su propio protagonismo, por eso se amalgama a los acontecimientos y no sobresale más que los hechos como en las obras de Ramírez Heredia, Sada y Mendoza.¹⁹

¹⁹ Si bien abrimos el párrafo con esa cita de R. Ingarden se debe a que ajusta a las condiciones factuales de las novelas suprarreales, sus estructuras están comparativamente cerca de los espacios reales objetivos o de los espacios perceptibles orientacionales, lo que no significa que nuestro tratamiento sea como si fuesen espacios del mundo *real*. Para dar vivacidad y realismo al texto, los toponímicos —además de conservar un nombre que nos remita, de acuerdo a nuestra experiencia, a algún punto específico de la geografía colombiana y mexicana—, tiene que integrarse el sentido que articula cada novela, pues (parafraseamos de Ingarden) se trata de espacios únicos, singulares, que pertenecen al mundo “real” representado y éste «no permite ser incorporado ni en el espacio real ni tampoco en los varios tipos de espacio perceptible orientacional, aun cuando los objetos representados están expresamente como ‘encontrándose’ en una localidad específica en el espacio real» (Ingarden, 1998: 266). Es así que sabemos de cierto que no estamos ante un espacio *real*, ni *orientacional*, «que necesariamente pertenece a lo primario y perceptivamente dado de las cosas que forman un substrato (substrato) constitutivo de la apariencia de este único espacio real» (265), pero tampoco estamos ante espacios *ideales*, homogéneos y geométricos, un puro conjunto tridimensional de puntos, ni son *espacios imaginativos* que pertenecen esencialmente «a cada *imaginación* intuitiva de objetos extendidos (o extensivos) y nunca puede coincidir con, ni llegar a ser, espacio real». R. Ingarden ofrece un ejemplo con la localidad de Munich para diferenciar la aplicación del espacio real del representacional: «Esta Munich *representada*, y el espacio particular dentro del cual esta ciudad —como representada— ‘yace’, no pueden ser identificadas con el correspondiente segmento de espacio en el que yace la ciudad de Munich real. Si se pudiera identificarlos, sería entonces como si

La importancia de la urbe y su vínculo con el entorno social consta en *La Virgen de los sicarios* desde las primeras páginas: «Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta. Bien que lo conocí porque allí cerca [...] transcurrió mi infancia [...] íbamos de bache en bache [...] por esa carreterita destartalada y el carro [...] desbarajustándose, como se nos desbarajustó después Colombia [...] como se les desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después años y años, décadas, vuelto un viejo a morir» (2006: 5-6). En *Rosario Tijeras* es aún más evidente la relación entre la protagonista y la ciudad; en un recurso bastante decimonónico, Franco semantiza a Rosario con la ciudad: una Medellín que envicia y corrompe, tal como hiciera la protagonista con Emilio: «En su afán por seguirla, se fue metiendo poco a poco en el mundo extraño de Rosario y cuando se dio cuenta de hasta dónde había llegado, ya estaba hasta el cuello de vicios, deudas y problemas. Por tenerla había rodado con ella» (2006: 35). O viceversa, la descripción de la ciudad es al mismo tiempo una etopeya de la persona ficticia:

Era cierto que la ciudad se había ‘calentado’. La zozobra nos sofocaba. Ya estábamos hasta el cuello de muertos. Todos los días nos despertaba una bomba de cientos de kilos que dejaba igual número de chamuscados y a los edificios en sus esqueletos. Tratábamos de acostumbrarnos, pero el ruido de cada explosión cumplía su propósito de no dejarnos salir del miedo [...] Para Rosario la guerra era el éxtasis, la realización de un sueño, la detonación de los instintos (64).

En *2666* los espacios son múltiples; la historia transcurre entre distintas ciudades, nada ajenas a nuestra experiencia, de Alemania, Inglaterra, España, Italia, Rumania, Polonia y México, pero es en este último en el que recae el mayor peso de la historia: las desapariciones de mujeres. Es en «La parte de los crímenes», la cuarta del relato, donde cobran fuerza los feminicidios, aunque desde «La parte de los críticos», «La parte de Amalfitano», «La parte de

fuera posible salir del espacio representado para entrar en el espacio real y viceversa, lo cual es patentemente absurdo» (266).

Fate», primera, segunda y tercera en ese orden, ya se habla del tema. Santa Teresa en Sonora, la ciudad mexicana a la que refiere Roberto Bolaño, hace de 2666 una ‘rara’ *novela en clave*; el CRI incluye un tema que ha dado la vuelta al mundo y forma parte de la experiencia de lectores nativos y ajenos al contexto, las muertas de Santa Teresa ineludiblemente remiten a las de Ciudad Juárez, Chihuahua.

La proyección *imaginacional* queda débil ante la fuerte representación de un trasunto inconfundiblemente real y nos apresuramos a decir que ubicar los acontecimientos factuales en otra entidad espacial no atenta ni contra la *verdad* literaria ni contra la extraliteraria; por el contrario, la separación del espacio real al creado autónomamente por la imaginación del escritor gana en la literariedad no sólo del mismo espacio, sino de la obra completa. Ahora, es innegable que para cualquier lector será difícil desunir el CRE del texto de Bolaño, aunque suponemos que esta proyección intencional de los destinatarios es cointencional, muy probablemente, en relación a la del propio autor. He aquí la razón por qué llamamos a 2666 una “rara” novela en clave, pues el único código que la aleja del tema factual (no de los recursos narrativos) es el toponímico que difiere de aquél donde en verdad ocurrieron los hechos.²⁰

Santa Teresa no es menos real que Ciudad Juárez, está ubicada al norte de Sonora y colinda con Tucson Arizona, descripción *orientacional* que también se menciona en 2666, pero tenemos la certeza que la Santa Teresa de Bolaño nada tiene en común con la ubicada en la geografía sonoreense. El efecto de sentido del espacio *imaginacional* no es como en la novela de Jorge Franco en que personaje y espacio se anexionan, es la ciudad (que en el

²⁰ En *Teorías del realismo literario*, D. Villanueva comenta que las novelas en clave (*roman à clef*) son una tendencia que ya estaba insinuada desde principios del siglo XX en las novelas urbanas de Vicente Blasco Ibáñez, pero es *La voluntad de vivir* «un auténtico *roman à clef*» (2004: 135); el «IFR de *La voluntad de vivir* incluye un personaje autónomo, creado por la imaginación del autor, el médico don Enrique Valdivia, pero que incluso antes de la publicación del libro, destacados lectores del mismo, amigos por otra parte de su autor, proyectaron sobre el texto un EFR en el que dicho personaje era trasunto inconfundible de un individuo real, el doctor Luis Simarro». A partir de esta explicación inferimos que toda novela en clave involucra necesariamente, dentro del mundo narrado, hechos *reales* que tienen una proyección intencional hacia los destinatarios y puede ser cointencional en relación al propio novelista o no serlo como fue el caso de la novela de Blasco Ibáñez.

mundo real apenas es un pequeño poblado) que devora a las personas ficticias —como lo señalan el título del documental *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas*— y las predispone a la violencia. La inglesa Norton, por ejemplo, comenta en una de sus cartas que por momentos deseaba no haber salido de Santa Teresa, que sintió impulsos de volver a México, a los que le siguieron otros más destructivos: prenderle fuego al apartamento, cortarse las venas, «no volver nunca más a la universidad y llevar en adelante una vida de vagabunda» (Bolaño, 2004: 192). En suma, es una ciudad indescifrable como los homicidios de mujeres de los que conjeturaremos en el capítulo quinto.

En *La Mara*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* también se habla de México, pero la segunda de éstas no explicita el espacio físico de la historia; la primera y la última optan, lo dijimos en el capítulo dos, por mostrar la alienación y la marginación de otras geografías urbanas, esto otorga un nuevo aire a la novela mexicana (que tiene la suerte de publicarse en editoriales de proyección nacional) que empieza a manifestar que los problemas del país no se reducen a una sola entidad.²¹ Esta descentralización y relativización de los problemas ciudadanos coadyuva a la visión posmoderna de la novela que, como en el caso de la nueva novela histórica que desacraliza la visión oficial de la Historia, las novelas de la frontera y las de la suprarrealidad deslegitiman a la acromegálica Ciudad de México como la principal proveedora de los conflictos sociales.

Hablar de la frontera entre Chiapas y Guatemala, es decir, entre Tapachula y Tecún Umán, como lo hace *La Mara*, y del problema del narcotráfico en Culiacán, Sinaloa, como lo expone *Balas de plata*, adquiere enorme valía como discurso que coadyuva a la construcción social de la realidad, en tanto muestra que los escollos sociales se han extendido y diversificado, ya no se trata sólo de abusos cometidos desde el poder, sino de la corrupción y

²¹ La descentralización de los problemas urbanos la iniciaron las llamadas novelas de la frontera (nos referimos a aquellas que abordan algún tema fronterizo o tienen al desierto como pretexto) hace aproximadamente más de una década, entre algunos autores dedicados a este subgénero mencionamos a Luis Humberto Crosthwaite, Gabriel Trujillo Muñoz, Jesús Gardea, Daniel Sada, Ricardo Elizondo, Miguel Méndez, Gabriel Trujillo, Rafa Saavedra, Marco Antonio Rodríguez Leija.

la impunidad infiltrada en la sociedad. Por lo tanto, la función del espacio representado en *La Mara y Balas de plata* es la de establecer una congruencia con los hechos sociales que se llevan al plano de la narratividad: los problemas del trasvase de fronteras y la infiltración del narcotráfico en la vida pública.

La novela de Daniel Sada, *Ritmo Delta*, a pesar de abordar un tema de índole social (los entrapes editoriales), no tiene ningún interés por un espacio preciso, lo mismo que escamotea el lugar, escamotea el tiempo. El artificio de las ausencias no atenta contra el realismo de la historia, pues otros recursos lo sostienen;²² en cambio, la privación del toponímico enriquece la literariedad de la obra. Aunque se prescinde del nombre del espacio, *Ritmo Delta* ofrece las marcas para determinar que se trata de una urbe, no sólo porque es uno de los términos que usa el narrador, sino por ejemplos como el siguiente: «A esa hora el tráfico estaba en pleno atoro y rabia. Y el apremio estresado... Cambio de carriles con agresividad, búsqueda inútil de atajos» (2005: 57). Y si nos atrevemos a decir que esa metropoli que describe está en el contexto mexicano, se debe a los giros lingüísticos muy propios de esa sociocultura: *güevoneando, güeva, neta, chingadazo*.

La otra concretización que sustenta el realismo exagerado de las novelas de nuestro interés es la temporalidad. Sin ser las obras de los autores hispanoamericanos estrictamente históricas, pero tomando en consideración que «el relato de ficción *imita*, en cierto modo, el relato histórico» (Ricoeur, 2006: 913) y estimando también que la novela suprarreal no es llanamente un relato de ficción, sino con códigos tendentes a acontecimientos “verdaderos”, en consecuencia, le aplica mucho más lo que dice Paul Ricoeur para el relato de ficción: «Narrar cualquier cosa [...] es narrarla *como* si hubiese acontecido». Un *como si pasado* que es esencial a la significación de la narración.

²² Para que no quede duda que refiere al mundo editorial real, menciona a narradores como Chéjov, Pérez Galdós, Azorín o Pío Baroja, a filósofos como Kant, Henri Bergson, Bataille, Bachelard y menciona también obras que de inmediato nuestra experiencia reconoce del mundo extratextual: *El Quijote*, *El Mío Cid*, *La Celestina* y otras.

Aclaremos todo esto, porque en las tematizaciones factuales de índole sociopolítica los objetos representados tienen la naturaleza de objetos reales. Por lo tanto, los objetos representados están obligados a proyectarse en un tiempo particular representado; en el caso de las ficciones suprarreales, se trata de un tiempo de pasado inmediato (digámoslo así para no confundir con el tiempo “verdaderamente” histórico de las novelas de tal condición) no privado de historicidad, esto es, nos referimos al tiempo como dimensión de la experiencia humana (cfr. Ricoeur, 1994: 95-105).

De otro modo no tendrían sentido los eventos que ingresan de la realidad a la ficción (sicariato, inmigración, fraudes editoriales, femenicidios, narcotráfico). Aunque en *Tiempo y narración III* (libro del que provienen las citas del párrafo anterior), Paul Ricoeur da mayor peso a la descripción del tiempo entre el relato de ficción y el relato histórico, apoyaremos nuestras conjeturas, como quizá ya se puede intuir, con sus invaluable reflexiones, pues, el relato histórico también es de registro factual.²³

En las novelas suprarreales la experiencia fictiva del tiempo o, para usar el término de Ricoeur, las *variaciones imaginativas* echan a andar la relación entre la temporalidad vivida y el tiempo percibido como una dimensión del mundo.²⁴ El *como si pasado* es determinante para la *apropiación* de la realidad y, sobre todo, para la emergencia de la *verdad* textual (esta última idea ya implica una *refiguración* del tiempo sobre la que volveremos después); por eso, las narraciones suprarreales no niegan la simetría entre pasado “real” y mundo “irreal”, el

²³ Consideramos que tenemos licencia para la aplicación de la teoría de P. Ricoeur a las novelas suprarreales a partir del siguiente señalamiento: «los acontecimientos narrados en un relato de ficción son hechos pasados para la voz narrativa [...] Una voz habla y narra lo que, para ella, ha ocurrido. Entrar en la lectura es incluir en el pacto entre el lector y el autor la creencia de que los acontecimientos referidos por la voz narrativa pertenecen efectivamente al pasado de esta voz» (2006: 914). Es así que el relato de ficción «es cuasi histórico en la medida en que los acontecimientos irreales que relata son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector; por eso, se asemejan a acontecimientos pasados y, por eso, la ficción se asemeja a la historia».

²⁴ Para el autor de *Sí mismo como otro*, el hecho de que la experiencia de ficción del tiempo ponga, muy a su modo, la relación entre la temporalidad vivida y el tiempo percibido como una dimensión del mundo, brinda un indicio elemental «de que la epopeya, el drama o la novela mezclan, sin ningún problema, personajes históricos, acontecimientos datados o datables, lugares geográficos conocidos para los personajes, para los acontecimientos y para los lugares inventados» (Ricoeur, 2006: 819-820); pero Ricoeur deja claro que las experiencias de ficción sobre el tiempo no son otra cosa que *variaciones imaginativas*.

el *haber-sido* (también categoría de Ricoeur y que equivale al *como si pasado*) en *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* se sitúan, en esta última, en el periodo más álgido del narcotráfico al mando del llamado “el Zar de la cocaína”, Pablo Escobar hacia finales de los años ochenta; mientras que en la primera, tal si fuera una continuidad de la segunda, los acontecimientos narrados datan después de la muerte, en 1993, del fundador y líder del cartel de Medellín en los primeros años de la década de los noventa, considerando también que la obra es de 1994.

«La parte de los crímenes» de 2666 de modo cronológico va numerando los asesinatos de mujeres por años, los que transcurren de enero de 1993 a diciembre de 1997. Ahora, *La Mara*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* incorporan lo imaginario de modo no explícito a la perspectiva del *haber-sido*, sin debilitar su perspectiva realista, su mayor sustento son los temas de corte factual y los topónimos de la realidad que remiten a la experiencia del lector a pensar que por *algo* han sido enunciados. Esta forma de concretizar el tiempo marca la diferencia en la *refiguración* del mismo²⁵ —y no es que las obras anteriores carezcan de la transformación del tiempo real al tiempo de ficción, pero emplean otros recursos que no son la ausencia directa del tiempo en el que se contextualizan los hechos narrados.

Estas tres obras pasan directamente el tiempo del pasado por el tamiz del tiempo de ficción (tiempo subjetivo o representado). En *La Mara*, es el personaje de Nicolás Fuentes quien fue cónsul de México en el norte de Guatemala por diez años, el único que nos

²⁵ Lo que P. Ricoeur llama *refigurar* el tiempo de la narración, esto es, la transformación del tiempo objetivo (el tiempo del calendario) al tiempo narrado, R. Ingarden le otorga otras categorías: llama *tiempo homogéneo* al tiempo “vacío”, determinado, del mundo (el *tiempo universal* en la categoría del teórico francés); *tiempo intersubjetivo* (*tiempo vivido* o *tiempo objetivo*, en la propuesta de Ricoeur) al intuitivamente aprehensible que todos vivimos colectivamente; y el *tiempo subjetivo* (*tiempo refigurado* para el autor de *La metáfora viva*) al tiempo representado en la obra de arte literaria. Sobre este último, abundamos en la explicación de Ingarden: «Es axiomático que en las obras literarias solamente se presenta una analogía del tiempo concreto intersubjetivo o del tiempo subjetivo y no el tiempo físico vacío» (1998: 276). En su estructura, el tiempo representado (intersubjetivo o subjetivo) «difiere del tiempo real en ciertas maneras determinadas, en cuanto constituye solamente una analogía, una modificación, de este último. Cada presente, en el tiempo real (y, otra vez, ambos, el intersubjetivo y el subjetivo) tiene una ventaja óptica notable sobre un pasado real y —en un grado todavía superior— sobre cada futuro» (277). La diferencia entre el tiempo real y el representado «se hace más patente cuando tomamos en consideración el modo de la representación temporal por medio de los conjuntos de circunstancias proyectados por las *oraciones*. El tiempo real es un medio continuo que no muestra huecos ni roturas» (279).

determina una temporalidad, aunque imprecisa de cualquier modo; tal parece que a Rafael Ramírez Heredia sólo le interesan los retazos de recuerdos de don Nico a un año de haber sido suspendido del cargo por la muerte de los indígenas en la Ermita del Carrizal o las visiones de Ximenu y las focalizaciones de la galería de personajes, pero no los rastros de temporalidad concreta para determinar el contexto de los hechos. (En *La Mara* es inútil intentar un seguimiento al tiempo de la historia y pensamos que no hace falta para las conjeturas de ese mundo narrado al que nos traslada el autor.)

La estrategia narrativa de Ramírez Heredia de eximir al texto de su marco de referencia responde (a nuestro juicio) a la temática que aborda: el aumento de la inmigración en la frontera sur de México desde finales del siglo XX. Este recurso narrativo dota al relato de una intencionalidad que se ha conseguido: la inmediatez de los acontecimientos narrados a nivel textual para *figurar que* (a través de la variedad de personajes) se narra desde el presente, y la inmediatez extratextual por tratarse de un tema vigente que ninguna novela había ficcionado.

La frontera norte ha sido la más narrada, filmada y documentada periodísticamente, mientras que la frontera sur había estado marginada de la literatura, del cine y del periodismo por décadas. La intemporalidad de *La Mara* permite al autor persona proporcionar antecedentes sobre un asunto poco abordado, así señala, a través del acto ilocutivo del narrador, que las causas de «tantas y tantas fugas desesperanzadas hacia el norte» (2004: 227) se deben a los embarranques de las guerras o «una contraguerra que son las peores, o uno de esos ciclones que no dejan títere con cabeza, o una de las repetidas quiebras de gobierno» que provocan las apreturas del hambre.

Ritmo Delta, ya lo habíamos adelantado, escamotea el tiempo lo más posible, en una sola ocasión nos orienta los acontecimientos narrados en el año 2015 (citamos de la novela): «(téngase que corría el año 2015, época de abiertos y declarados descaros y tretas corrosivas;

je)» (Sada, 2005: 350). Esta acción lingüística ejercida por el narrador, se enuncia avanzadas las tres cuartas partes de la novela y su fuerza ilocutiva nos involucra —no a pensar en un texto que se pretenda de ciencia ficción, ya que hasta ese momento no existen marcas, como no las hay después, para sostener esa idea— en la complicidad y en la tomadura de pelo que intenta,²⁶ pues la fuerza de ese acto locutivo está puesta en la onomatopeya «je», a modo de risilla burlona al tiempo que burlonamente incrédula de que los «declarados descaros y tretas corrosivas» tengan justificación en el año que indica, cuando bien sabemos que el cinismo y el engaño no atienden a la temporalidad, sino a la condición humana.

La temporalidad de los hechos narrados en la novela de Daniel Sada está dada por el ambiente urbano actual, pero sobre todo por la mercadotecnia editorial mexicana que se dispara en los primeros años del siglo XXI y que el texto representa mediante la producción de best-sellers (bajo la simulación de textos artísticos) y la exagerada rapidez con la que se consideran caducos: «en otra época [...] la caducidad era de dos años, incluso hasta de tres. Eso porque se trataba de una época romántica donde había esperanzas de lectura a mediano plazo: que la prueba del tiempo (asunto razonable) y demás hermosuras; que la crítica ponderosa avalando una joya de calidad extemporánea y blablablá, pero ahora: a reciclar el papel ¡pronto! [...] La destrucción en aras de la zopencpa y desenfrenada mercadotecnia» (129).

En trece días, Edgar “el Zurdo” Mendieta descubre a los asesinos de Bruno Canizales en *Balas de plata*; no obstante, el contexto en el que se sitúa la historia no se expresa directamente, hay que suponerla mediante ciertas marcas que se interconectan con el mundo referencial.²⁷ Son los filmes *Capote* y *Brokeback Mountain* los que obligan a nuestra

²⁶ Una característica del narrador de *Ritmo Delta* es su excesiva ironía festiva que no se corta en decir lo que piensa; podríamos definirlo como un enunciador exageradamente juguetón con el lector a quien sabe de sobra que se dirige.

²⁷ *Balas de plata*, como *Ritmo Delta*, también induce a no olvidarnos del mundo extratextual con la anexión de escritores que tienen sus homónimos en el mundo que habitamos, así el protagonista y detective lee *Noticias del imperio* y presta al hijo de su amigo *Pedro Páramo* o encuentra en la camioneta de la suicida Paola Rodríguez

experiencia lectora a pensar que el marco de referencia de los hechos narrados se encuentra entre el año 2005 ó 2006, fecha aproximada del estreno de dichas cintas en territorio mexicano. Otro indicio que se acerca a estas fechas, y el de mayor validez textual, es la ciudad imaginaria, elemento paratextual, que Élmér Mendoza emplea al final de sus obras: «*Latebra Joyce / Abril de 2007*» (2008: 254). Es evidente que la cercanía de los acontecimientos narrados con el tema del narcotráfico actualísimo en la sociocultura mexicana, da a la novela ese efecto de inmediatez del que prácticamente gozan todas.

El *como si pasado* o los acontecimientos datados o datables de *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y «La parte de los crímenes» de 2666, en lo aparente, arrastran el tiempo de la ficción al espacio de gravitación del tiempo histórico por la precisión con la que se hacen presentes,²⁸ pero se trata —igual que en las novelas de los mexicanos Ramírez Heredia, Daniel Sada y Élmér Mendoza— de un proceso exactamente inverso. Es decir (retomamos la reflexión de Paul Ricoeur),²⁹ el hecho de que el narrador y sus héroes son de ficción y conservan cierta posición óptica de lo que reproducen, todas las referencias a acontecimientos reales de un pasado más o menos inmediato (por la actualidad de los sucesos sociales) están despojados de su función de representación respecto al pasado y «alineados según el estatuto irreal de los otros acontecimientos [...] la referencia al pasado y la propia

«un libro de cuentos de Eduardo Antonio Parra [...] un Post-it con los *blogs* de Cristina Rivera Garza y Rafa Saavedra» (Mendoza, 2008: 41).

²⁸ En *La Virgen de los sicarios* y en *Rosario Tijeras*, como en *Balas de plata*, no se explicita el contexto temporal de la historia, se llega a él a través de marcas históricas precisas (por eso le atribuimos la característica de sucesos datados o datables): en la primera, la muerte de Pablo Escobar en 1993: «Hoy dando parte a la nación porque veinticinco mil soldados habían dado de baja al presunto *capo-jefe del narcotráfico*, contratador de sicarios» (Vallejo, 2006: 34); en la novela de J. Franco de nuevo Pablo Escobar es el referente histórico: «Eran los cientos de veces que Rosario se fue con *los duros de los duros*, los que le dieron todo» (2006: 56). En las dos citas marcamos con cursivas los alias de Pablo Escobar, aunque Franco explicita el nombre del narcotraficante a través de una pinta: «‘Rosario Tijeras, presidente, Pablo Escobar, vicepresidente’» (70). La narración de Vallejo para no dejar lugar a dudas del marco histórico de la historia datado en 1993, proporciona otro dato, la construcción del metro que en la realidad extratextual se pone en marcha el 30 de noviembre de 1995: «Frente al prócer se alzaba en su desmesura idiota el tren elevado, el dizque metro, *inacabado, detenido en sus alturas y convertido abajo en guarida de mendigos y ladrones. No lo han podido concluir [...] endeudaron a Antioquia para hacerlo y se robaron la plata*» (2006: 120. Cursivas nuestras).

²⁹ Aclaremos que la idea de acontecimiento histórico de P. Ricoeur, la hemos adaptado al de *acontecimiento pasado*, dado que nuestras narraciones no son novelas históricas, aunque algunos hechos como el sicariato y las desapariciones de mujeres sean temas que en la vida real empiezan a pertenecer al pasado histórico más inmediato de las socioculturas colombiana y mexicana.

función de ‘representancia’ son conservadas, pero [de] un modo neutralizado [...]» (2006: 820).³⁰

La actitud epistemológica sobre la novela moderna de Charles Grivel es relevante para el desarrollo espacial y temporal de las novelas suprarreales (tomamos la explicación de Darío Villanueva): cuando Grivel afirma que el relato, «para inaugurarse, mantenerse, desarrollarse como un mundo cerrado, suficiente y consistente, exige de consuno localización y temporalidad. ‘Debe decir cuando, debe decir dónde (quién, qué). El acontecimiento narrativo no se propone sino provisto de todas estas coordenadas’. Coordenadas espaciales y temporales que producen ‘efecto de realidad’» (2004: 184), y pensamos que en los casos de relatos de acentuación factual, tales coordenadas provocan un efecto de realidad aún más *fuerte*, ya que toda marca de espacialidad y temporalidad autentifica, «produce la veracidad del texto, procura su verosimilitud y constituye a la vez la ‘realidad’».

Lo anterior significa que si las objetividades representadas son reales y crean una experiencia real del tiempo, porque la procedencia factual del discurso lo condiciona de ese modo, no quiere decir que no haya una *refiguración* del tiempo (de los personajes y del espacio), de hecho al incluirse en la red de relaciones que conforman el relato, tiene que haber una transformación, lo que implica la desaparición de las propiedades del objeto real para integrarse «a la suma de las propiedades de un objeto simbólico» (Marchescou, 1979: 41), el verdadero valor de un discurso estético.³¹ Sólo en la modificación de su relación con el mundo, la novela suprarreal (y el régimen literario en general) nos abre posibilidades de significación acerca de la experiencia humana y del mundo.

³⁰ Cada experiencia temporal de ficción «despliega su propio mundo, y cada uno de estos mundos es singular, incomparable, único. No sólo las tramas, sino también los mundos de experiencia que despliegan no son [...] limitaciones de un único tiempo imaginario» (Ricoeur, 2006: 818).

³¹ En la teoría ingardiniana si las objetividades representadas son reales y crean una experiencia real del tiempo, del espacio y de los personajes, se debe a que son «objetividades derivadas puramente intencionales, las cuales están esencialmente caracterizadas por la heteronomía óptica» (Ingarden, 1998: 278-279) y es ésta la «que les permite solamente fingir una existencia real en su contenido» (279). Por eso, la heteronomía óptica lleva en las novelas suprarreales (y en toda ficción de tendencia factual), más que en los relatos de ficción, al hecho de que los personajes, los espacios y el tiempo que pertenece al mundo representado cuasi-real sean solamente una analogía de las personas, los espacios y el tiempo reales.

Consideraríamos incompleto nuestro apartado para el registro factual de los relatos suprarreales, si omitiéramos que la presencia realista de una novela no termina y empieza en la historia misma. «No todos los indicios en la ficción son de índole narratológica [...] porque no todos son de índole textual» (Genette, 1993: 72), algunos lo son de carácter *paratextual*: los epígrafes, las dedicatorias, algunas “explicaciones” anteriores al desarrollo estricto del discurso narrativo (en la cubierta o en la portada), que no pueden o, mejor, no deben pasarse por alto; si se toman en cuenta (recordamos de Genette) ponen al lector al abrigo de todo error.³² Complementa la explicación del autor de *Palimpsestos*, el punto de vista de Renato Prada Oropeza: la presencia de ciertos elementos en el umbral del discurso (se refiere a las marcas *paratextuales*) «no obedecen sólo a la intencionalidad estética, dentro de la *praxis* discursiva misma» (Prada Oropeza, 2001:156).³³

En la mayoría de las ficciones de los seis autores que nos ocupan existe ese *horizonte de expectativa realista* que desde el umbral del discurso provoca de inmediato en el lector el efecto correspondiente. En *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo ya el título contiene dos lexemas con un *habitus* de realidad *virgen* y *sicario*, pero seguramente para los lectores que pertenecen al entorno sociocultural colombiano y del Cono Sur, toda la frase los remite a María Auxiliadora, la virgen a la que, en la realidad, veneran los jóvenes esbirros de los narcotraficantes. El título se complementa con el diseño de la portada: la edición de Punto de Lectura toma del cartel del filme la imagen de un sicario con los ojos cerrados, el escapulario

³² En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, el espectro de posibilidades paratextuales es más abundantes que las ofrecidas en *Ficción y dicción*; así en aquél el listado de paratextos pueden conformarse con el «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende» (Genette, 1989: 11-12).

³³ El mismo R. Prada Oropeza nos advierte que no podemos confundir al autor persona en el remitente de un epígrafe, ya que éste es un *paratexto*, esto significa que es parte del texto de un modo liminar. «Si bien su función, las más de las veces es ‘dirigir’ una interpretación —o, al menos, dar elementos semánticos de sentido que motiven o condicionen al lector en esa dirección» (2001: 156-157). La presencia de este autor liminar no es obligatoria, razón por la que no todos los discursos narrativos literarios cuentan con él, pero cuando lo contienen no pueden ignorarse en tanto funcionan como actos perlocutivos del discurso.

de la virgen al cuello y las manos juntas (con la pistola entre ellas) cerca del pecho como elevando una plegaria.³⁴ Todo esto se anexiona con la “explicación” del reverso de la portada que resume la anécdota y destaca la oración inicial en la que se da por sentado que el espacio representado (suponemos para efectos de mercadotecnia) es la Medellín real: «En Medellín, *una de las ciudades más violentas de la tierra*» (las cursivas son nuestras).

En la novela de Jorge Franco, *Rosario Tijeras*,³⁵ el epígrafe lo enmarca una oración al Santo Juez: «*Si ojos tienen que no me vean, / si manos tienen que no me agarren, / si pies tienen que no me alcancen, / no permitas que me sorprendan por la espalda, / no permitas que mi muerte sea violenta, / no permitas que mi sangre se derrame, / Tú que todo lo conoces, / sabes de mis pecados, / pero también sabes de mi fe, / no me desampares. / Amén*». En el contexto de la iglesia cristiana esta jaculatoria no tiene sentido, se la da por disparatada, por tratarse de una súplica absurda por contradictoria, pero en el mundo extratextual del sicariato colombiano la plegaria adquiere un verdadero valor.³⁶ Para los lectores, este autor liminar es la puerta de entrada a un mundo lleno de incongruencias, aunque no menos real más allá de lo puramente textual.

De entrada, el título *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia ya nos crea una expectativa realista que aumenta con uno de los comentarios en la cuarta de forros que no deja de vincular el mundo narrado con el mundo de afuera: «El gran fenómeno de las migraciones, su violencia y degradación, es el motor de esta novela cubierta por las huellas que a su paso dejan las masas de inmigrantes, por los cambios que sacuden las costumbres locales y el lenguaje. Su territorio es surcado por el Suchiate, río que divide Guatemala y México». El sentido de 2666 de Roberto Bolaño es inútil buscarlo dentro de la enorme novela, ¿se trata de

³⁴ B. Schroeder trasladó la novela de F. Vallejo al cine en el año 2000, conservando el título original del relato.

³⁵ *Rosario Tijeras* también se adaptó al cine en el año 2005, Emilio Maillé, el director del filme, como B. Schroeder con la novela de F. Vallejo, mantuvo el título original del relato. El cartel de la cinta a partir del 2006 ha sido usado por la editorial Mondadori como portada del libro, en ediciones anteriores la ilustración de la cubierta se titulaba *Tatuaje* del inglés Joseph Hartley.

³⁶ No todos los sicarios se “encomiendan” al mismo santo, los sicarios mexicanos no veneran ni a María Auxiliadora ni oran al Santo Juez, su santo es Jesús Malverde no reconocido oficialmente por la iglesia católica.

un anuncio futurista? Sin duda, la respuesta es afirmativa. 2666 predice un futuro devastador que no pierde sus perspectivas realistas, pues el vaticinio va dirigido al contexto mexicano:

a esa hora por Reforma corre el viento nocturno que le sobra a la noche, la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, en un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero [...] la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo (Bolaño, 2007: 77).

Esta cita proviene de *Amuleto* (1999), el verdadero hipotexto de 2666, al que debemos recurrir para entender a cabalidad el sentido de la novela póstuma.³⁷ Como se lee en el fragmento anotado, la referencia a 2666 es la de un cementerio, que el autor persona extiende para su voluminosa novela y que los feminicidios de Santa Teresa han empezado a conformar. Luego tenemos el reverso de la portada confirmando el vínculo que hemos establecido entre las desapariciones de mujeres ficticias con las reales (citamos el fragmento): «La complicidad entre los cuatro adquiere pronto trazas de vodevil intelectual y cosmopolita [...] y desemboca en un disparatado peregrinaje a Santa Teresa (*trasunto de Ciudad Juárez*), en la frontera de México con Estados Unidos» (las cursivas nos corresponden). El autor liminar manifiesto en el epígrafe de Charles Baudelaire, si bien no aporta, como los paratextos anteriores, datos previos de intención realista, su sentido surte efecto, sobre todo, «En la parte de los crímenes»: «Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento».

³⁷ *Amuleto* también es novela de hechura realista que toma como *sustancia del contenido* el movimiento de 1968 en México, pero la historia se reduce a la visión de Auxilio Lacouture que narra su experiencia de los días que permanece encerrada en uno de los baños de la Facultad de Filosofía y Letras durante la toma de la Universidad Nacional Autónoma de México por la policía, y cuenta también sus experiencias personales en ese país en una vida de bohemia. De acuerdo a la categoría de G. Genette, entre *Amuleto* y 2666 existe una relación de *hipertextualidad*, es decir, toda relación que une un B (*hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*). Es así que *Amuleto* es el hipotexto que da origen a 2666, que es el hipertexto (cfr. Genette, 1989: 14-19).

Con *Ritmo Delta* de Daniel Sada hay que tener cierta pericia en materia psicológica para relacionar el título con los movimientos del sueño que, por supuesto, tienen sentido desde dentro de la obra. No obstante, este título y añadimos el epígrafe, como primeras entradas del relato, no establecen un vínculo directo con el mundo de los fraudes editoriales, materia prima de la historia, lo que no contraviene a su sustancia que toma prestada del mundo real. La *praxis* discursiva realista de *Balas de plata* de Élmer Mendoza inicia con los paratextos y, entre todas nuestras ficciones, es la que más evidencia la condición óptica de lo que reproduce. Quizá si el título no estuviera acompañado de la ilustración (un hombre con chaleco antibalas y pistola en mano) podría despistarnos y pensaríamos que la novela narra sobre vampiros o hombres lobos, por aquella leyenda de las balas de plata para acabar con ellos.

Mas la debilidad realista del nombre de la obra es momentánea, el resumen de la historia en el reverso de la cubierta no puede apartarse ni apartarnos del mundo real al referirse a agentes, asesinatos, cadáveres, reporteros (citamos un fragmento): «El teléfono del Zurdo no deja de sonar con las llamadas de su superior, que va anunciándole la aparición de nuevos cadáveres en tan sólo un par de días. ¿Quién hay detrás de todo ello? ¿Los narcos?, ¿los políticos alborotados ante las elecciones que se acercan?». Avala la expectativa realista de la novela uno de los dos epígrafes que contiene, anotamos el segundo de ellos atribuido al periodista mexicano Joaquín López-Dóriga: «El México Real a muchos les horroriza, no que exista, que se hable de él»; la fuerza de este autor liminar es contundente por la mención al espacio representado acompañado del adjetivo «Real» en mayúscula, en referencia al México que tienen lugar en el mapa del continente Americano.

El nivel textual y el paratextual de las novelas suprarreales nos predisponen a una lectura realista, a un *realismo cointencional*. La aproximación de sus unidades semióticas con la realidad establece fácil conexión con nuestra experiencia de un mundo que nos es

enteramente conocido, pero no siempre revelado. Sostenemos que las indeterminaciones de los textos por su cercanía con la realidad son *débiles*, mientras que sus determinaciones son *fuertes*, y sin embargo nos ofrecen opiniones y nos abren perspectivas en las que aparece de una manera diferente un mundo conocido por experiencia. Esto es posible porque la inserción del mundo vital en el mundo de ficción tiene una intencionalidad semiótica procurada a cimentar, en el proceso de la lectura, una interpretación de los hechos que se narran; acontecimientos que, en realidad, tienen toda la pretensión de iluminar en los lectores la vida de ellos mismos (citamos a través de Milan Kundera unas líneas clarividentes de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust):

‘Todo lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir aquello que, sin ese libro, él no podría ver de sí mismo. El hecho de que el lector reconozca en sí mismo lo que dice el libro es la prueba de la verdad de éste’ (2005: 119).

Seríamos injustos con los textos de los autores que aquí analizamos, si pensáramos que sus únicos lectores somos los pertenecientes al mismo entorno sociocultural que describen en sus obras. Con esto queremos decir, que nuestra mirada realista (derivada de la tematización factual de índole social de los mismos relatos) es sólo una posibilidad de acercamiento a las ficciones de Vallejo, Franco, Ramírez Heredia, Bolaño, Sada y Mendoza; en este sentido, es necesario tomar en cuenta la recomendación que María del Carmen Bobes Naves ofrece en su estudio a *La Regenta*: «Es posible que desde la competencia del lector el sentido de la obra no coincida con el que ha querido darle el autor, porque una vez independizado el relato, como producto cultural objetivo, puede ponerse en relación con realidades extratextuales que cambian con la época, la cultura y el lector» (ápuđ Villanueva, 2004: 140). Al comentario de Bobes Naves sumamos esta otra encomienda de Darío Villanueva: «no lo olvidemos, roto

frecuentemente el contrato de la cointencionalidad, la que prevalece es la intención del destinatario» (2004: 140).³⁸

Las ficciones de Vallejo, Ramírez Heredia, Mendoza, Sada, Bolaño y Franco no desmerece ante la poética de la generación que los antecede que caminaron al paso de la vanguardia artística (nos referimos a los nacidos entre los años veinte y treinta: Donoso, García Márquez, Fuentes, Cabrera Infante, Ramón Ribeyro, Viñas, Puig, Vargas Llosa, Sarduy, Bryce Echenique, entre algunos). La estructura novelada de los escritores nacidos entre 1940 y 1960 responde a la estructura social que representan, y en vez de explorar sobre ella tal si fueran tierras desconocidas, hablan de lo conocido como en una especie de continuidad histórica; es así que el efecto de la determinación puesta en obra también tiene su megalomanía y no es otra que la requerida por la expresión artística: ver lo que no se ha visto y decir lo que no se ha dicho.

En el empeño de las ficciones suprarreales por trasladarnos al mundo vital es imposible desatender su disposición marcadamente perlocutiva y, de acuerdo a su estructura, no es otra que el reclamo social. En líneas muy generales, adelantamos lo que se verá con más detalle en la lectura realista del capítulo quinto, aunque algo de ello abordamos en el siguiente apartado dedicado a los personajes. Roman Ingarden señala que el arte puede darnos en microcosmos y como reflejo, «lo que nunca podemos alcanzar en la vida real: una calmada contemplación de las cualidades metafísicas» (1998: 344). No estamos seguros que en las novelas de nuestro interés, las concretizaciones de las cualidades metafísicas que, por supuesto, tienen un valor estético específico, nos provean de esa sosegada contemplación a la que refiere Ingarden. Por el contrario, creemos (como dijera Mario Vargas Llosa de la

³⁸ Las recomendaciones de M. del C. Bobes Naves y de D. Villanueva nos remiten de nuevo a uno de los pasajes de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, que puede ser una idea incipiente de la desarrollada por los críticos (citamos de la novela): «Sé bien que tanto en la vida como en el arte quien pretenda producir o crear una obra deber escucharse a sí mismo; pero luego que la obra ha sido elaborada, es necesario escuchar con atención a muchos, y, con cierta práctica, de las distintas opiniones se forma un juicio completo» (2000: 563).

literatura de Claudio Magris), que no hay en ellas una fuga sino una inmersión intensa y profunda en la realidad:

acaso la más acerada, exquisita e instructiva manera de entender esa realidad de la que formamos parte, en la que aparecemos y desaparecemos y de la cual jamás tendríamos aquella distancia que permite el conocimiento si, creyendo sólo contar y escribir historias para entretenimiento de las gentes, no hubiéramos inventado un mecanismo que nos emancipa de lo vivido para entenderlo mejor (2009: 12).

Las obras noveladas de los seis autores hispanoamericanos precisamente quieren mostrar, a través de la *función poética*, el frenético mundo colombiano y mexicano, abundantes en corrupción, impunidad, violencia, muerte e incomprensión. Si las acciones se reiteran una y otra vez en *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* no es por carencia narrativa sino por intencionalidad estética, para significar el estatismo de los acontecimientos sociales; las personas ficticias miran la inmovilidad de su entorno sin extrañeza, en esa actitud asoma la metáfora de los mirones: los que ven y callan sin ninguna intención de modificar su medio, el hábito de la repetición de los mismos vicios sociales los tienen paralizados. El epígrafe de *Balas de plata* atribuido a Albert Einstein, refleja diáfaramente la parálisis social: «La vida es peligrosa, no por los hombres que hacen el mal, sino por los que se sientan a ver qué pasa».

Nada hay desconocido en el mundo narrado de las novelas suprarreales, así lo percibimos desde nuestra experiencia receptora. El encontronazo con un mundo parecidísimo al que vivimos es con toda premeditación, lo que se convierte en parte de la poética de estas narraciones. Si Vallejo, Franco, Ramírez Heredia, Bolaño, Sada y Mendoza *algo* pretenden revelarnos con sus ficciones, es que no hay salida vital para una sociedad sumida en la corrupción y en la impunidad, el binomio que ha generado todos los males sociales de Colombia y México. Que las novelas de estos seis hispanoamericanos se aproximen tanto a la

realidad, las creemos, en el nivel del arte, de un clima estético diferente; como manifestación discursiva sociocultural, las consideramos necesarias: su mérito es narrar problemas sociales del pasado inmediato que siguen agrandando los escollos de nuestro presente.

Las ficciones suprarreales cumplen así con el compromiso de la *verdad*: contravenir los discursos oficiales y repensar la realidad a partir de su propia construcción social. Para Milan Kundera la Historia tiene el descaro de repetirse, y no nos parece nada exagerada su afirmación, las novelas suprarreales no son otra cosa que la síntesis de los vicios sociales del pasado, por eso, valga la expresión de Kundera para nuestros relatos: «el novelista no es un lacayo de los historiadores; si la Historia lo fascina es porque para él es como un foco que gira alrededor de la existencia humana y que ilumina las desconocidas e inesperadas posibilidades que, cuando la Historia está inmóvil, no se realizan, permanecen invisibles y desconocidas» (2005: 88).

Al momento que cerramos las reflexiones de este apartado, tenemos noticias de una obra nueva del autor brasileño Bernardo Kucinski, *Las tres muertes de K*, en la que narra la dictadura del Brasil (libro que, por supuesto, aún no leemos pero lo haremos en cuanto nos sea posible); la reseñista de la novela, Rossana Silva, destaca una frase-advertencia con la que abre el relato y que bien le ajusta a toda ficción que entremezcla el mundo real con el mundo representado (citamos de la versión electrónica de Cultura de *El País*, 2013): «Todo en este libro es inventado, pero casi todo ha sucedido».

Seres degradados en un mundo degradado

Una de las múltiples maravillas que contiene el *Dublineses* (1914) de James Joyce, desde nuestra apreciación, son sus personajes. La creación de Eveline, Corley y Lenehan, Mrs. Mooney, Polly, Chico Chandler y Gallaher, Farrington y otros, en una posible conjetura, son

la expresión de la humana condición. No hay una sola de las situaciones relatadas en las que no se *refleje* la pobreza de la mentalidad del hombre; los esquemas básicos (esta parece ser una de las sugerencias del relato) no son exclusivos de un entorno sociocultural, sino de alcance universal. Es paradójico que en tanta riqueza semántica de los personajes de *Dublineses* quepa tanta pobreza humana. La reflexión literaria de Joyce es sólo un pretexto para distinguir al personaje de los individuos (una insistente reflexión en los estudios narratológicos que siempre parece necesaria).

La conclusión es el punto base que señalan los estudios teóricos para la diferencia entre la persona real y, como lo llama Roland Barthes, el *ser de papel*. Se dice que la primera, aún en la muerte, permanece fundamentalmente inaccesible al análisis total, «mientras que el relato narrativo-literario consigna todo lo que el narrador considera significativamente importante para la constitución del personaje» (Prada Oropeza, 1993: 168). No comprendemos bien a bien si la intención del autor citado es sobreponer el pensamiento humano como insondable por encima del personaje, seguramente es así, sólo que ese misterio a veces puede ser decepcionante como nos lo ha revelado en obra James Joyce.

No hay texto narrativo literario que pueda prescindir del personaje humano o de apariencia humana (como tampoco hay historietas, obras de teatro, fílmicas o series televisivas que puedan prescindir de él). Sin él no hay sujeto que asuma las acciones en un tiempo y lugar determinados, sin él no habría una historia que contar. Es una profanación al género del que procedemos, pero así lo nos lo hace pensar nuestro paroxismo literario: encontramos mayor riqueza en los seres ficticios que en los de carne y hueso, su constelación semántica no sólo nos sorprende por su elaboración, sino por el inagotable sentido que muestra entre la *praxis* estética de una generación y otra. William H. Gass parece darnos la razón con esta opinión de Hamlet: «tiene su historia en el corazón, y ninguno de nosotros será

jamás tan real, tan vital, tan complejo y viviente como él: una auténtica criatura del escenario» (1974: 341).³⁹

Seguramente esta pregunta se ha hecho incontables veces con la diferencia que cada quien la plantea de acuerdo a su preferencia literaria: ¿quién puede olvidar a la insidiosa Lady Macbeth, al pobre don Quijote hoy tan insustancialmente referido por los novelistas que se justifican en el uso de la intertextualidad; quién puede olvidarse del rey que se vuelve mendigo y del poeta que escribe una enigmática línea después de la cual se suicida (en «El espejo y la máscara» de Borges), quién puede apartarse de la sapiente Antígona de María Zambrano? Podríamos hacer un largo listado porque, indudablemente, hay una gama interminable de memorables personajes que, como la literatura toda, de lo que nos hablan es de la experiencia humana y nos confronta con nosotros mismos.

Nos compete ahora entrar al universo de los personajes y nuestros intereses están puestos en hallar de qué modo son cómplices los personajes y el discurso para darnos ese efecto próximo a la realidad y, sobre todo, nuestro interés, marcado por la sociología de la novela, está en develar la construcción social de la realidad que proponen las narraciones de la suprarrealidad. Para lograr este propósito habrá que poner en práctica lo que dice Barthes en sus meditaciones de *S/Z*: el discurso produce personajes no para hacerlos jugar entre ellos delante de nosotros, «es para jugar con ellos, obtener de ellos una complicidad que asegure el intercambio ininterrumpido de los códigos» (1997: 150). Aunque estamos conscientes que toda descripción que podamos ofrecer siempre estará muy matizada por nuestra ideología.⁴⁰

De acuerdo al contexto histórico, el personaje, por supuesto, ha evolucionado; la novela de inicios del siglo XX reinventó su estructura, privilegió la interioridad del ser

³⁹ No queremos sobrecargar el *corpus*, pero tampoco queremos omitir la consideración de M. Yourcenar sobre los personajes. Opina la escritora que los personajes nos modifican (citamos de la entrevista con Bernard Pivot en 1979): «Por eso es tan falso imaginar que un personaje sea yo. Si fuera como nosotros, sería tan pobre como nosotros, tan limitado. Lo importante es tener un personaje que nos enseñe algo, con una vida, un temperamento, tan diferente que prolongue la nuestra, en cierto modo».

⁴⁰ En este sentido Mieke Bal señala que todo lo que presente el investigador como descripción del personaje «no es, muy a menudo, nada más que un juicio de valor implícito» (2006: 90).

humano, la introspección y, en años posteriores, se propuso prescindir de la presencia del hombre y otorgar existencia a los objetos. No nos atreveríamos a afirmar que la novela de nuestros días, por lo menos en Hispanoamérica (literatura que mejor conocemos), haya experimentado una ruptura notable con el personaje configurado por los novelistas de principios y mediados del siglo pasado —pues no hay que olvidarse del *nouveau roman*—, a pesar de que las condiciones históricas en este lado del continente (y en el mundo) están reglamentadas por la tecnología que cada vez supera lo que considerábamos imposible.

La definición fue la marca del personaje del XIX; la indefinición es el estigma del personaje a partir del XX. El primero, en empatía con la modernidad, fue la base sólida (tomamos la idea de *La era del recelo* de Nathalie Sarraute, 1967: 49-50) desde la que podía lanzarse hacia búsquedas y descubrimientos; el segundo, incardinado a la posmodernidad, es un ser sin contorno, indefinible, inalcanzable e invisible, un *yo* anónimo que es todo y que no es nada, un ser que se ha convertido en el centro mutuo de la era del recelo en la que nos hemos prolongado.

Ahora, Sarraute comenta que el lector recela hoy de lo que le proponga la *imaginación* del autor, pero cita de Jacques Tournier justamente lo contrario: «Ya nadie se atreve a confesar que inventa [...] Sólo importa el documento; preciso, fechado, auténtico y verificado. Se rechaza, por inventada, la obra de imaginación... (El público) necesita estar seguro de que ‘no se le toma el pelo’... Y nada cuenta ya tanto para él como el dato cierto» (50). Tournier es el pretexto de la escritora para decir que esa predilección por «el dato cierto» que busca el lector no representa «un espíritu timorato y ramplón, dispuesto siempre a aplastar bajo el peso de las ‘realidades tangibles’ toda tentativa audaz, toda veleidad evasiva».

Esto significa que Sarraute apuesta por un lector a quien no es preciso llamar en exceso la atención para que sea capaz de seguir a sus autores por nuevos derroteros y que nunca deserta ante el esfuerzo. No dudamos de las palabras de la autora, pero los tiempos han

cambiado y ese lector activo que pone a prueba Ítalo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* (1979) a lo largo de doce capítulos en los que aparentemente no cuenta una historia, y sin embargo da cátedra del lector modelo, tenemos la impresión que, en nuestro siglo y en nuestro contexto hispanoamericano, cada vez es menos frecuente. Usamos la palabra impresión, porque demostrar lo que decimos es complicado, lo asumimos con franqueza, no tiene más base que la propia experiencia y nuestras lecturas.

La tecnología nos ha acostumbrado al facilismo, a pensar menos, a imaginar nada con su obscena insistencia en mostrarlo casi todo, a hacer (como sugieren los postulados de la hiperrealidad) visible lo invisible. «Los medios tecnológicos nos apartan cada vez más de lo natural, nos alienan de nuestro ser fundamental. Una poderosa cortina electrónica se interpone entre cada uno de nosotros, los demás, la naturaleza y, en definitiva, la realidad» (Villanueva, 2011b: 184).⁴¹ Lo cierto es que la literatura no atraviesa su mejor momento. Julien Gracq desde 1950 (seguimos con los apuntes de Villanueva) ya advertía de algo que no ha hecho sino incrementarse en los últimos sesenta años: «Lo que él calificaba de ‘el drama del libro anual’ para no prescribir, pues ‘al escritor francés le parece que él existe no tanto porque lo lean cuanto porque ‘hablen de él’» (180).

El teórico señala que si sumamos «los resultado de la actividad *pre, sub, para o postliteraria* de escritores como los que Gracq desenmascara y la que también pueden ejercer aquellos otros que, como denunciaba Zaid, escriben sin haber leído nunca, nos sobreviene la avalancha de una que bien podríamos denominar ‘letteratura debole’, remedando la expresión de Gianni Vattimo referida al pensamiento» (181). Esto es lo que Darío Villanueva prefiere llamar *postliteratura*.

⁴¹ Darío Villanueva en el ensayo del que recién citamos, «Novela y postliteratura», comenta que algo semejante había denunciado ya en 1992 Neil Postman en su libro *Tecnópolis* «que trata de la rendición de la cultura a la tecnología, porque las nuevas posibilidades ofertadas por ésta cambian lo que entendemos por ‘saber’ y ‘verdad’, hasta el extremo de alterar las maneras más arraigadas que dan a una cultura su sentido de lo que es el mundo, de cuál es el orden natural de las cosas, de qué es razonable, necesario, inevitable o, simplemente, real. Postman define Tecnópolis como ‘un estado de la cultura’ que representa ni más ni menos que ésta busca su legitimación en la tecnología, encuentra en ella su realización y de ella recibe directrices» (2011b: 184-85).

El mundo editorial de nuestro momento también es sospechoso y nos sepulta con su ola gigante de publicaciones y muchas de éstas de la llamada *postliteratura*. Los *best seller* son un éxito de ventas porque dan a los lectores (Daniel Sada lo ilustra maravillosamente en *Ritmo Delta*) lo que buscan: relatos literal y literariamente muertos por la estructura y temática repetitiva. Una sustancia basada en temas escandalosos «que llevan a un tope descarnado el tremendismo y el miserabilismo» (Sada, 2005: 29), en la literatura de consumo sólo resultan exitosos los temas que mueven a la superación personal, pero sobre todo al morbo abordado con entrampe maniqueo y mentiroso, «la clave del éxito (sobresaltar, trastornar, o si no edulcorar en demasía)» (179). Por fortuna, ser un fácil pasatiempo (compartimos la idea de Nathalie Sarraute) es lo que casi siempre le ha negado toda buena novela al lector.

Entre lectores que únicamente quieren leer lo que viven, los que sólo quieren amenidad, los pocos que aceptan asumir retos de lectura y aunado a ellos la escasa elocuencia de los escritores noveles (de las generaciones de los 70, 80 y 90), es común la abundancia de novelas (si es que se las puede llamar así) que tratan «*sobre asuntos que la gente ordinaria pueda identificar con facilidad*» (176-177. Tipografía del texto). En la escasa exigencia del lector a autor y la complacencia de éste con aquél, la novela se va mordiendo la cola en un estatismo que no permite el reemplazo de otros paradigmas narrativos después de los descubiertos por Kafka, Joyce, James, Proust, Woolf, Musil, Faulkner, por mencionar los que vienen a nuestra memoria. Parece que la inteligencia sucumbe ante la tecnología.

Además, por si nuestras palabras son insuficientes, buscamos la solidaridad en las ideas de Jorge Luis Borges, siempre de una incuestionable elocuencia. En su ensayo «Sobre los clásicos» se lee: «Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector» (1989b: 226). Desde entonces, Borges pensaba

en el mismo texto (lo que sigue siendo una regla) que la belleza es privilegio de unos pocos autores, pero la vida diaria ya le dejaba ver lo que hoy es casi también una regla: que la belleza ha trocado en común y hoy abunda en las páginas del mediocre.

A ese lector y escritor poco exigentes atribuimos la involución novelesca. Los que novelan se han olvidado de condiciones elementales que siempre han estado vivas y parece que en estos tiempos merece la pena recordar con cierta constancia; los formalistas rusos se opusieron al pensamiento de Potebnia que veía en el arte un «'[...] pensamiento por imágenes'» (ápod Shklovski, 1997: 56), pues las imágenes ya están predeterminadas; para que una novela pueda ser portadora de símbolos está obligada a reorganizar las imágenes, a alejarlas como medio práctico de pensar, a enrarecerlas y hacerlas perceptibles, no reconocibles.

En la novela hispanoamericana, de acuerdo a nuestra experiencia lectora (de las generaciones más recientes y de las no tanto) el personaje ha vuelto a un infantilismo inane que no siempre es con deliberada intención, a viejos accesorios inútiles; incluso, entre las novelas que nos incumben, los actores de *Rosario Tijeras* podrían gozar de una construcción estética más sólida, este comentario no significa que los comparemos con aquellos que han vuelto a la infancia insustancial. En el resto de nuestra materia prima, el estado infantil de los personajes, es decir, su definición, su obviedad es adrede y aunque cargan sobre sus hombros todo el peso de la historia, sus autores siguen sin creer en ellos, aunque los lectores creemos en ellos porque nos miramos en su reflejo.

No debemos ni pretendemos ser radicales, así que tomamos en consideración la respuesta de Hans Robert Jauss a las modificaciones que sufrió el personaje a principios del siglo pasado y de las que deja constancia en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*: «Aunque el héroe literario hace mucho que ha caído en desgracia y recientemente se le ha dado bastantes veces por muerto, su figura resulta absolutamente necesaria para la teoría

estética» (1986: 242). Esto significa que no puede la novela apartarse de la identificación del héroe, aunque su construcción narrativa simule lo contrario. La novela suprarreal, en su afán de acercarse a la vida, de parecerse lo más posible a ella, vuelve a otorgarle crédito a la identificación con el héroe (en acto y en construcción) para efectos de la experiencia estética que persigue (tornamos a Jauss):

tengo que darle toda la razón a Wellershoff, cuando dice: ‘el lector cautivado por un texto, desea tanto reconocerse como diferenciarse, es decir, tener espacio para alternativas; y esto es lo que, desde el principio, le viene garantizado por el carácter ficticio del texto, por su revocable verdad, que, por lo pronto, termina en la última página’. Esta formulación coincide [...] con mi definición de la satisfacción estética como ‘autoplacer en el placer ajeno’. Porque lo que constituye la satisfacción característica en el estado móvil de toda identificación estética no es el simple abandonarse a una emoción, ni tampoco la serena reflexión sobre ella, sino el movimiento de vaivén, el continuo diferenciarse de la experiencia ficticia y el probarse a sí mismo en el destino del otro (251).

Las tematizaciones de nuestro *corpus* de novelas siempre en la aproximación fronteriza con las circunstancias sociales del mundo referencial, no abandonan su método objetivo en la simbiosis que pretenden entre lector y personaje (entre realidad y ficción). El mundo que se detalla no reproduce la infinita complejidad de la vida y no porque ésta no lo sea, su interés está centrado en la repetición obsoleta. Es esta la razón por la que los personajes de nuestros autores hispanoamericanos no retroceden las fronteras de lo real para conducirnos por regiones desconocidas, no se nos proyectan como complejos, aunque su configuración narrativa lo sea, esa es la pericia de los grandes escritores.

En el proyecto literario de Valle Inclán hay tres modos de ver el mundo desde el sentido estético, que de cierto modo recuerda el planteamiento de la *Poética* de Aristóteles (resumimos de Fernández Almagro, 1966: 191): de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas —la posición más antigua en la literatura, comenta el autor— se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana y se crean

dioses, semidioses y héroes, el paradigma es Homero que atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Desde luego, no es el modo empleado por la ficción suprarreal.

Otra manera de mirar al mundo novelado que propone Valle-Inclán es desde un plano superior, levantado el escritor en el aire y, desde esa posición, considera a los personajes como seres inferiores al autor, en este modo parece insoslayable la ironía. El creador del *esperpento* enmarca a la literatura española en esta forma de narrar: «manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro de sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. . . . Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos» (ápuđ Fernández Almagro, 1966: 191).

Ninguno de los modos anteriores tienen lugar en las características del mundo narrado de Vallejo, Ramírez Heredia, Mendoza, Sada, Bolaño y Franco, sus actores están hechos de nuestra misma naturaleza, son datos ciertos en historias que son más ciertas que inventadas. Los autores suprarreales (seguimos a Valle-Inclán) miran a sus personajes de pie y con esa estrategia es posible hacerlos de nuestra misma pasta, tal si fueran un desdoblamiento de nosotros mismos, con nuestras virtudes y nuestros defectos. Este es el recurso de todo Shakespeare: «Los celos de Oteló son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sufrido el autor» (191). Estamos de acuerdo con el escritor que esta es, indudablemente, la manera que más prospera, si se trata de imprimir realismo a la obra.

En las novelas de nuestro interés, los personajes no adquieren cuerpo poco a poco por la acumulación de detalles minuciosos y gestos precisos, frases o girones de conversaciones, como sugiere el narrador al inicio de «Fuera del poblado de Malbork» en *Si una noche de invierno un viajero* (Calvino, 2001: 54), porque ya están estereotipados en roles que atienden

a la naturaleza realista de las obras. Su dimensión referencial e ideológica es con toda intención, por eso no podemos dejar de pensarlos como *efectos de sentido*, logro de las estrategias discursivas y narrativas de las que cada autor echó mano. Mieke Bal lo refiere de esta manera: «El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica» (2006: 88).

El punto más débil (así lo consideramos) para la entrada del personaje en la articulación semiótica del texto en beneficio de su realismo es el nombre. Quizá lo pensamos como un punto débil, aunque no menos necesario, por ser un recurso constante en la literatura y estamos conscientes de todos los matices que la naturaleza económica del nombre puede tener. William H. Gass comenta (en el libro del que hemos venido citando) que normalmente los personajes, en tanto seres humanos ficticios, reciben nombres propios, por tanto, crear un personaje es dar significado a un X desconocido. No obstante, como Gass siempre se empeña en reiterarnos que literatura y realidad tienen un amplio margen de separación o, mejor, un abismo, añade «que nada en la vida corresponde a esos X, su realidad está asegurada por su nombre. Ellos *están* donde el nombre *está*» (1974: 70).

Algirdas-Julien Greimas (lo citamos por intermediación de Luz Autora Pimentel) dice que «el solo nombre en el proceso de ‘actorialización’ del discurso ‘permite un anclaje histórico que tiene por objeto constituir el simulacro de un referente externo y de producir el efecto de sentido ‘realidad’» (ápu^d Pimentel, 1998: 64). La opinión de Greimas sobre los nombres en el proceso de la actorialización como peso en la simulación del efecto de realidad, también es la de Ítalo Calvino que lo relaciona de modo más directo con la vida (citamos de su ensayo «Personajes y nombres»): «los nombres de la gente son casuales, así que también, para ser realistas, los nombres de los personajes deben ser casuales» (2006b: 17).

Los autores suprarreales arremolinan el lenguaje de la novela alrededor de un determinado nombre y emplean en ellos esa casualidad de la que habla Calvino: como en la vida cotidiana «siempre se encuentra una sutil, intangible y, a veces, contradictoria relación entre el nombre y la persona, de manera que uno siempre es lo que es más el nombre que lleva».⁴² En los nombres de las personas ficticias de las narraciones suprarreales, en algunos casos, hay una fingida eventualidad. Esto es evidente en *Ritmo Delta*, el narrador, no sin ironía, cambia constantemente la forma en que se refiere a los personajes.

En cambio, no hay una sola de nuestras novelas que prescindiera de los alias, lo que ya adquiere un significado especial para el personaje y para la significación de la narración. En *La Virgen de los sicarios* el mote de “La Plaga” o el “Plaguita” semantiza a los sicarios con el azote, el daño y la catástrofe social que se expande por toda Medellín. Rosario Tijeras o, mejor, “la Tijeras”, por ejemplo, toma su identidad a partir del uso que hace de ellas en su infancia para agredir o para defenderse de la gente y más que un apodo se trata de un recurso metonímico que la identifica con su personalidad: fría y decidida.

En *La Mara* abundan los apodos entre los mareros (o tatuados) y los aduaneros. En los primeros, el Poison, el Rogao, el Parrot, el Wisper, el Spanky y el Jovany sus alias son altamente significativos y no por lo que representan, sino porque, una vez roto con su círculo familiar, se convierte en su verdadera identidad, en señal de que han formado su propia familia o *clica*, como ellos la autodenominan; Jovany aún conserva el nombre por ser de reciente ingreso a la cofradía, pero ya ha prescindido de su apellido. Aunque el verdadero peso semántico del grupo está en el colectivo que representan: los maras, los tatuados, la salvatrucha.

⁴² Para R. Barthes cuando se recoge en el discurso el nombre propio del héroe no se hace más que seguir «la naturaleza económica del Nombre: en el régimen novelesco [...] es un instrumento de intercambio: permite sustituir por una unidad nominal una colección de rasgos planteando una relación de equivalencia entre el signo y la suma; es un artificio de cálculo que hace que a precio igual la mercancía condensada sea preferible a la mercancía voluminosa» (1997: 78-79).

Los sobrenombres de los funcionarios de “El Palmito” tiene la utilización común ya por el físico, en el caso de Julio “el Moro” Sarabia, ya porque representa un carácter como en Artemio Medardo, “el Burrón”. Este mismo sentido aplica para los alias de *Balas de Plata*, por ejemplo, a Ernesto Ponce le llaman “el Gringo”, no se explicita en el texto, pero el apodo es común en la sociocultura mexicana para las personas rubias y de ojos verdes o azules; “el Diablo” Urquidez, sicario del capo de la novela, Marcelo Valdés, es obvio que en el mote se representa la maldad.

Al protagonista Elmer Mendieta de *Balas de plata* le llaman “el Zurdo” y el texto no da razones del sobrenombre, en el desempeño de su *hacer* no es un personaje siniestro para atribuir esa categoría al alias, así que aplicamos, como en “el Gringo”, el criterio sociocultural: denominar de ese modo a los que tienen la mayor fuerza en la mano izquierda. En 2666 el mote que recibe Olegario Cura Expósito de sus amigos, “Lalo”, unido a su apellido “Cura” forma la palabra “lalocura”, lo que se convierte en un apelativo clarividente para ese mundo narrativo lleno de muerte.

El uso de los alias no es menos realista que los nombres propios, por el contrario, ofrecen mayor naturalidad al vínculo con el mundo extratextual. En *Ritmo Delta* hay un uso peculiar de los patronímicos y de los motes, pero es en el recurso de lo primero que se consigue esa relación, similar a la de los seres reales, de que sin el nombre (citamos del mismo ensayo de Calvino), el personaje «no significaría nada pero que ligado a él adquiere un significado especial» (2006b: 17); de ahí el uso de las paronomasias que nos abren grandes perspectivas para la interpretación del texto: Roberto / Dagoberto, Pastrana / pastrano, Bruno / Bruto, Raña / roña, Aníbal / caníbal, Peña / pena.

La situación extratextual crea un verdadero problema para el estudio de los personajes, nos referimos a la influencia de la realidad en la historia. Las personas de papel de los relatos suprarreales no nos conducen por zonas desconocidas ni nos revelan nada que no sepamos,

pero este mundo de lo conocido es premeditado. Esto se debe a que su construcción narrativa responde a la categoría de *personajes-referenciales* de Philippe Hamon,⁴³ es decir, la hechura de los actores de ficción corresponde a códigos fijados por la convención social y pareciera que nada nuevo los recubre.

Mas la mayor razón para pensar a los seres de papel como arrancados de la realidad se la concedemos a Bal que también los denomina, como Hamon, personajes referenciales, aunque con otra vertiente más apegada a la naturaleza de la ficción suprarreal: poseen una evidente correspondencia con un marco de referencia, esto es, que «la imagen que recibimos [...] está determinada en gran medida por el enfrentamiento entre nuestro conocimiento previo y las esperanzas que éste crea, por una parte, y la realización del personaje en la narración por la otra» (2006: 91). Ese conocimiento previo se facilita por dos motivos: la primera, la historia de los personajes está enmarcada en un tiempo y espacios concretos; la segunda, nuestra pertenencia al entorno hispanoamericano permite el reconocimiento de los objetos representados.

Recordamos de Gass que el personaje es un estímulo especial para un escritor, porque le ofrece ocasión de crear significaciones a nuevas palabras (cfr. Gass, 1974: 70). Vienen a cuento las ideas del crítico norteamericano por el efecto contrario en los habitantes ficticios suprarreales. La construcción narrativa de entes comunes, tipificados socialmente da la impresión que sus hacedores no tienen interés de ofrecer nuevas significaciones, y sin embargo en esta inmutabilidad del personaje se encuentra su riqueza semántica (otros modos de organizar, de pensar y valorar el sentido de la heroicidad de los personajes) de acuerdo a los fines que persiguen las narraciones suprarreales.

⁴³ Para P. Hamon los *personajes-referenciales* son aquellos que están codificados por la convención social y/o literaria: personajes históricos, mitológicos, alegóricos, tipos sociales, nombres de personajes asociados con ciertos géneros narrativos o personajes literarios.

La conciencia colectiva es el elemento clave en las novelas, es irreparablemente figurativa, porque el mundo que se construye a través de ella, es un modelo metafórico del nuestro.⁴⁴ O, en palabras del fundador del estructuralismo genético, Lucien Goldmann, es uno de nuestros referentes para ver que «las *estructuras* del universo de la obra son *homólogas* a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales o en relación inteligible con ellos» (1975: 226).⁴⁵ La figurativización de la colectividad en algunas de nuestras novelas la encabeza el protagonista o los personajes secundarios, y en otras la representación aparece a través del grupo. Mencionaremos de modo general, en primera instancia, la imagen de la convención social en nuestros relatos.

En *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* la convención social está puesta en el sicariato, con la notable diferencia que en la segunda de las nombradas la representación recae en la protagonista. En la primera novela el actor principal, que es narrador y personaje, no encabeza al colectivo social en *stricto sensu*, pero sin este gramático —que vuelve a Medellín tras años fuera para encontrarse con una ciudad que ya no reconoce— la historia no se poblaría de sicarios, muertos y funcionarios que tienen su homónimo en el mundo extratextual. Es decir, el enunciador, en su doble función, nos traslada por toda Medellín para otear a la sociedad.

Los abundantes personajes de *Balas de plata* están contruidos a partir del código policíaco, por tanto, la tipificación social es inherente: encabeza la investigación del asesinato de Bruno Canizales, el detective Edgar “el Zurdo” Mendieta, aunque en este relato por pertenecer al subgénero de la narconovela, debemos decir que hay varios muertos o, para emplear el lenguaje de la estética narca, “encobijados”, porque así se los encuentra, envueltos

⁴⁴ Cuando hablamos de conciencia colectiva, convención social o grupos sociales, lo hacemos desde la definición de L. Goldmann: «La conciencia colectiva no es ni una realidad primera ni una realidad autónoma; se elabora implícitamente en el comportamiento global de los individuos que participan en la vida económica, social, política, etc.» (1975: 27).

⁴⁵ Que las estructuras del universo de las obras sean homólogas no supone que «la obra literaria sea un simple reflejo de una conciencia colectiva real y dada, sino el resultado, a un nivel de coherencia muy elevado, de las tendencias propias de la conciencia de tal o cual grupo, conciencia que es preciso concebir como una realidad dinámica» (Goldmann, 1975: 27).

en cobijas; en concomitancia hay varios homicidas, como hay capos, sicarios, funcionarios del gobierno, funcionarios de la Policía Ministerial (ambos coludidos con los narcotraficantes), un reportero de televisión y, desde luego, los ciudadanos de a pie que tenían alguna relación con los muertos.

El enorme complejo de habitantes que pueblan *Balas de plata* para recrearnos una sociedad muy similar a la que enfrentamos en la cotidianidad, se duplica en *La Mara y 2666*. La primera, dada su tematización (la inmigración en la frontera sur de México), los tipos sociales están puestos en los inmigrantes, las prostitutas, el balseiro que traslada a los ilegales por el Suchiate, río divisorio entre Guatemala y México; los polleros, un vidente estrafalario, los mareros que asuelan la raya cuyo dominio es casi todo el territorio centroamericano; los funcionarios que se prestan, como en *Balas de plata*, a todo tipo de corrupción: Nicolás Fuentes, el ex cónsul, y los aduaneros de “El Palmito”: Julio “el Moro” Sarabia, Artemio Medardo, el “Burrón”; Melgarejo, Meléndez y el chofer, Cosme Agundis, el “Calatrava”.

Los feminicidios de Santa Teresa en Sonora que se narran en «La parte de los crímenes» de 2666, propician el entramado policíaco. El tipo social de esta novela en clave es el reflejo de la sociedad de Ciudad Juárez, Chihuahua, de donde sabemos que proceden extraliterariamente los asesinatos de mujeres. Aunque no se la relaciona con las narconovelas, tiene los elementos que la emparentan con ese subgénero, al que parece inmanente el código de la novela negra.

2666 es el mundo narrativo de las muertas: estudiantes, niñas, empleadas, obreras, prostitutas, alguna niña “bien” y alguna tarahumara; extranjeras, del interior de la República Mexicana, las de identidad desconocida, las que sólo son un montón de huesos, las asesinadas por los consortes. La procedencia de las “desaparecidas” es amplia, pero todas tienen algo en común: sus casos son irresolutos, incluidos aquéllos en que los homicidas son los esposos o concubinos. Detrás del problema central hay un entramado social para deslindar las

responsabilidades: los que aportan datos como Azucena Esquivel Plata, Yolanda Palacio, encargada de Delitos Sexuales; la vidente Florita Almada y los escasos familiares de las víctimas.

En 2666 no hay un detective en particular, son varios los dedicados a la investigación de los homicidios y su honorabilidad está puesta en duda (Pedro Negrete, jefe de la policía; Juan de Dios Martínez, Efraín Bustelo, Ernesto Ortiz Rebolledo, José Márquez, Epifanio, todos judiciales; Zamudio, de la prensa policial; Juan Arredondo, forense). El interés por el esclarecimiento de las muertas procede de la sociedad civil (y no de las autoridades gubernamentales y policiales, en contubernio con los grupos de la mafia): las activistas, la prensa (entre los que destacan Sergio González, por su similitud con el autor de *Huesos en el desierto*) y algunos extranjeros (Harry Magaña, Sherif de Arizona, y Abraham Mitchell, el cónsul norteamericano). Como en el mundo extratextual, no hay un solo asesino, pues aunque aprendieran a Klaus Haas, alemán, nacionalizado norteamericano, continúan las ejecuciones de mujeres.

El código social de *Ritmo Delta* deriva del mundo editorial. La editorial Fronda que posteriormente cambia de nombre y se convierte en El Faro, nos pone a los seres de ficción que protagonizan la historia: Roberto y Dagoberto Pastrana, nieto y abuelo, en ese orden; el personal que conforma el grupo editorial: Juan Bruno Farías, dueño; Jonás Parada, jefe supremo; José Miguel Ocaña, Jefe de Relaciones Públicas; Septiembre Tamez, jefe inmediato, y José Juan, empleado; otros personajes de la historia son Celia Damiana y Elías, Patricia Raña, Aníbal Raña y Valentín Peña.

Cualquier personaje es más o menos predecible, desde la primera vez que se nos presenta hasta el final, pero los «personajes referenciales están determinados más profundamente que los demás» (Bal, 2006: 91); por eso la categoría de tipos sociales y sumado a esto el respaldo de la naturaleza económica del nombre, nos hace entablar vínculos

entre los seres suprarreales y el mundo exterior. ¿Acaso sus respectivos roles no recuerdan esa realidad que es enteramente parecida a la que describe la crónica, el reportaje, la nota roja, la televisión con individuos muy parecidos a los de su propia naturaleza? No distinguir entre un individuo ficcional y uno real es la subversión de la novela suprarreal, deseo que no oculta, sino lo muestra en cada componente de su sistema.

Por los rasgos de la novelas, podemos decir que hay un inminente afán por acercarse a la vida, por recrearla lo más análoga posible (este recurso hace indisoluble el contenido del problema formal), lo que puede ser una reiteración necia si hemos hablado de la procedencia social de los personajes. Uno de estos rasgos es el desdibujo de la perspectiva del protagonista. No es que esté ausente la figura principal (creemos que esto sería imposible), pero la colectividad tiene enorme peso en las historias, sobre todo en *La Mara* y *2666* donde el protagonista es un colectivo.⁴⁶ Como estrategia narrativa, los personajes principales de todos los relatos son, en realidad, una limitación arbitraria (artificio que también nos recuerda a los procesos de la vida) distintos personajes ocupan la escena en algún momento, ninguno tiene el privilegio de decirse auténticamente *soy el protagonista*.

Ya sabemos del protagonista de *La Virgen de los sicarios* (del que en una sola ocasión de la historia se menciona su nombre, Fernando), pero, sin duda alguna, son los sicarios los que mueven la narración: sin sus múltiples ejecuciones el enunciador no mostraría Medellín entera y, fundamentalmente, no tendría nada que escribir, pues se trata de un relato *autorreferencial* o, para ser más exactos, de una metanovela que se *escribe* al momento que leemos.⁴⁷ *Rosario Tijeras* es quizá de las ficciones que estudiamos la de un protagonismo más tradicional, esto quizá porque la voz elegida para el relato es la de un narrador testigo.

⁴⁶ Téngase en cuenta que de la novela de R. Bolaño no estudiamos más que «La parte de los crímenes», pero conocemos la novela en su completitud y podemos decir que su dimensión actorial el protagonista es un colectivo.

⁴⁷ En la primera nota a pie de página de este capítulo explicamos cuándo se usa el término metanovela.

Ritmo Delta también se decanta por el empleo del personaje principal, pero tiene un matiz que no tiene *Rosario Tijeras*: aunque en ambos relatos los protagónicos mueren, en la novela de Sada es evidente que la estructura semiótica propone el nacimiento de unos nuevos protagonistas a través de Patricia Raña, embarazada de Roberto, y Valentín Peña. De ahí que el último capítulo de la novela les dedique sus páginas llena de abrazos y de besos ante la felicidad que les da saber que Patricia es la heredera de las regalías de *El sueño ayuda a la tepepatía*; y concluye el narrador con esta pregunta y su consiguiente respuesta: «Pero ¿cuántas sonrisas pudiera haber de más? Habrá que imaginarlas» (Sada, 2005: 497).

Balas de plata, como estrategia narrativa, lucha con mantener en el papel principal al detective Élmer Mendieta, pero su código de novela negra y de narconovela lo difumina entre la oleada de personajes que cumplen una función primordial en el esclarecimiento de uno de los homicidios esenciales, el de Bruno Canizales. El pretexto para saber “algo” de la vida del agente de la policía, son sus visitas al doctor Parra, su terapeuta, por su decepción amorosa y por su trauma de la infancia que le provocara el cura Bardominos; la otra excusa es su hermano Enrique con quien habla por teléfono en un par de ocasiones, en la segunda de éstas nos enteramos, al mismo tiempo que el detective, que hace dieciséis años tuvo un hijo con una compañera de la universidad. Por lo demás, todo el intríngulis de la historia es entre Mendieta y sus entrevistados de los que incluso sabemos más detalles personales que del propio protagonista.

Con esta estrategia narrativa los personajes secundarios (que en su mayoría recrean a la conciencia colectiva de la sociedad)⁴⁸ no parecen estar privados de existencia autónoma, no son —contrario de lo que decía Nathalie Sarraute, sin denuesto, de los personajes de las obras

⁴⁸ Algunos personajes secundarios: Alexis y Wilmar de *La Virgen de los sicarios*, Ferney y Jonhefe de *Rosario Tijeras*, el grupo de mareros, indocumentados y prostitutas de *La Mara*; los funcionarios del Estado, de la policía, obreras, de «La parte de los crímenes»; Dagoberto, Celia Damiana, Septiembre Tamez, Ugrildo Llamas, Isaac Anzures, Jonás Parada, José Miguel Ocaña, Patricia Raña, Valentín Peña de *Ritmo Delta*; Enrique, LH, “La Coccocha”, Rudy Jiménez, profesor Rendón, Gris Toledo, Ger, Chapo Abitia, Capitán Noriega, Gary Cooper y otros de *Balas de plata*.

de sus contemporáneos— «residuos, modalidades, experiencias o sueños» (1967: 61), son parte de ese «yo' con el que se identifica el autor [...] Su visión de obseso [los] empuja en una sola dirección [...] para obligarles a revelar la realidad nueva que se esfuerza en descubrir». La pérdida de perspectiva del protagonista en la novela suprarreal tiene una razón de ser similar a la de las personas ajenas que transitan por nuestras vidas: cumplen una función y luego desaparecen o pasan a un segundo plano.

El sujeto de la acción novelesca, por más semejanza con la realidad, es siempre un *efecto de sentido*. Los artífices de las historias suprarreales tienen una estructura de *héroes perdedores* si tomamos en cuenta el cambio de fuerzas que Karl Morgenstern (teórico y crítico del siglo XIX) atisba entre el héroe de la epopeya y el héroe de la novela: «[en la primera] el héroe modifica el mundo, en la novela el héroe se ve modificado por el mundo» (ápuđ Salmerón, 2000: 11-12). Bajo el argumento de Morgenstern, la novela de los autores suprarreales parece que sólo puede ofrecernos *héroes perdedores* o *incompletos* (término que les ajusta mejor que el de *héroes problemáticos* de acuerdo a la forma de novela estudiada por Lukács).⁴⁹

En su libro *Mundos que renacen: El héroe en la novela hispanoamericana moderna*, William L. Siemens comenta que en la novela moderna el héroe se enfrenta inevitablemente a la posibilidad de la derrota, «pues un héroe que puede crecer y cambiar, opinar así o asado, y también cambiar de opinión, no está tan ligado a un arquetipo estático por naturaleza» (1997: 17). En este mismo estudio cuya primera edición en inglés data de 1984, elige ocho novelas (de los siguientes autores: Roberto Arlt, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes) que

⁴⁹ En ese cambio de fuerzas de las que habla K. Morgenstern, quizá habría que pensar otro nuevo cambio de fuerzas para la novela de finales del siglo XX y la de nuestro siglo, ante la desconcertante masa de revelaciones de la realidad más contemporánea. En este sentido, W. L. Siemens se pregunta: «¿dónde está el umbral que debe cruzar el héroe en busca del reino del Ser? [...] ¿qué sitio corresponde al Ser en un universo regido por las leyes de la probabilidad?» (1997: 245), de acuerdo a las diferentes perspectivas que hoy enfrenta el héroe, parece urgente «escribir una nueva cosmogonía teniendo en mente la nueva cosmología».

fueron publicadas entre 1919 y 1975; su tesis fundamental es que la narrativa hispanoamericana ha adaptado cada vez mejor su vida a la trayectoria tradicional del héroe.

Quiere decir Siemens que ha crecido la categoría del héroe en esta parte del mundo, pero sobre todo piensa que resurge del centro mismo de la sociedad para obtener cada vez mayores éxitos de los que emprende y, sobre todo, que tiene el poder suficiente para renovarla, como en *Terra nostra* de Fuentes donde el héroe cambia las reglas que rigen el cosmos. No es ni remotamente nuestra intención desdeñar al estudioso, los límites de nuestro estudio no se enfocan en el personaje, pero estamos conscientes que el periodo de novelas que estudia tiene todas las claves para pensar en una actualización positiva del personaje; sin embargo, en nuestras novelas parece que ese derrotero trazado por los autores que menciona Siemens se ha desplomado y eso se debe, casi con seguridad podemos decir, a las graves dificultades sociopolíticas prevalentes desde hace unas décadas en América Latina.

Desde la primera página los protagonistas suprarreales ya están modificados por el mundo. En su programa narrativo el *mejoramiento* es por instantes, han nacido degradados en un mundo degradado por la miseria, la opresión, la desprofesionalización política, la corrupción, la violación a los derechos humanos, la impunidad. Con estas características el mundo no puede modificar positivamente al héroe, porque no tiene nada que ofrecerle. Así, la configuración narrativa de los seres ficticios es la de un héroe perdedor o incompleto: unos toman una participación activa de la vida social, pero en beneficio de los que fueran sus detractores: los gobiernos y la clase burguesa; otros, saben que ya no merece la pena emprender ninguna acción, porque consideran que nada hay con posibilidad de modificación.

Alguien podría acusarnos de embusteros, ya que en estricto sentido, algunos de nuestros protagonistas se benefician de sus acciones y satisfacen sus bolsillos. No obstante en esta estrategia narrativa está plateada una inversión de valores: la lucha de los personajes principales al lado de quienes tienen el poder, bajo el pretexto de la miseria, en la mayoría de

los casos. Lo cierto es que los personajes de la suprarrealidad, sobre todos los que representan al colectivo social, se han envilecido, todas sus posibles pretensiones se resumen en la ambición, han mutado de individuos a *valores de uso* por *valores de cambio*.⁵⁰ Dicho de otro modo, es posible que las circunstancias de su propio entorno los arrastren hacia su degradación.

Fernando (de *La Virgen de los sicarios*), es un hombre culto y en toda la novela sólo pega un tiro sobre un perro, acción que se justifica en la caridad. No obstante, se trata de un héroe derrotado y no por su relación con los sicarios, ni por consentir y justificar la violencia: «¿Sicario [es] el que se defiende? ¿Qué policía había que nos defendiera a nosotros cuando nos iban a matar?» (Vallejo, 2006: 45) y unas páginas después reitera: «aquí [en Medellín] no hay autoridad sino para robar, para saquear a la res pública» (52). Estos puntos de vista se sostienen narrativamente, de principio a fin de la historia, por su enfurecimiento e indignación ante una sociedad que no tiene nada que ofrecerle.

Es así que la devastación social y el nulo porvenir convierten al personaje en un héroe estéril por la imposibilidad de intentar modificar algo de su entorno: Medellín es un serpentario y «se arrastran venganzas [...] desde generaciones» (35), las comunas crecen desmedidamente, medio millón «encaramados en las laderas de las montañas como las cabras, reproduciéndose como ratas [...] y por donde pasan arrasan» (53); no hay lugar seguro, en las bancas de atrás de la Catedral Metropolitana «se venden los muchachos y los travestis, se comercia en armas y en drogas y se fuma marihuana» (55); en suma, «Colombia [...] es [...] irregular, imprevisible, impredecible, inconsecuente, desordenada, antimetódica, alocada, loca» (124).

⁵⁰ L. Goldman explica en *Para una sociología de la novela* que la relación natural, sana, de los hombres y de los bienes es, en efecto, aquella en que la producción se halla regulada conscientemente por el consumo futuro, por las cualidades concretas de los objetos, por su *valor de uso*. No obstante, «lo que caracteriza la producción para el mercado es, por el contrario, la eliminación de esta relación de la conciencia de los hombres, su reducción a lo implícito gracias a la mediación de la nueva realidad económica creada por esta forma de producción: *el valor de cambio*» (1975: 24). La novela suprarreal, en nuestra opinión, transpone al plano literario la vida colectiva de la sociedad individualista y la lleva al extremo en la representación de estos *valores*, pero ejercida por los propios personajes, como metáfora de la degradación a que han conducido las políticas económicas.

Es evidente que la decepción del personaje se traduce en indignación, por eso dice: «a mí no me vengan con cuentos que yo ya no quiero entender. Con todo lo que he vivido, visto, ‘a la final’ [...] se me ha acabado dañando el corazón» (105). Mas ese enojo trueca en derrota como lo demuestra el final del relato en el galpón de la terminal de buses, desde ahí mira a sus paisanos y desde ahí se despide del lector sin ningún futuro cierto: «Pobres seres inocentes, sacados sin motivo de la nada y lanzados en el vértigo del tiempo. Por unos necios, enloquecidos instantes nada más [...] yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea» (127).

La configuración de Rosario “Tijeras” parece el de la heroína ideal: es físicamente bella, obnubila a los hombres por su beldad y tiene todas las destrezas par ser una guerrera que parece invencible, como ella también creía: «—A mí nadie me mata» (Franco, 2006: 10); nada más que desde la primera línea de la novela, sabemos que a la protagonista le han pegado un tiro a quemarropa y se está muriendo. Es abierta la intencionalidad de la narración (de hecho se cumple) de convertir a la “Tijeras” en una leyenda urbana y en un ídolo; el narrador confiesa que la creían «a prueba de balas, inmortal» (10) y los de su misma condición social la idolatraban porque se decía que había matado a doscientos:

porque tenés muelas de oro, que cobrás un millón de pesos por polvo, que también te gustan las mujeres, que orinás parada, que te operaste las tetas y te pusiste culo, que sos la moza del que sabemos, que sos un hombre, que tuviste un hijo con el diablo, que sos la jefa de todos los sicarios de Medellín, que estás tapada de plata, que la que no te gusta la mandás tusar (71)

Rosario es una individualidad creada anónimamente; en las comunas de Medellín se podía leer en las paredes: «‘Rosario Tijeras, mamacita, ‘Capame a besos’ [...] Rosario Tijeras, presidente, Pablo Escobar, vicepresidente» (70). Esta admiración por el personaje tiene dos razones: la fama y la riqueza, lo que responde (y lo decimos sin ningún afán moralizante) a la

pobreza mental y a las escasas expectativas que no son exclusivas de las clases marginales. Pero Rosario, en realidad, no es más que una heroína fracasada, tiene un falso poder por su pertenencia al grupo del gran capo y, por esto mismo, su lucha es fútil; acabar con políticos, con otros narcos y con los sicarios de su misma condición no representa un mejoramiento para ninguno de los estratos sociales.

Es indiscutible que Jorge Franco vio en la protagonista la representación de una colectividad específica. Por eso, la derrota de Rosario está firmada desde su nacimiento en la comuna: en el hacinamiento, en la promiscuidad y en el incontrolable mundo de las drogas, así que sus condiciones psíquicas y emocionales tienen mayor propensión a rebasar los supuestos esquemas “normales” más que los de cualquier otro individuo. La muerte de la protagonista no representa una redención para ella misma ni se alcanza una verdad, es el único final que tenía destinado desde que se convirtió en sicaria y la estructura de este relato sólo ha sido consecuente con el breve paso de Rosario por la vida, una vida llena de oquedad.

El colectivo protagonista de *La Mara* son héroes igual de perdedores que los de *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*. La colectividad social está representada por los indocumentados, los mareros, las prostitutas y el balsero, que pertenecen a la clase marginada, los funcionarios mexicanos y los “polleros” y cada grupo tiene un personaje que los identifica. Los indocumentados están representados por las parejas Rosa del Llano/Dimás Berrón y Yacueline/Tirso, los mareros por Jovany, las prostitutas por Lizbeth y Sabina Rivas, Añorve, el balsero y patriarca, en ese orden cumple sus funciones en la diégesis; los funcionarios por el excónsul Nicolás Fuentes, los aduaneros por Artemio Medardo, el “Burrona”, y los polleros por la también mexicana doña Lita.

Roland Barthes en una de sus reflexiones de *S/Z*, se apoya en Bertolt Brech para decir que, como en el teatro dramático, en una novela dramática hay un interés apasionado por el desenlace. En éste priva la verdad hallada por el sujeto, sin él estaría desprovisto de su

complemento (cfr. Barthes, 1997: 158-159).⁵¹ El juego de dos participantes, el engaño y la verdad, propios del relato dramático forman parte de la estructura narrativa de la novela de Rafael Ramírez Heredia. El hermoso juego que se teje entre personajes y lector es que éste conoce lo que ellos ignoran: su destino posible.

Las parejas de indocumentados Rosa/Dimas y Tirso/Yacueline obsesionados con atravesar la frontera de Guatemala con el único objetivo de llegar al norte de México y alcanzar los Estados Unidos, convencidos de que ahí saldrán de la miseria en la que se encuentran, cuando contactaron a Lita para sus fines, nunca imaginaron el horroroso recorrido. Después de atravesar la selva a pie y el río, un par de tipos les echó una lona encima, pesada, gruesa, «que los metió a una doble noche, después oyeron el ruido que quizá venía de los bultos arracimados dentro de la caja y que eran colocados a los lados de los cuerpos» (Ramírez Heredia, 2004: 340-341); el vehículo se echó a andar y comenzaron los brincos contra el piso de fierro,

que no se amansaron por más que entre el cuerpo de los cinco y el piso de la camioneta estaban tendidas unas delgadas colchonetas, sino que fueron creciendo en su dolor, machacando con insistencia [...] que se cuele con una furia sorda hasta dormir las piernas, clavarse en los pulmones, hacerse piquetes de acero, repercutirse en la nuca sin clemencia por el llanto de Rosa y los quejidos de Yacueline y los ayes carajientos de Epaminondas, por las puteadas dolidas de Tirso y los aguántense mamitas de Dimas [...] y los quejidos suben de tono, rebasan la cordura, vencen la timidez de ser escuchados (341).

La verdad encontrada por los personajes de *La Mara*, en todos los casos, remite al desengaño y éste a la desilusión. Las parejas han llegado a México y el texto concluye sin saber si lograrán alcanzar la frontera norte, pero la experiencia está puesta con el primer viaje y han

⁵¹ Si se tomara al personaje solamente a nivel del *desarrollo* de la historia, es decir, desde un punto de vista épico, R. Barthes señala que «aparecería siempre incompleto [...] sujeto errante a la búsqueda de su predicado final» (1997: 158).

quedado advertidos de los dolorosos y angustiosos pormenores de la ilegalidad. Las parejas de inmigrantes en la sintaxis narrativa de la novela son unos héroes incompletos.

Doña Lita además de “pollera” es proxeneta. Embauca a las jovencitas, casi niñas, con la fantasía que alimenta a las naciones centroamericanas allende la frontera: el edénico Estados Unidos y lo que se puede comprar con los dólares. La hábil tratante de blancas dibuja a las chicas la vida moderna, abundante en goces entre calles y aparadores, «las luces de los anuncios enormes, las tiendas sin horizonte, de los vestidos y de las discotecas, los edificios grandes como pirámides» (202). El país del norte, dice Lita a sus niñas, tiene varios caminos: «que se casen con un buen muchacho» o «pongan un negocio, porque deben saber que Estados Unidos es tierra de oportunidades».

Con espejismos de esta índole, la mexicana teje su red de prostitución y se asume como la intermediaria “divina” para que las adolescentes alcancen su oportunidad en la vida, a cambio pide silencio, lealtad, obediencia y el deseo de superarse. Lizbeth o Selene Artigas, la panameña, y Sabina Rivas, llamada la “Sabia”, han seguido con rigor los consejos de la proxeneta y, sin embargo, en sus destinos no se ve salida alguna. La primera de ellas, ha sido engatusada también por Artemio Medardo, el “Burrona”, que la ha involucrado en el mundo de las drogas. La alucinación de los paraísos artificiales alimentan en la panameña la ilusión de alcanzar el norte, pero los lectores bien sabemos que se trata de un sueño frustrado.

Las prostitutas de *La Mara* tiene un doble desengaño: el familiar, donde casi siempre sufren vejaciones, y las falsas promesas de la proxeneta, pareciera que la vida se empeña en derrotarlas. Sabina Rivas es de los pocos personajes de la novela que alcanza la verdad, aunque ésta vaya aparejada con el desencanto. Sabe que nunca llegará a Estados Unidos y tiene la objetividad para percibir la realidad que la rodea, así que asume la prostitución y externa: «lo que no soporta son los demás trabajos, de cocinera aunque sea de negocio propio, de peinadora metiendo los dedos en los pelos ajenos [...] o de criada con los riquillos de los

pueblos cercanos a la frontera, servir de esclava a familias de cerotes, jamás nadie le va a ver aguantando a hijos de sidosos mexicanos» (287).

Mas la “Sabia” también está decepcionada de la familia, sabe que el hogar no representa la seguridad. Ella está convencida que no quiere hijos, porque no es prudente ni tiene paciencia, «pa qué apapachar niños que salgan malvados, niñas putas que no tienen respeto por nada, cipotes que se cogen a sus hermanas, papás que [...] penquen a las mamás, que nunca reclaman y nomás rezan pa que se acaben los sufrimientos» (288). El sobrenombre de Sabina lejos de ser una ironía, se erige como el elemento semántico que la dignifica en el momento que se redime así misma: abandona la prostitución y se une a la congregación de Añorve, el balsero, para venerar a la Santa Niña Anamar, ahí concluyen las indeterminaciones y su continuo errar, aunque no podemos decir que se trate de una heroína vencedora. Este es el punto narrativo donde se intersecan el engaño y la verdad para completar las determinaciones y al sujeto hasta el momento de su muerte.

Para las clases marginales de la novela de Ramírez Heredia aplica el principio del determinismo social: ninguno tiene posibilidades de salir dignamente de su condición económica. Los mareros representados por el Jovany; los aduaneros por Artemio Medardo y los polleros por doña Lita, se erigen como fuerzas antagónicas para los indocumentados y las prostitutas que pretenden alcanzar el norte, y son los personajes que reafirman una y otra vez la corrupción y la vileza que abunda en la frontera.

El excónsul de México en Guatemala, Nicolás Fuentes es otro de los protagonistas vencidos. Gozaba de todas las garantías del Estado hasta que hubo necesidad de un chivo expiatorio por la matanza de la Ermita del Carrizal, congregación religiosa comandada por Añorve (el ex balsero), que fue exterminada por los sermones subversivos del patriarca en los que denunciaba las tropelías cometidas por las autoridades en la frontera. Nico en su rol de cónsul fue igual de corrupto que todos los funcionarios de Tecún Umán, él mismo reconoce

que cobraba de distintas maneras la expedición de pasaportes falsos, pero no se esperaba ser objeto de la abyección de su propio sistema. El punto revelador para el personaje, el que origina su depresión literal, es el de la perfidia de sus iguales, responsables de su fracaso.

La representación narrativa del Nicolás Fuentes es de un patetismo que no deja de provocar cierta compasión: estibado en su hamaca, enfermo y hediondo en una casucha que se cae a pedazos y plagado de cucarachas y alacranes «que caminan como si la casa fuera propiedad de ellos y don Nicolás un simple visitante que está a punto de tomar su jipijapa y marcharse» (290). Siempre mira su televisor estropeado cuyas imágenes son las rayas constantes y hasta su pieza entra de la calle la melodía de una repetitiva guaracha que pregunta: «...*Nicolasa, dime dime qué te pasa...*» (285). La diferencia entre Nicolás y los otros héroes perdedores que hemos descrito, es que Nico, aunque está consciente del fracaso no lo acepta: «...*nada de ex, él siempre será cónsul*».

En «La parte de los crímenes» de 2666 y en toda la novela, como la anterior, el protagonismo está diseminado en una enorme cantidad de personajes, pero los roles que desempeñan están delimitados en dos: las muertas de Santa Teresa y el interés en el esclarecimiento de los homicidios (sobre todo de la prensa). El colectivo de mujeres asesinadas son vidas truncadas a las que sería un despropósito endilgarles el adjetivo de perdedoras, como lo sería endilgárselo a los periodistas interesados en el tema, no así a las autoridades gubernamentales y policiales, cuyos actos de corrupción y nexos con el narcotráfico ponen en duda su honorabilidad y su inocencia en el asunto. Sin embargo, el carpetazo dado a los numerosos casos de feminicidios, ponen a la sociedad de Santa Teresa como la gran perdedora de la historia.

Ritmo Delta, como *La Mara*, es una novela dramática. ¿Qué le acontece a Roberto Pastrana?, ¿cómo acabará? A nuestro héroe lo subyuga la sociedad frívola y materialista de la que él forma parte. Ni el triunfo de la novela de su abuelo, *El sueño ayuda a la telepatía*, ni

las regalías de ésta, estimulan a Roberto; encuentra que la sociedad en la que vive se ha descompuesto, que no hay futuro y no quiere seguir en ella, así que abatido decide poner fin a su existencia con una sobredosis de somníferos, no sin antes presenciar el último espectáculo de la *comedia humana* a la que él llama «un teatrino móvil maldito» (Sada, 2005: 469), como para ratificar su decisión. Él mismo prepara el escenario: compra una maleta “sansonite”, retira el dinero del banco, cantidad generosa en pago a las prerrogativas del libro del abuelo; encuentra una esquina ni alejada de la ciudad ni en el centro, deposita la maleta y contempla lo que sigue:

[...] Ni pasaron diez minutos cuando... Primero se acercó una señora que, por su atuendo, parecía ser una normal clasemediera tirando a pobre. Ella: como que *olisqueó* lo entre abierto sin meter mano, estaba a punto cuando un hombre harapiento: un retebarbón cuya pestilencia a rayos sí que espantaba, ése, pues, algo vivaracho, sí que supo lo habido adentro; entonces empujador se adueño nomás de cinco fajos sostenidos con hábil equilibrio entre sus brazos flácidos: ¡y a correr! (¡ea!) victorioso. A saber hasta dónde fue a dejar lo cogido, pero el caso fue que cuando regresó por lana había un *enjambre variopinto de cogedores. Dedúzcase la soba o la felpa, así los empujes y los sentones, tantos codazos (lógicos) de hombres contra mujeres, o al revés, o entre iguales*, hasta llegar al pleno vaciamiento de, se colige: nadie se llevó la maleta: que sin nada de nada valía. Valía lo impetuoso: téngase que los más fuertes acabaron por arrebatarles fajos a los más débiles: tanto de eso visto por Roberto como si fuese la dinámica de un teatrino. Extemporánea reminiscencia de la infancia (469. Cursivas más).

De una narconovela como lo es *Balas de plata*, es casi imposible pensar que el héroe pueda salir vencedor, aunque el programa narrativo de Edgar “el Zurdo” Mendieta indiquen lo contrario, en lo aparente: Edgar tiene una depresión amorosa y un trauma infantil de ahí sus visitas al terapeuta (degradación); inicia las pesquisas para desentrañar el asesinato de Bruno Canizales (mejoramiento); las investigaciones lo conducen hasta el capo Marcelo Valdés y a la hija de éste, Samantha (mejoramiento); se reencuentra con la amante que es amiga de la hija del capo (mejoramiento).

Edgar recibe un primer atentado por involucrar a Valdés en la muerte de Canizales (degradación); continúa las pesquisas (mejoramiento); recibe la orden de sus superiores de abandonar la investigación del asesinato (falso mejoramiento); recibe un segundo atentado por orden del capo (degradación); continúa por cuenta propia la investigación (mejoramiento); descubre a los asesinos: su amante y el marido de ésta (degradación); entrega a los asesinos a la hija del capo (mejoramiento).

El desenlace de Mendieta está comprometido en una doble revelación: la identidad de los verdaderos asesinos de Bruno Canizales y saber que uno de ellos es su amante. Ahora, ¿con esta verdad el detective está provisto de su complemento? Narrativamente, sí; interpretativamente, no. Parece que Élmer Mendoza deja al lector la complicada valoración del desenlace y posiblemente a la mayoría nos satisface que los asesinos reciban su merecido de los narcotraficantes con los que se relacionan, en la aplicación del dicho: «Quien a hierro mata, a hierro muere»: «Al día siguiente la ciudad se vio sacudida por la importancia y belleza de los encobijados, y por la saña con que fueron masacrados» (2008: 253).

Desde nuestra lectura, y no omitimos que nos complace el final del texto, el final de Mendieta es de un falso estado de mejoramiento y de una falsa heroicidad por una razón: conoce toda la trama de corrupción del gobierno del Estado y sus relaciones con el narcotráfico); sabe qué individuos, aparentemente ciudadanos de a pie, se dedican al narcotráfico, como ese amigo suyo, «ex compañero de primaria que de la guerrilla urbana pasó a administrar un grupo de sicarios que operaba [...] en todo el país» (154) y a quien le pide en préstamo un coche blindado para su seguridad, después del primer atentado. No ignora quienes de sus ex colegas se han ido de sicarios del Queteco Valdés y quienes se dejan «untar la mano».

Pero la acción más trascendental de Mendieta, es que entrega a los asesinos de Bruno a la hija del capo Valdés para su ejecución, porque de entregarlos a la justicia los exonerarían de toda culpa. Nos preguntamos: ¿es el personaje un héroe vencedor si la justicia es relativa dependiendo del tamaño de la fortuna?, ¿fue ético entregar a los asesinos a la hija del capo?, ¿ante quién podría denunciar el protagonista la trama de corrupción de la Policía Ministerial?, ¿acaso su silencio no lo hace copartícipe de la deshonestidad de la que se rodea? En realidad, su mejoramiento final (entregar a los asesinos a la hija del capo connota una venganza personal) no es más que la vuelta a una corporación y una sociedad que no puede vivir sino de las corruptelas y la impunidad, ante eso sólo puede ser un héroe imperfecto.⁵²

Ese cambio de fuerzas del que habla Morgenstern en la que el héroe es modificado por el mundo, se suma a la propuesta de René Girard —coincidente con la de Georg Lukács—: los seres ficticios de la novela moderna son seres degradados en un mundo degradado. Aunque con más de un siglo de diferencia, Hegel preveía ya, en las ficciones de entonces, esa degradación de la que habla Girard y, que sepamos, nadie lo ha dicho mejor que él (parafraseamos del Miguel Salmerón): en la epopeya el héroe hacía frente a dragones, caballeros, hechiceras y encantadores malvados que aherrojaban su voluntad y su libertad; en la novela moderna, los nuevos enemigos de los protagonistas tienen otra apariencia física: son «la familia, el Estado y la sociedad burguesa como limitación de sus fines» (ápuđ Salmerón, 2002: 48).

La situación del héroe en la obra suprarreal viene a continuar la aguda percepción de Hegel y agregar otros puntos de vista. La familia, el Estado y la sociedad burguesa continúan como antagonistas del héroe, pero a estos adversarios hay que añadir a las clases marginales y a la misma clase burguesa que sirve a los intereses de las clases dominantes a la que se han

⁵² Alejandra Juno (actriz, escritora y dramaturga gallega) comenta en una entrevista que el siglo XX destruye furiosamente al héroe (ya no se admite que un único individuo pueda cambiar el mundo), pero lo que nos más nos complace de su punto de vista, porque se asemeja al de los personajes que estudiamos, es que el héroe contemporáneo es «un auténtico antihéroe, sin misión por la que luchar y sin norte al que dirigirse» (2007: 11).

insertado los capos del narcotráfico,⁵³ y como oponente debemos agregar también al mundo mediático.⁵⁴ Nuestros protagonistas perdedores o incompletos pertenecen a esa categoría de seres degradados por las fuerzas del mundo exterior que parece su principal antagonista. Ahora, esta muestra de la degradación quedaría incompleta sin la participación de la colectividad social.

Quizá conviene plantearnos estas preguntas: ¿cuál es la degradación narrativa sobre la que se mueve la colectividad ficticia? O, bien, ¿qué realidad narra la novela suprarreal a través de la colectividad? Las soluciones de estas preguntas no son del todo desconocidas, de cierto modo las hemos diseminado a lo largo de estas páginas. Nada que no sepamos está narrado en las obras de los autores hispanoamericanos, digamos que se trata del eterno retorno de la corrupción e impunidad que se refleja en la desprofesionalización política de los

⁵³ En la escala de la clase dominante agrupamos a los capos por la relación que establece con el Estado o son éstos mismos los que conforman los grupos criminales como se ve en *Rosario Tijeras*, *Balas de Plata* y *2666*. En *La Virgen de los sicarios*, Pablo Escobar es protegido por la oligarquía: «Al Sumo Pontífice o capo de los capos o gran capo, para protegerlo de sus enemigos, los otros capos, esta ocurrencia que tenemos de presidente le construyó una fortaleza con almenas llamada La Catedral, y pagó para que lo cuidaran, con dinero público (o sea tuyo y mío, que lo sudamos), un batallón de guardias del pueblo de Envigado que el gran capo escogió: ‘Quiero a éste, a aquél, a aquel otro. A ese otro de más allá no lo quiero porque no le tengo confianza’. Así fue escogiendo a sus guardianes o guardaespaldas» (Vallejo, 2006: 63). En *Rosario Tijeras* les llaman «los Duros» y cuando a la protagonista le pregunta el narrador personaje «—¿Quiénes son ellos, Rosario», ésta responde: «— Vos los conocés. Salen todo el día en los noticieros» (Franco, 2006: 58).

En *Balas de plata* es el supuesto empresario Marcelo Valdés el gran capo que tiene a su servicio al Estado: «Ese policía, Mendieta, a gritos estaba pidiendo un escarmiento, ¿cómo se le ocurría perturbarlo en su casa, no era suficiente lo que pagaba a los altos funcionarios para que lo dejaran en paz? (Mendoza, 2008: 78-79)». Capítulos después reafirma su enorme peso sobre el Estado cuando el ingeniero Hildegardo Canizales lo visita para contar con su respaldo a la presidencia del país: «Miembros de los tres sectores de mi partido están interesados en que vaya por la grande [...] les hice ver que no podía tomar una decisión tan trascendente sin consultarlo a usted y ése es el motivo de mi visita. Valdés hizo un gesto aprobatorio [...] Sería extraordinario que lo pudiéramos tener a usted en esa silla, el tipo de su partido que la busca no me gusta nada. Pues usted dirá, desde ahora el asunto está en sus manos. El Capo hizo un gesto afirmativo» (124).

La de *2666* es una situación similar a la de Marcelo Valdés (de *Balas de plata*) que negocia con los funcionarios públicos de Sinaloa. En Santa Teresa, Sonora, los capos Estanislao Campuzano, Enrique Hernández y Pedro Rengifo se reúnen con las autoridades para negociar: «Dos noches después del hallazgo de los cadáveres se reunieron en un club privado anexo al campo de golf el presidente municipal de Santa Teresa, el licenciado José Refugio de las Heras, el jefe de la policía Pedro Negrete y los señores Pedro Rengifo y Estanislao Campuzano. El encuentro duró hasta las cuatro de la mañana y se aclararon algunas cosas. Al día siguiente toda la policía de la ciudad, se podría decir, se puso a la caza de Javier Ramos. Lo buscaron hasta debajo de las piedras del desierto. Pero la verdad es que ni siquiera fueron capaces de hacerle un retrato robot convincente» (Bolaño, 2004: 667).

⁵⁴ Lejos de lo que pudiera parecer en un mundo supuestamente democratizado, en varios países de Hispanoamérica la mayoría de los medios de comunicación están al servicio de los gobiernos para legitimar su poder, y los que se resisten son coaccionados de distintas formas. El mundo mediático en este lado del mundo ni es imparcial ni informa con veracidad, es una situación gravísima porque parecería el inicio del retorno al totalitarismo.

funcionarios públicos y los ciudadanos ficticios; la dependencia económica que se refracta en la pobreza y la ignorancia de los sicarios, los tatuados, las prostitutas, los indocumentados, las muertas de Santa Teresa y los ciudadanos de a pie.

Se trata de sociedades excesivamente preocupadas por los bienes materiales (como lo representa *Ritmo Delta*) resultado de las políticas monetarias. Por eso en nuestras novelas los actos de corrupción y de impunidad van más allá de un acto deshonesto y de falta de castigo, su compromiso figurativo no es con la actitud de los individuos ficticios, es con la consecuencia que genera su actitud. Si atendemos bien a los universos narrativos que nos ocupan son enteramente agobiantes: un mundo de habitantes perdedores y fracasados; no hay por ninguna parte una línea que nos hable de esperanza, todo parece apuntar a la continuidad de los mismos males y lo más opresivo, por lo menos desde nuestro punto vista, es el carácter habitual de los acontecimientos. Queremos decir que no hay en los personajes ni asombro ni extrañeza ante los sucedidos.⁵⁵

Para lograr su peso *exacto* de realidad, la novela suprarreal concede fuerza narrativa a la conciencia colectiva. La función figurativa que asumen no reproduce a nuestro contexto sociopolítico, pero sí ofrecen una apariencia de éste. El punto clave de las manifestaciones exteriores en la vida social de los personajes está en la pobreza de sus conciencias inanes que sólo los conducen a horizontes sin porvenir, quizá por ello no tienen voluntad para buscar salidas vitales de la pobreza, la ignorancia, las penalidades o el riesgo. Debemos recordar que algunas veces coincide que el protagonista forma parte de la colectividad y en otros casos está representada por los personajes secundarios que, estratégicamente, no parecen estar privados de autonomía.

⁵⁵ W. L. Siemens comenta en su estudio sobre el héroe en la novela hispanoamericana moderna que el intento de Carlos Fuentes «por presentar un mundo obligado a seguir mejores caminos por la voluntad de millones de oprimidos representa un intento por comunicar al público que los rumbos que siga la humanidad en el futuro dependen en realidad de la voluntad humana» (1997: 244-245). El comentario de Fuentes traído por Siemens es de nuestro interés porque en las novelas que estudiamos (la más antigua de ellas es *La Virgen de los sicarios*, 1994) tal pareciera que no hay voluntad para mejorar ya no los rumbos de la humanidad, sino su propio entorno social. Nuestros personajes han sido domeñados por sus sistemas sociopolíticos.

El conjunto que conforma a la sociedad tiene un carácter predecible y repetitivo, de ahí que estén fuertemente relacionados con sus marcos de referencia. Con esto queremos decir que los sicarios y los mareros, por ejemplo, actúan violentamente porque esa es su característica y no podemos esperar otra conducta de ellos. Lo mismo podemos decir de los indocumentados, las prostitutas, los funcionarios públicos y ciudadanos corruptos, los narcotraficantes, los asesinos desconocidos, la deshonestidad editorial y los individuos de a pie, no esperemos de ellos nada diferente a sus propios roles.

No resulta extraño que la sociedad ficticia sea aliada de los que antes fueran sus oponentes. En *La Virgen de los sicarios*, los asesinos asalariados representados por Alexis, Wilmar, “La Plaga” y otros están al servicio de los narcotraficantes, el narrador comenta, no sin cierto dejo de lamentación, que «las pobres, ramplonas vidas de los humildes [están] tramadas con las de los grandes» (Vallejo, 2006: 64). Una situación similar ocurre en *Rosario Tijeras*, apenas vieron los “Duros” a Rosario y la quisieron para ellos, y «como el que tiene más plata es el que escoge, se quedaron con ella» (Franco, 2006: 58). Johnefe y Ferney, hermano y novio de la protagonista, respectivamente, también están al servicio de la cúpula, una ambición despertada por la pobreza y la marginación. Rosario expresa con exactitud las vacías razones para integrarse a los grupos criminales:

«Eso es lo que todo muchacho quiere. Ahí deja uno de ser chichipato y se puede volver duro [...] Estaban pagando un billete grande al que se bajara a un tomo. A Ferney y a Johnefe los contrataron [...] Después de que probaron finura los ascendieron, les empezó a ir muy bien, cambiaron de moto, de fierros y le echamos un segundo piso a la casa. Así daban ganas de trabajar, todos queríamos que nos contrataran».

En las palabras de la protagonista no hay mención a la muerte, pero no es una situación que los sicarios ignoren. En un acto de entera contradicción, rezan a María Auxiliadora, “curan” las balas y se cuelgan escapularios. Las dos novelas ponen atención en la finitud, Fernando

Vallejo los relaciona con las mariposas por la fragilidad de sus breves vidas, pues habíamos omitido que los sicarios en ambos relatos son adolescentes o, a veces, casi niños. Si en algún personaje de este universo narrativo suprarreal se representa con exactitud una vida sin porvenir, es en la corta existencia de los asesinos a sueldo.

La peculiaridad de *Balas de plata* no son los jóvenes homicidas de las novelas anteriores los que se integran a las filas del narcotráfico, son los ex judiciales los que se alistan a los grupos criminales y los que perteneciendo a la corporación policiaca (desde cualquier jerarquía) se dejan sobornar motivados también por la avaricia, «por sus sueldos de hambre» (Mendoza, 2008: 215), como expresa el capo Marcelo Valdés, y por el poder que obtienen de esa relación. Ernesto Ponce, el “Gringo” y el “Diablo” Urquidez son los ex judiciales convertidos en sicarios al servicio de Valdés; el comandante Moisés Pineda del departamento de Narcóticos es de los que se deja «untar la mano» (se deja sobornar) y no tiene ningún inconveniente en expresarlo: «[habla con el detective Mendieta con quien tiene “malas” relaciones] por cierto, gracias por el encobijado de ayer, resultó más rentable de lo que esperábamos» (57).

En 2666, como referimos en la nota al pie 53 de este capítulo, también se muestra a los funcionarios de la policía y del gobierno al servicio de las oligarquías. Para ser más insistente en el tema, Bolaño trenza la alianza del compadrazgo entre el jefe de la policía, Pedro Negrete, y el narcotraficante camuflado en empresario de alimentos e hipermercados, Pedro Rengifo. En *La Mara*, los mareros o tatuados son los aliados de los contratados por la “cúpula” para el tráfico de armas en la frontera.

Estas alianzas entre las clases marginales y burguesa con las clases dominantes, proyectan la supremacía del valor de cambio como una de las particularidades de la sociedad contemporánea. Las personas ficticias en la manifestación de su exteriorización social actúan en consecuencia de ese mundo en los que se han subvertido los valores: los delincuentes

negocian con los funcionarios al servicio del Estado y los individuos se prestan a todo acto de corrupción. No podía ser de otro modo, la sociedad en la que se han desarrollado tiene casi por ideología que un sujeto vale en la medida del dinero que posee.

Bajo esa premisa, nuestros vecinos ficticios (marginales o no) se confabulan con las clases dominantes, se expiden como valores de uso (para los diversos fines) y al mismo tiempo se asumen como valores de cambio, por eso dice Rosario Tijeras que a Ferney y a Johnefe los “Duros” los ascendieron después «de que probaron finura». Valga esta misma justificación para los matones de *La Virgen de los sicarios*, para los ex judiciales que se alinean a las filas del crimen organizado o los que aceptan el soborno de los grupos criminales como en *Balas de plata*; así también para los funcionarios de *2666* y de *La Mara*. En la repetición y acumulación de estas acciones se asoma una sociedad materializada.

Precisamente *Ritmo Delta* pone en obra las peculiaridades de una sociedad fría y cínica. Y no por nada el modo de representarla es a través de la producción de la editorial Fronda preocupada por hacer dinero y explotar a sus empleados. Para sus fines ha creado un manual para *bestsellers* en el que sólo importa el contenido y no la calidad, uno de los “hacedores” del manual, José Omar Hernández, opina sin menoscabo: «*Vivimos en la vanguardia del cinismo*» (2005: 179. Tipografía del texto). Nada más grotesco que representar la frialdad social a través de la mercantilización de libros con fines aparentemente literarios, un modo de mostrar cómo ha sucumbido el universo de las letras, el de la razón ante las sociedades del capitalismo.

Las editoriales de *Ritmo Delta* nos retornan a la idea de Hegel: la lucha del héroe es con la propia familia y con la sociedad burguesa. En el otro conjunto de relatos, la contienda de la colectividad (y no es ideológica sino literal) no es con los estratos gubernamentales, que han socavado su voluntad y su libertad pero son incapaces de percibirlo, sus adversarios son los de su misma su condición social o cualquier ciudadano de a pie. El mundo del sicariato se

convierte en una bola de nieve: se inician con los capos, compran odios ajenos y se dan muerte entre ellos ya porque pertenecen al bando contrario, ya porque les mataron al parcerito (al amigo) o al hermano, y con el rencor interiorizado es fácil sacar la violencia sobre cualquier individuo y dispararle como si tratara de un objeto.

Ferney, el novio de la “Tijeras”, disparó sobre un hombre en el cine por el hartazgo del ruido que hacía con su bolsa de papas fritas; Rosario dio muerte a un individuo que le pidió de buena manera que se arreglaran ante el frenazo intempestivo del auto que ella conducía; aunque el mejor resumen de las muertes sin ton ni son las refiere el narrador-testigo, cuando comenta que lo único que encontraba en los periódicos «era las reseñas de los cientos de muchachos que amanecían muertos en Medellín» (Franco, 2006: 139). En este contexto, la novela de Vallejo es más mordaz, la sintaxis narrativa de los sicarios Alexis y Wilmar es repetitiva, es decir, se estructura con un asesinato tras otro por las “razones” más fútiles (la voz de la cita es del enunciador y el autor de los muertos, Alexis):

Después de los dos sicarios de Aranjuez con moto ¿quién siguió? ¿Siguió la empleada grosera, o el taxista grosero? Aquí si ya no sé, con esta memoria cansada se me empieza a embrollar los muertos [...] Como el orden de los factores no altera el producto, que pase primero el taxista altanero. Sucedieron así las cosas [...] tomamos un taxi [...] para variar, llevaba el taxista el radio prendido tocando vallenatos [...] ‘Bájale al radio, señor, por favor’, le pidió este su servidor con la suavidad que lo caracteriza. ¿Qué hizo el ofendido? Le subió el volumen a lo que daba [...] ‘Entonces pare, que nos vamos a bajar’, le dije. Paró en seco, con un frenazo de padre y señor mío que nos mandó hacia adelante, y para rematar mientras nos bajábamos nos remachó la madre: ‘Se bajan, hijueputas, y arrancó [...] por su occipital o huesito posterior, trasero, le entró el certero tiro al ofuscado, al cerebro, y le apagó la ofuscación (2006: 49).

La intolerancia del taxista parece una generalización social, pues la empleada de la cafetería a la que entran después de la muerte del conductor, lleva la misma suerte por su intransigencia y su zafiedad al echarles el café a Fernando, el narrador, y a Alexis porque le pidieron una

servilleta entera: «a Alexis [dice el narrador] lo primero que se le ocurrió fue por la boca, y por la boca se despachó a la maldita» (50). La sociedad colombiana que describe Vallejo se asemeja, como lo dice el enunciador, al oeste, donde la única ley válida es la del más fuerte.

La sociedad que detalla Mendoza aún no alcanza los extremos de la narrada por Vallejo y Franco, los enfrentamientos se producen entre sicarios, la población civil aún no es el blanco de esas batallas. Aunque esta situación no es menos grave para los ciudadanos, ¿pueden esperar algo positivo de las corporaciones policíacas, de justicia y demás funcionario del Estado que actúan al capricho de la delincuencia? En este sentido, el asesinato de Bruno Canizales es representativo por la actitud del padre (Hildegardo Canizales) que no tiene interés en el esclarecimiento del homicidio; con toda frialdad y desafecto pide la suspensión del caso, huye del escándalo porque toda su atención está centrada en conseguir la designación como candidato para las presidenciales, toda vez que cuenta con la anuencia del gran capo, Marcelo Valdés.

El protagonista de *Balas de plata*, el “Zurdo” Mendieta, conoce todo el entramado de corrupción y, de cierto modo, su *ser* y su *hacer* reproduce la actitud pasiva del individuo común: tiene la casi certeza que no hay solución para lo que ya está descompuesto, no ignora que de empeñarse en esclarecer el crimen a la luz de lo legal, como pretendía, significaba atentar contra su propia vida, después de los dos “avisos” que le hizo Marcelo Valdés y de los que salió ileso: el primero cuando balearon su casa y el segundo cuando tirotearon el vehículo que llevaba blindado. En el entorno laboral de Mendieta no hay sitio para la honestidad ni la lealtad.

La sociedad de Santa Teresa es igual de corrupta que la de Culiacán (donde acontece la historia de *Balas de plata*), hemos dado ejemplo de ello. Por supuesto, el asunto de las muertas no está al amparo de la corrupción, la mayoría de los procesos quedan irresueltos y en otros casos no hay posibilidad de abrir un expediente, porque el cuerpo ha trocado en

huesos. El sinsentido de los feminicidios nos trae de nuevo al problema de la lucha del héroe que «En la parte de los crímenes» no existe: las “heroínas” están muertas y se desconoce la identidad física del o los victimarios, así como las razones (si es que existe alguna justificación válida) que lo mueven al ejercicio de la violencia. La única certeza que tenemos de los criminales es la de su perversidad por la saña con que arrancan la vida a sus víctimas.

Con toda intención, *2666* no pretende aventurar hipótesis alguna sobre los homicidios (tema que la realidad extratextual ha relegado, ya casi nadie habla de las muertas de Ciudad Juárez: ni el mundo mediático, ni los intelectuales, ni las activistas, ni los ciudadanos comunes). Mas la novela nos revela otras claves de la rocambolesca sociedad mexicana a través de los múltiples asesinatos para comprender, si es que puede comprenderse, la ignorancia, la apatía, la ineficiencia, la impunidad, la falta de profesionalismo y de toda ética en el esclarecimiento del tema.

Los mareros, ese grupo marginado de la sociedad que narra la obra de Ramírez Heredia, son producto de la pobreza a que han conducido las políticas económicas en Hispanoamérica (y como ellos los indocumentados, las prostitutas, las trabajadoras desaparecidas). Los tatuados se caracterizan por su violencia extrema y es posible que su falta de afecto filial los haya convertido en seres despiadados, su odio interiorizado los identifica con los sicarios de Vallejo y Franco. La salvatrucha se colude con las autoridades para el tráfico de armas o para convertirse en sus sicarios; mientras que a los indocumentados, igual de marginados que ellos, los asaltan y les dan muerte con saña; a los que dejan vivos es con la consigna de contar las brutalidades de las que son capaces, pues esa es la forma de hacerse respetar y llamar la atención de la sociedad que los arrincona:

el Parrot sin medir algo le clava el puñal entre las cejas de un moreno alto cuyo aullido mueve a los pájaros en las copas de los árboles [...] los tatuados de improviso detienen los cuchillos permitiendo [...] a los demás hombres irse con la consigna de contar y recontar lo sucedido pa que los demás putos vean lo que vale la Mara 13 (2004: 182).

Con las ficciones suprarreales nos pasa lo que a Roland Barthes con Sarrasine, el personaje de Honorato de Balzac, a veces hablamos aquí como si esa conciencia colectiva representada por los sicarios, las editoriales fraudulentas, los funcionarios corruptos, las maras, las prostitutas, los indocumentados y las mujeres privadas de la vida existiesen. Eso se debe al efecto de lectura de *objetividad* fuerte que contiene cada novela, lo que sería imposible si los novelistas no les concedieran a los seres de ficción, deliberadamente, todo aquello que los hace reconocibles: aspecto físico, ademanes, actos, sensaciones, sentimientos “normales”, de acuerdo a su procedencia, que contribuyen a relacionarlos a simple vista con la vida. Por supuesto, estos personajes de ficción tienen sus homólogos deambulando por nuestra realidad, pero en las ficciones se trata de buscar en esa representación llamada personajes (y en toda la estructura novelada) *algo* que nos conduzca al hipocentro de los escollos de la sociedad.

La acumulación y la repetición de características es un principio importante de construcción para la creación de la imagen de un personaje, y para las posibles conjeturas de la obra. Pues bien, nos empeñamos en ver esos recursos en el conjunto de las narraciones. Los sicarios (de la novela de Vallejo), los mareros, las prostitutas, los indocumentados (que forman parte de la colectividad social de *La Mara*), la mayoría de las mujeres asesinadas (de 2666) y Roberto (el protagonista de *Ritmo Delta*), han optado por la orfandad voluntaria.⁵⁶ Se han exiliado del entorno familiar por la pobreza y por la falta del cariño filial, aunque en el

⁵⁶ Contradictoria como es la vida, no podemos pedir a las ficciones suprarreales una homologación entre los personajes. Los sicarios de Fernando Vallejo y los de Franco, aunque abandonan el núcleo familiar para trabajar con los capos no se olvidan de la figura materna. La madre o la cucha como dicen en Colombia —quizá porque la relacionan con la figura divina, recordemos que los sicarios tienen por patrona a María Auxiliadora, de ahí el título de la novela— siempre está presente y los sicarios le demuestran su gratitud recompensándolas de la pobreza padecida, por eso uno de los sicarios de la novela de Vallejo quiere comprarle a su madre un “whirlpool” (un refrigerador de esa marca de electrodomésticos) y Rosario y Johnefe con lo que ganaron con los “Duros”, le echaron «un segundo piso a la casa» (Franco, 2006: 58). En cambio los mareros, diferente de los sicarios, se destierran totalmente de su entorno familiar que de origen ya está fisurado, la mayoría proviene de madres muy jóvenes dedicadas a la prostitución o dadas a la promiscuidad. Muchos, como se muestra con el ejemplo del Jovany, para pertenecer a la Salvatrucha tiene que dar muerte a sus progenitores.

caso de Roberto es únicamente por lo segundo.⁵⁷ De Rosario Tijeras y las prostitutas hay que añadir que su autodesierto es por la miseria y por los abusos sexuales.

De modo que, de acuerdo a la proposición de Hegel, la institución familiar continúa como fuerte adversario, según se muestra en la colectividad social de los relatos. No obstante, ¿puede llamarse núcleo familiar al entorno del que provienen?, ¿no hay en la orfandad voluntaria una ruptura absoluta con la institución familiar de modo que el adversario se vuelve inexistente, como se han vuelto inexistentes las instancias públicas ante el sometimiento ideológico de los individuos, lo que va en detrimento de ellos mismos? Estos “modelos” de familias y de gobiernos que han subyugado la voluntad y la libertad de los seres de papel, son las condiciones propicias para el abandono voluntario del hogar.

Así, los seres ficticios se lanzan a la búsqueda de una falsa libertad, si es que no la han perdido desde hace tiempo sin darse cuenta. Recordamos ahora una metáfora del libro *Luciérnagas* de Ana María Matute que viene exacta para la orfandad por decisión propia: son como luciérnagas que van dando tumbos en el vacío. Nuestros vecinos de ficción han quedado en la oscuridad y no perciben que han perdido toda importancia sobre la realidad y toda proporción de la realidad. Es ésta, posiblemente, la expresión del individuo de nuestros días.

Aunque algunos más que otros, todos los personajes de la novela suprarreal están degradados en un mundo que se semantiza con ellos o, quizá, debemos decir lo opuesto: que son los personajes los que se semantizan con la degradación del mundo. Son héroes perdedores o imperfectos, sin perspectivas, que se asumen como valores de uso por valores de cambio, su actitud tiene el sentido de lo que se ha vuelto un hábito, por eso repiten una y otra vez las mismas acciones. En consecuencia, la reiteración sugiere la continuidad de la

⁵⁷ La separación de Roberto del entorno familiar no es por voluntad propia, es la madre quien cancela, en primera instancia, la relación con su hijo; situación que Roberto asimila y acepta rápidamente.

desprofesionalización política, la falta de ética, la deshumanización y el cinismo. Visto así parece el triunfo de las instituciones de la oficialidad sobre la sociedad.

Si los personajes de las novelas suprarreales nos recuerdan a nuestro contexto sociopolítico se debe al novelista que arranca el objeto de nuestro universo y no es que no lo deforme, pero su transformación no pierde (a propósito) la apariencia de la realidad. Por eso (nos vienen las palabras de Gass), «los personajes están claramente concebidos como si vivieran fuera del lenguaje [...] parecen haber llegado a los mundos de sus novelas como otros tantos visitantes a un pueblo» (1974: 53). El recelo que en otro momento destruyó al personaje, los novelistas suprarreales, no sin menos recelo, lo vuelven a construir y respaldan su poder con *el dato cierto*, porque se sienten obligados a cumplir lo que constituye su responsabilidad más profunda: «'[...] descubrir lo nuevo', y le impide cometer 'su crimen más grave: repetir los descubrimientos de sus predecesores'» (Sarraute, 1967: 63).

Voz autodiegética y narrador testimonial: La Virgen de los sicarios y Rosario Tijeras

Cuando iniciamos el primer apartado de este capítulo, lo hicimos desde una breve reflexión de *Al faro* de Virginia Woolf para señalar que en la obra de arte literaria todo cumple con un sentido profundo. En la *Poética*, Aristóteles da estas claves para lograr la unidad del texto: la acción debe ser una e íntegra y «los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuartee y descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo» (2000: 13). A partir de la reflexión del filósofo, los autores han dado diversas versiones sobre la motivación compositiva de un texto, Antón Chejov, por ejemplo, pensaba (y con razón) que ningún accesorio debe quedar sin prestar utilidad a la trama, «si al comienzo del cuento se dice que

hay un clavo en la pared, el héroe deberá colgarse de ese clavo al final» (Tomashevski, 1997: 214).

De *Al faro* dijimos que el monólogo narrado, a través del cual se expresan los tres personajes principales, no es sólo un recurso estético sino un rasgo determinante en la estructura de la novela. En las ficciones suprarreales la voz, como elemento semiótico, se convierte en una fuente de origen dotada de autoridad para granjearse la confianza del lector empírico a la vez que es elemento capital para la configuración de un lector implícito de voluntad realista. (cfr. Villanueva, 2004: 187). La enunciación en los relatos que abordamos sean *homodiegéticos* o *heterodiegéticos*, son los responsables de que el lector asuma como cosa suya no sólo la visión del mundo, sino también el lenguaje del autor que, de cierto modo, le habla desde el interior del texto narrativo.

Es así que el narrador no es solamente la voz que nos cuenta la historia, sino el que autentifica, mediante los actos del lenguaje, los acontecimientos del orden factual; sus juicios, sustentados en un principio de enunciación fidedigno, se integran a eso que Philippe Hamon llama efecto de autoridad, es decir, se trata de un efecto dado por la «coherencia interna de la obra para provocar el efecto de realidad» (ápuđ Villanueva, 2004: 186).⁵⁸ Ese efecto de autentificar los hechos narrados se justifica en que los actos de habla (resumimos de Gérard Genette, 1993: 37) ciertamente son aserciones fingidas que adquieren autenticidad al integrarse al sistema de la obras y, como los actos de lenguaje de la vida real, están provistos de sus caracteres locutivos, de su fuerza ilocutivos y de sus posibles efectos perlocutivos, deseados o no.⁵⁹

⁵⁸ El efecto de realidad para Hamon (citamos de D. Villanueva) «no es más que la consecuencia de la percepción de un efecto de estructura, reinterpretado él mismo como un efecto de autoridad. La creencia en la existencia de los hechos relatados no pasa por el conocimiento de esos hechos, sino por la creencia (el crédito) que el lector vincula a todo estructurador de hechos, al autor ausente que deduce de la estructura misma del texto» (2004: 189).

⁵⁹ Para G. Genette que los enunciados de ficción sean aserciones fingidas no los excluye que sean al mismo tiempo otra cosa y apoya la idea de J. Searle cuando afirma «que los actos de habla simulados de la ficción pueden transmitir ‘mensajes’ e incluso ‘actos de habla’ serios, como una fábula puede transmitir una moraleja

Siempre hay que tener presente, sin embargo, que el rasgo específico del enunciado de ficción, contrariamente a los enunciados de realidad —que describen un estado de hecho objetivo—, no describe otra cosa que un estado mental (cfr. Genette, 1993: 45). La identidad de los narradores de *La Virgen de los sicarios* y de *Rosario Tijeras* es la de homodiegéticos por su involucramiento en el mundo narrado en tanto personajes, aunque en diferentes grados: en la primera, el agente hablante cumple con dos funciones: la *vocal* (o *yo narrador*, esto es, el acto mismo de la narración) y la *diegética* (o *yo narrado* por su participación como actor en el mundo narrado); en la segunda, predomina la función del *yo narrador*. Nos dedicamos por ahora a la novela de Fernando Vallejo.

Para la categoría del *yo* desdoblado en dos: el *yo* que narra y el *yo* narrado, Genette hace una subdivisión dentro de la propia narración homodiegética y la llama *narrador autodiegético* que es, precisamente, la identidad del sujeto que narra en *La Virgen de los sicarios*. Aunque la voz autodiegética se asocia a las narraciones autobiográficas y confesionales, al monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario, no es una etiqueta que siempre deban presentarse de esta forma. Vallejo nos introduce en un discurso cuyo narrador personaje se encuentra a su vez en la escritura de su propia historia: «Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir. Sueño con escribir la última por lo menos, de un tiro, por mano propia, pero los sueños sueños son y a lo mejor ni eso» (2006: 16).

Tal efecto, lo hemos dicho páginas atrás, le da a la estructura del relato una naturaleza autorreferencial, pues se trata de una novela que se construye en el acto de la lectura. El relato inicia con esta ilocución: «Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta» (5), que tiene la forma de una invitación a entrar en el universo ficcional, por remedar la fórmula de las narraciones infantiles («Erase una vez...»); se trata,

[...] y, por otra parte [...] ‘al fingir referirse a una persona, [el novelista] crea un personaje de ficción’» (1993: 40).

sin embargo, de una aserción irónica que sólo la entendemos avanzadas unas cuantas páginas en que se nos abre el desastre social de Medellín. No por nada desde la primera línea asoma el espacio representado, en adelante, el narrador no hace más que corroborarnos la sustancia factual de la narración.

Incluso en el recurso de la *mise en abyme*⁶⁰ queda expresado el realismo del discurso, por eso dice la voz autodiegética que ese libro «yo no lo escribí, ya estaba escrito [...] sin decidir», en alusión a que los hechos ya estaban ahí y él sólo los ha ingresado al texto. Lo que se confirma con la expresión del deseo de poder escribir la última página de «mano propia», llenarla con sus propios intereses, con sus sueños, pero la realidad no lo deja y duda que los sueños tengan cabida en su contexto social («pero los sueños sueños son y a lo mejor ni eso»). En esta estrategia de escribir su propia historia, al enunciador lo que menos interesa es contarnos su propia vida, razón por la que poco sabemos sobre ella: que ha estado ausente de Medellín por muchos años y ha vuelto hecho un viejo para morir ahí, que es de profesión gramático y que es homosexual. El verdadero motivo de la historia es la condición sociopolítica de Colombia vista a través de los sicarios.

La diégesis que se construye al momento de la lectura, en un prolongado *flash back*, no tiene su germen a partir de las recordaciones de infancia del narrador personaje, etapa con la que abre el relato, sino a partir de su encuentro y posteriores vivencias con Alexis a quien, al día siguiente de conocerlo, lo acompaña a Sabaneta para venerar a la virgen de los sicarios, María Auxiliadora. Así, pues, el detonante de la historia son las evocaciones con el sicario: «Por Alexis volví [...] a Sabaneta» (8), y más adelante reitera: «Pero concentrémonos en Alexis que es la razón de esta historia» (35). Consecuentemente puede decirse que en la narración coexiste la *modalización* autodiegética y la testimonial. Gracias a la modalidad del

⁶⁰ *Mise en abyme* (citamos del «Glosario de narratología» de *El comentario de textos narrativos: la novela* de Darío Villanueva): «se utiliza para designar la reduplicación especular propia de las estructuras metanarrativas en las que se insertan relatos dentro de otros relatos» (1995: 193), efecto que también se le conoce como «caja china».

testimonio, el sujeto hablante narra las condiciones sociales de Medellín en las que van implícitas las anécdotas de Alexis y Wilmar (de este modo entra el asunto de la *focalización interna* sobre el que volveremos después).

No es contradictorio decir que el peso de la voz autodiegética gira sobre lo externo a ella, pues el *yo* desdoblado participa de las vivencias primero con Alexis, luego con Wilmar y entre ellas, por supuesto, mezcla sus recuerdos de la infancia, siempre relacionados con la ciudad. Con ambos sicarios recorre Medellín para vivir al lado de ellos la violencia, la miseria y la vileza de la sociedad. Antes de centrarnos en la focalización, debemos atender un par de rasgos del agente que narra: la enunciación del *antes* y el *ahora* y las alusiones al *lector explícito o representado*.

Las reminiscencias infantiles que al inicio de la narración son un pretexto, mas no por ello ausentes de sentido (pues adquieren enorme valor en la focalización),⁶¹ después de la muerte de Alexis se convierten en una necesidad. Con Wilmar, que aparece hacia al final del relato, deliberadamente va al encuentro de los espacios de su infancia siempre con la misma pretensión: la confrontación entre el *antes* y el *ahora*, eso no cambia antes ni después de Alexis. Los deícticos temporales a los que aludimos no se manifiestan con los mismos términos en el relato, sino casi siempre con situaciones que aluden al pasado y al presente en las que no se puede prescindir de la temporalidad verbal o del deíctico *hoy* que es el más recurrente (los destacamos en cursivas en el siguiente ejemplo): «¡Ay Manrique, barriecito viejo, barriecito amado! [...] Desde abajo, *desde mi niñez te veía*, tus casitas como de juguete y tu iglesia gótica [...] En ese barrio donde *hoy empiezan las comunas* pero donde en mi niñez terminaba la ciudad pues más allá no había nada» (116).⁶²

⁶¹ El *antes* sirve para la historia que cuenta el *yo* narrador y el *ahora* para la visión del focalizador que es el *yo* narrado.

⁶² La apariencia que tiene la novela de construirse en el momento de la lectura, la provee de un efecto de inmediatez. A pesar de ser una enorme analepsis, los hechos narrados adquieren un valor de presente histórico como si acontecieran al momento, coadyuva a tal intención el contraste de los eventos entre un *antes* y un *ahora*.

La presencia del lector explícito o representado, denominado así por su inmanencia textual, al que narratológicamente no se lo considera de una función sustantiva como la del narratario, en tanto que aparece por pura invocación del *autor implícito* y no tiene responsabilidad alguna en la fenomenicidad del texto (cfr. Villanueva, 1995: 35), adquiere enorme valía para los objetivos de la novela suprarreal. Las interpelaciones que el *yo* narrador hace al lector no son inanes. Para la autora Erna von der Walde, la significación de estas llamadas al lector, son para que éste sea «el portador de una racionalidad y una lógica que permitan ver el escenario de muerte y violencia» (2008: 36) a través de la explicación de los comportamientos sociales de los colombianos, en la suposición o con plena conciencia de que se trata un oyente de otro entorno sociocultural:

Ha de saber usted y si no lo sabe vaya tomando nota, que cristiano común y corriente como usted o yo no puede subir a esos barrios sin la escolta de un batallón: lo ‘bajan’. ¿Y si lleva un arma? Se la ‘bajan’ (Vallejo, 2006: 31).

En los sanitarios (*le voy a explicar a usted porque es turista extranjero*) no pueden poner papel higiénico porque se roban el rollo (39. En ambos ejemplos las cursivas nos corresponden).

En las dos citas hay una doble intención marcadamente realista en relación a las prácticas sociales, aunque con diferentes matices: la primera, quizá la más obvia, es un acto de habla declarativo, que impela al oyente a no confiarse de ciertos sectores sociales, específicamente se refiere el narrador a los habitantes de las comunas; en la segunda, hay una condescendencia con el lector por su pertenencia a otro entorno sociocultural, para que entienda la vileza de los individuos (que también se deja entrever en el primer ejemplo), lo que ya es un indicio del posible camino de la focalización. A todo esto hay que añadir que el agente de la enunciación siempre mantiene la actitud de que sus puntos de vista sólo tienen interés en referir hechos *verdaderos*, de otro modo, posiblemente, omitiría sus explicaciones si pensara que su lector no es igual de *real* que los eventos referidos. En este sentido, se convierte en un sujeto que

narra con un exceso de autonomía como si existiera fuera del mundo ficcional. Tal virtud tiene su justificación en el *pacto autobiográfico* que, por ahora, dejamos pendiente.

La relación entre los elementos representados y la concepción a través de la cual se presentan, mejor conocida como focalización (cfr. Bal, 2006: 107-110), en *La Virgen de los sicarios* la relación entre la *visión* (el agente que ve) y lo que se *ve* (lo que se percibe) proviene del *yo* narrado (esto es, en su función diegética) que resulta, ciertamente, difícil disociarlo del *yo* narrador por tratarse de la misma entidad narrativa. El *focalizador* o sujeto de la focalización, entonces, coincide con el *yo* narrado, es así que su visión como actor en la fábula refiere a una focalización *interna*.⁶³ La focalización es un coadyuvante de la ficción de Fernando Vallejo que intenta aproximarse a la realidad en extremo: el objeto focalizado (y perceptible) es el violento entorno social de Medellín, desde luego, incluidos los sicarios.

Mas en la imagen que recibimos de esta percepción social, se nos revela también la postura del focalizador, que se traduce en indignación, indiferencia, pesimismo y desasosiego.⁶⁴ En los ejemplos anotados unas líneas arriba, cuando referimos al lector representado, ya hay una visión de la sociedad y, lo dijimos también, entrelíneas se habla de la abyección social. Pero la focalización no es un acto entrelíneas sino de sentido explícito,⁶⁵ es así que el *yo* narrado, tiene una opinión extremadamente negativa de su propio entorno (que a veces lo engloba al país entero): «este país absurdo» (Vallejo, 2006: 121) o describe a Medellín como una ciudad delirante: «un asesino omnipresente de psiquis tenebrosa y de incontables cabezas» (47).

⁶³ La focalización interna (cuando el focalizador coincide con el personaje), tiene una ventaja técnica sobre los demás, porque el lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje (cfr. Bal, 2006: 110).

⁶⁴ M. Bal comenta en el libro del que hemos venido citando (*Teoría de la narrativa*) que la combinación «entre un focalizador y un objeto focalizado puede ser en gran medida constante [...] o puede variar mucho. La investigación de esas combinaciones es importante porque la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador. A la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo» (2006: 112).

⁶⁵ La focalización si bien es explícita no necesariamente es perceptible por los otros personajes, pues un objeto puede también ser visible sólo en la cabeza del focalizador (cfr. Bal, 2006: 115).

El punto álgido de la focalización se alcanza cuando describe a los colombianos: «Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Ésta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad. *¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez*» (27); distinguimos con cursivas la “solución” que emite sobre el colectivo que focaliza, una idea que es constante cuando se refiere, sobre todo, a la pobreza. Desde esa perspectiva, se trasluce la negatividad del focalizador que él mismo justifica ante la ingobernabilidad de un Estado que se ha convertido «en el primer delincuente» (88) y «no hay forma de acabarlo»:

Nada funciona aquí. Ni la ley del talión ni la ley de Cristo. La primera, porque el Estado no la aplica ni la deja aplicar [...] La segunda, porque es intrínsecamente perversa. Cristo es el gran introductor de la impunidad y el desorden de este mundo. Cuando tú vuelves en Colombia la otra mejilla, de un segundo trancazo te acaban de desprender la retina. Y una vez que no ves, te cascan de una puñalada en el corazón (76).

La vulnerabilidad social ha radicalizado los juicios del agente focalizador que ve y juzga las cosas por el lado más desfavorable; en sus opiniones se refleja el encono y tras éste la desilusión y la desesperanza, como en el ejemplo anotado en las páginas 257-258 en el que expresa su descreimiento por todo y su anulada voluntad para hacer algo. Para el *yo* narrado todo se ha descompuesto, y ya que «cualquier ‘visión’ que se presente puede tener un fuerte efecto manipulador y es [...] difícil de separar de las emociones, no sólo de las atribuidas al focalizador y al personaje, sino también de las del lector» (Bal, 2006: 109), pensamos que su consentimiento de la violencia y sus deseos de «cianurar» a todos los pobres, forman parte de la impotencia y de la rabia de saberse en un clima de opresión en el que no hay salidas vivenciales.⁶⁶

⁶⁶ Mientras el *yo* narrado muestra su furia en la focalización de la sociedad colombiana, el *yo* narrador se muestra apacible y amigable en sus interpelaciones al lector: «Es que la vida es así, cosa grave, *parcero*» (Vallejo, 2006: 88), «*Bueno parcero*, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted» (127. De ambos ejemplos las cursivas son nuestras).

Retomamos la cita de Mieke Bal para agregar que el efecto *manipulador* de la focalización de la novela de Vallejo sobre el lector —que el *yo* narrador pone en duda cuando dice: «Ahí están todavía esperándome, *a mí con mis dudosos lectores*» (45. Cursivas nuestras), sabedor de la subjetividad de sus juicios— es posible por la fuerza ilocutiva de la focalización, la cual no tendría sentido si la desligamos del efecto perlocutivo que nos dirige hacia una lectura en la que los sucesos sociales son insoslayables.

El extremado realismo de *La Virgen de los sicarios* no se agota con la focalización, a ésta hay que añadir *la ficción autobiográfica*. No tenemos ninguna intención en profundizar en el estudio del *pacto novelesco*, no somos tan pretenciosos, atendemos a esta cualidad del texto en tanto refuerza su orientación realista. El pacto autobiográfico definido por Philippe Lejeune como la afirmación en el texto de la identidad del nombre, identidad que nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada (1994: 64). En nuestra novela, la identidad se manifiesta de *manera patente*, es decir, «el nombre que se da el narrador-personaje en la narración [...] coincide con el del autor en la portada» (65).

Ahora bien, el narrador y personaje permanece en el anonimato en casi toda la narración, digamos que se trata de ocultar lo más posible hasta que por intromisión de Alexis, en el momento que le disparan, se revela el nombre del personaje: «Íbamos por la Avenida La Playa entre el gentío [...] cuando de frente, zumbando, atronadora, se vino sobre nosotros la moto: pasó rozándonos. ‘¡Cuidado! ¡Fernando!’ alcanzó a gritarme Alexis en el momento en que los de la moto disparaban. Fue lo último que dijo, mi nombre, que nunca antes había pronunciado» (Vallejo, 2006: 82). Ese dato, sin embargo, sólo corrobora lo que el lector descubre mucho antes, siempre que en su experiencia conozca algunos datos biográficos del autor persona.

Las coincidencias entre la personalidad ficticia y la real son reducidas: ambos son colombianos, gramáticos, homosexuales, amantes de los animales, críticos de la Iglesia

Católica y de la forma de hacer política en Colombia, aunque estas tres últimas características, propias del autor empírico, no las afirma el agente que narra y actúa, porque la novela no pretende ser una autobiografía; es la narración en su calidad de ficción autobiográfica la que nos ha llevado a establecer los parecidos a pesar del autor. A propósito del pacto autobiográfico, Juan Villoro entrevistó a Fernando Vallejo en 2002 y le preguntó (citamos de página digital): «Se describe como un novelista de primera persona. La voz narrativa suele ser la de alguien muy parecido a Fernando Vallejo. Esto refuerza la impresión de que se trata de un relato autobiográfico, ‘verdadero’. ¿Podría comentar algo sobre la novela de tercera persona y la novela de primera persona?»:

[...] ¿Qué de originalidad hay en tomar, por ejemplo, una persona de la vida (o varias armando un híbrido) y cambiarle el nombre dizque para crear un personaje? Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos; ni ando con una grabadora por los cafés y las calles y los cuartos grabando lo que dice el prójimo y metiéndome en las camas y en las conciencias ajenas para contarle de chismoso en un libro [...] (Villoro, 2002).

De cualquier modo, aunque Fernando Vallejo se asuma como el Fernando de ficción, por mucho o poco que sea su parecido con el real, en nuestra consideración, no es más que un personaje «que toma la sustancia del contenido y, en cierta medida, también la sustancia de la expresión (su nombre y lenguaje) de la persona, pero que una vez ingresada en el sistema literario novelesco [...] debe ser considerado como un personaje más» (Prada Oropeza, 2001: 158).

La articulación de *La Virgen de los sicarios* no deja lugar a duda de su exagerada aproximación al mundo del llamado sentido común, incluido el juego del autor empírico de introducirse en la ficción. Es evidente que el autor quiere (citamos de Nathalie Sarraute) «darle al lector lo que le pertenece y atraerle, cueste lo que cueste, hacia el terreno del autor. Para lograrlo, nada tan sencillo y eficaz como el procedimiento de designar por un ‘yo’ al

protagonista de la novela» (Sarraute, 1967: 60). Tal efecto pretende que el lector se identifique con el mundo narrado tanto como el autor y haga suya la visión de aquél. La prueba de que *La Virgen de los sicarios* se presta a la confusión con el mundo real —por supuesto pensamos en un *lector inocente*—, es el comentario que causó entre los sicarios la película homónima de la que el propio Fernando Vallejo se encargó de adaptar el guión y que le valió la amenaza de muerte: «somos asesinos, pero no maricas».

En la novela de Jorge Franco, *Rosario Tijeras*, el narrador homodiegético es de otra variante, en relación al enunciador de Vallejo; predomina en su función el *yo* narrador con el propósito de referir, en este caso, a la vida de Rosario Tijeras. En este sentido, deja muy claro que la materia narrada procede de «lo que me contó, lo que vi y lo que pude averiguar» (2006: 14); por esta cualidad de la entidad narrativa, nos encontramos ante un agente que narra en calidad *testimonial*. Antonio es el nombre del sujeto que atestigua la vida de la sicaria y, remedando de cierto modo a Vallejo, Franco saca la identidad del narrador del anonimato en las últimas páginas del relato, cuando, por única ocasión, la protagonista lo llama por su nombre.

La *modalización* del *yo testigo* o *yo periférico* posee elementos sintácticos y semánticos que favorecen la tendencia realista de la narración. Sintácticamente, el que testimonia, aunque como persona haya participado en los eventos que relata, no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo; el objeto de «la narración no es la vida pasada del ‘yo’ que narra, sino la vida de otro» (Pimentel, 1998: 137). Por lo tanto, semánticamente, el *yo periférico* que testimonia no puede referir más que a hechos verídicos, auténticos;⁶⁷ este es, pues, un recurso más del puzle que fortalece el tema (la problemática de los sicarios de Medellín) y los objetos representados de los que ya hablamos páginas atrás, de una novela pretendidamente factual.

⁶⁷ M. Bal refiere que en los relatos cuyo enunciador es un *testigo*, «ya no cabe preguntarse si la historia que cuenta es inventada. El texto está lleno de indicaciones de que la historia debe considerarse cierta. Por supuesto que ello no prueba que lo sea; simplemente habla de las intenciones del narrador» (2006: 131).

En *Rosario Tijeras*, como en la novela de Vallejo, los recuerdos acumulados en la memoria se convierten en acontecimientos datados. Nada más que en la primera se quedan en la rememoración y en la segunda alcanzan la escritura. Desde una sala de hospital en la que una moribunda protagonista trata de salvar la vida, tiene lugar, *in extremas res*, el *incipit* y los breves instantes del presente narrativo de la fábula —a los que sólo vuelve el narrador para mirar el reloj que siempre marca la misma hora («Las cuatro y media») y para preguntarse en qué momento tendrá noticias de Rosario—. A la espera del parte médico, el narrador rebobina la parte que le consta de la vida de la protagonista y las historias que ella misma le profiere, siempre relacionadas con sus experiencias. La estrategia narrativa de la retrospección configura un personaje legendario, construido de la oralidad, de los datos ciertos y los inciertos, de los misterios que se confunden entre la realidad y la ilusión (véase la explicación en las páginas 259-260).

No puede decirse categóricamente que el narrador testigo se mantiene del todo aparte como observador de los acontecimientos, pues algunas aventuras vivió de primera mano con Rosario y Emilio. Así que cuando aduce que narra «lo que vi» de cierto modo equivale a un «lo que viví», por lo tanto, muda en personaje y la tercera persona desembraga a la primera, cuando esto ocurre es para expresar su estado de ánimo, casi siempre, en desolación. Estas breves incursiones de un *yo* narrativo que habla de sí mismo, no interfieren con la función del *yo* narrativo que habla de otros, su carácter de testigo presencial sobresale por encima de todo.

Ahora bien, en el nivel de la focalización de nuevo nos encontramos ante un focalizador interno, su función testimonial no lo sitúa como un agente anónimo fuera de la fábula. A esto añadimos el lazo sentimental, aunque no correspondido, con la protagonista lo que, sin duda, lo coloca dentro de la historia. El narrador (que coincide con el focalizador) centra su visión en Rosario que, recordemos lo explicado en el apartado de los personajes, pertenece a cierto colectivo de cierta condición social, nos referimos a los sicarios. A través

de Rosario se focaliza a un sector de la sociedad, pero la sicaria y sus iguales no son su único punto focal, lo son también Emilio y él mismo quienes pertenecen al estatus contrario, el de las oligarquías; ese contraste de clases es esencial para el efecto perlocutivo de la novela.

Sólo referimos y con brevedad a la focalización de Rosario (que ya la ampliaremos en el capítulo quinto en el que ineludiblemente hablaremos del contraste social, por consiguiente de las otras focalizaciones, que, a juicio nuestro, es uno de los puntos esenciales para la interpretación de la obra). El sentimiento amoroso en el que se encuentra atrapado el focalizador, contrario a lo que pudiera pensarse, no interfiere con la objetividad que procura en sus afirmaciones, en esto interviene el sentido del orden regresivo que marca una distancia temporal de tres años desde la última vez que el narrador viera a la “Tijeras”; la ausencia y el paso del tiempo le permiten una valoración diferente de las situaciones: «*Me metí* con ellos porque los quería, porque no podía vivir sin Emilio y Rosario, y porque a esa edad quería sentir más la vida, y con ellos tenía garantizada la aventura. *Ahora* no entiendo cómo tuve el coraje de acompañarlos, fue como cuando uno cierra los ojos para lanzarse a una piscina fría» (Franco, 2006: 35).

La frase me «*Me metí*» y el deíctico «*Ahora*», ambos resaltados con cursivas, muestran el vaivén de dos temporalidades en la novela. Cuando hablamos del *como si pasado* de *Rosario Tijeras* (véase las páginas 225-226 y la nota al pie 28 en la página 229) sólo referimos a la línea temporal de la historia de la protagonista y omitimos la del presente narrativo que compete al narrador. La oscilación del tiempo entre un *antes* y un *ahora* sitúa al lector en dos posiciones: el *antes* manifiesta el contexto social del Medellín de finales de los años ochenta, en manos de los *duros* de Pablo Escobar; con el *ahora*, asoma la Medellín de los años noventa, posiblemente pasados los mediados de la década, el referente es el metro igual que en Vallejo, pero con la diferencia que en la novela de Franco ya está echado a andar

(en la misma nota al pie de página 27 indicamos que el metro de Medellín se puso en marcha en noviembre de 1995).

Una visión constante son las actitudes contradictorias de la protagonista y estas frases la sintetizan: «Rosario es de esas mujeres que son veneno y antídoto a la vez. Al que quiere curar cura, y al que quiere matar mata» (20). Esta paradoja de la heroína no tiene mucho sentido si tomamos el planteamiento en su literalidad. Con esto queremos decir que las *visiones* sobre Rosario no responden a la representación de un individuo, sino a la encarnación de Medellín, construida a partir de las oposiciones:

Medellín está encerrada por dos brazos de montañas. Un abrazo topográfico que nos encierra a todos en un mismo espacio [...] es una relación de amor y odio, con sentimientos más por una mujer que por una ciudad [...] El que se va vuelve, el que reniega se retracta, el que la insulta se disculpa y el que la agrade la paga. Algo muy extraño nos sucede con ella, porque a pesar del miedo que nos mete, de las ganas de largarnos que todos alguna vez hemos tenido, a pesar de haberla matado muchas veces, Medellín siempre termina ganando (91).

Más iluso Emilio, pensé. Como si uno pudiera sacarse a Rosario del corazón y después volver a metérsela. Una vez que uno empezaba a quererla ya la quería para siempre (123).

Esta sinonimia entre Medellín y Rosario es *isotopía* del discurso que permite la homogeneidad semántica de los contrastes entre los de “abajo” (la gente pudiente) y los de “arriba” (los habitantes de las comunas). Desde la perspectiva del focalizador se gesta una violenta mezcla de clases: «Eran ellos contra nosotros, cobrándonos ojo por ojo todos los años en que fuimos nosotros contra ellos. Con Rosario metida en nuestro bando o nosotros en el de ella, no sabíamos qué posición tomar» (64). En el presente narrativo, una focalización sobre la ciudad nos proyecta la actitud del agente que narra frente a los acontecimientos:

Ya no queda ningún espacio negro en la cordillera, forrada de luces desde abajo hasta la ceja, la ‘tacita de plata’ brilla como nunca. Los edificios iluminados le dan una apariencia

de tinglado cosmopolita, un aire de grandeza que nos hace pensar que ya hemos vencido el subdesarrollo. El metro la cruza por el medio, y la primera vez que lo vimos deslizarse creímos que finalmente habíamos salido de pobres (38).

El narrador/focalizador sabe que se trata de un relumbrón de modernidad, un brillo engañoso que da idea de posicionarse en el primer mundo, pero todo es una simulación. En el focalizador de Vallejo la desesperanza social trueca en indignación; en el de Franco en la indiferencia. Los estudios narratológicos parecen fijar la subjetividad para la narración homodiegética, por aquello de la participación del narrador como actor en el mundo narrado. Opinión que no comparte Nathalie Sarraute que, por supuesto, nos place: «La narración en primera persona satisface la legítima curiosidad del lector y contiene los escrúpulos no menos legítimos del autor. Además, tiene la ventaja de poseer el aspecto de una experiencia vivida, de algo auténtico, que despierta el respeto del lector y le apacigua» (1967: 56-57).

Narradores *heterodiegéticos*: *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata*

De nuestros narradores *heterodiegéticos* nos limitaremos a aquella explicación que sostiene la extremada semejanza de las novelas suprarreales con la realidad; no olvidamos que la fuerza de la autenticación proviene de los actos del lenguaje originados por el narrador. Si con nuestros narradores homodiegéticos hemos tenido el devaneo de extender la veracidad de su discurso hacia el nivel de la focalización, ha sido por las coincidencias entre el agente que ve y el agente que narra, aunque con la novela de Jorge Franco no fuimos tan honestos con esta estrategia narrativa, ya que Rosario Tijeras también tiene sus breves puntos focales que los abordaremos ineludiblemente en otro momento.

Sería pretencioso inmiscuir en este apartado dedicado a las voces heterodiegéticas de *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata*, el asunto de la focalización; en cada una de las fábulas de estas novelas intervienen distintos personajes como focalizadores y cada uno tiene

una carga diferente, ya lo dice Mieke Bal: «los personajes no soportan cargas iguales, algunos focalizan a menudo, otros sólo un poco, algunos no lo hacen en absoluto» (2006: 111).⁶⁸ Luz Aurora Pimentel caracteriza al narrador heterodiegético por su *no participación*, por su “ausencia” del mundo narrado, contrario a la voz homodiegética, lo que indica que el narrador del que hablamos sólo tiene una función: la vocal (cfr. Pimentel, 1998: 141).

Mas cuando se está frente a la novela, el dato genérico que caracteriza al narrador que narra *sobre* algún otro, un *él* o una *ella*,⁶⁹ no resulta de la misma precisión con que se le describe (de ser así, casi podemos asegurarlo, se trataría de un texto demasiado simple para las exigencias del discurso estético). Aunque la ausencia de la historia sea absoluta, la presencia (a sugerencia de Gérard Genette) es susceptible de matizarse en grados. La misma Pimentel (1998: 142) comenta que los grados de presencia/ausencia pueden observarse en distintas zonas de un relato y no sólo en la diégesis, pues mantiene la idea que un narrador heterodiegético puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración: si está ausente del universo diegético, no necesariamente lo está del discurso narrativo.

Todo objeto representado en un discurso realista necesita de fuentes fidedignas y el narrador que refiere los sucesos de *otros* (desde la tercera persona) se integra al sintagma narrativo para sufragar a favor de la acreditación de la realidad. Semánticamente los narradores de *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* recurren a argumentos que autentifican las problemáticas que cada uno de estos discursos profiere; como lectores no ponemos en duda lo que enuncian, porque sus locuciones tienen un sentido de correspondencia con el conjunto de objetos representados en el sistema de la narración; por

⁶⁸ Además, la focalización vinculada a un personaje, agrega M. Bal, «puede variar, puede pasar de un personaje a otro. En tales casos podremos recibir un buen cuadro de los orígenes de un conflicto. Se nos muestran las diferencias con las que diversos personajes contemplan los mismos hechos» (2006: 110-111).

⁶⁹ Aunque la distinción entre narraciones de “primera y tercera persona” no carece de valor, estamos de acuerdo con la explicación de M. Bal, en el sentido de que un “narrador de tercera persona” no es un *él* o una *ella*, sino que narra en referencia a un *él* o una *ella*, así, la diferencia reside en el objeto de emisión. Desde un punto de vista gramatical, el sujeto que narra —dice Bal siempre será una *primera persona* (cfr. Bal, 2006: 127).

ejemplo, en *La Mara* cada personaje (recordemos que se trata de una novela de protagonismo colectivo) se posesiona del discurso y lo hace para referir sus propias eventualidades.

En cambio, nos interesa hablar aquí de la estructura sintáctica que el narrador adopta a través de sus variadas modalizaciones en cada obra. En la sintaxis del enunciador hay también una forma de legitimar y, simultáneamente, una forma de *ver* la realidad. Nuestras cuatro narraciones heterodieéticas no tienen una línea narrativa inmutable, no impera sólo en ellas la narración sobre otro en tercera persona, ahí están los personajes y los diferentes modos de entrar a su subjetividad, porque ellos igualmente toman la palabra para narrar y para dar su visión de los acontecimientos. Esta forma de dispersar la fuente de información narrativa (resumimos de Luz Aurora Pimentel, 1998: 89) es una de las varias maneras de suscitar una impresión de *polifonía* narrativa.⁷⁰

¿A una arquitectura novelesca de impresión polifónica corresponde un verdadero dialogismo en el nivel de la fábula, para ser más explícitos, necesariamente se establece una relación dialógica entre los personajes? En *la forma de la expresión* de *La Mara* las voces se yuxtaponen: un narrador de omnisciencia selectiva que se camufla en la omnisciencia futura de Ximenus, él o la vidente (hay una indeterminación caprichosa de su género) que conoce los destinos de los habitantes de Tecún Umán, los propios o los que arriban a ella para cruzar la frontera:

«En la altura de su figura *cierra los ojos para ver a la gente corriendo para alcanzar al convoy, subirse a los vagones y viajar aferrada a los nichos hollinosos [...]*

Deja atrás al ferrocarril, adelanta la imagen. Planea sobre lo apretado de la selva. Va de un sitio a otro. Se cuela entre los surcos de plátano, entre hondonadas, nidos de araña,

⁷⁰ Para generar un efecto *polifónico*, debemos aclarar, no hace falta una abundancia de personajes. Basta que se establezca la alternancia entre la voz del narrador y la de los personajes para generar el efecto *dialógico* o, bien, que el héroe haga tal procedimiento a través de su conciencia; por ejemplo, en «No oyes ladrar los perros» de J. Rulfo sólo dos personajes están físicamente presentes en el relato: el padre y el hijo; no obstante, aquél, aún cuando ya el hijo está muerto, sigue estableciendo un diálogo con él, de reproche si se quiere pero diálogo al fin, y trae desde su conciencia a la madre también muerta y al padrino de su hijo; con la intromisión de las voces por un solo personaje, como en el caso de «No oyes ladrar los perros», es posible también el logro de ese efecto dialógico.

madrigueras de tlacuaches, enormes árboles. Se detiene en el lugar exacto donde poner los ojos.

Espera, ya sabe que los vehículos se han detenido y los hombres, después de bajarse, se internan en la selva hacia el punto que Ximenus ha determinado. *Los agentes migratorios mexicanos* caminan alumbrándose con las linternas de mano [...]

Los ojos de Ximenus penetran la oscuridad, se acercan a las vías desoladas [...] Se detienen. *Allá, del otro lado de la vía, está la Mara Salvatrucha*, puede ver las calaveras, la serpiente bífida, la cruz gamada, el rostro de la Virgen María y las letras de *los tatuajes del Poison* que se estremecen a la seña que hace al puñado de tatuados que siguen sus órdenes.

Un poco más hacia el sur, *el Parrot, brillante del cráneo y arañas sobre los hombros*, murciélagos de afilados colmillos en los bíceps, lanza un corto chiflido y sus hombres se agachan.

Al norte de las luces de las linternas de los agentes mexicanos que se ven más cerca, *los del grupo del Rogao*, en cuclillas, contestan con chiflidos que simulan el graznido de las aves» (Rafael Ramírez Heredia, 2004: 173-174).

Los ojos de Ximenus, como paneo de cámara cinematográfica, se mueven por la selva en esta extensa pero necesaria cita (el efecto puede verse a lo largo del ejemplo, pero destacamos en cursivas el segundo párrafo dedicado a la mirada del personaje). Su mirar se detiene sobre tres objetivos (marcados también en cursivas): los migrantes (los que trepan al tren), los agentes migratorios mexicanos y un grupo de mareros comandados por el Poison, el Parrot y el Rogao. Ximenus no conoce el pasado, pero sabe lo más importante para la narración, el futuro de los actores de la fabula. No por nada es la metáfora del fátum que abre, se entremezcla y cierra el relato, y si conocer el futuro es un acto perverso no hay nada en la frontera que no lo sea, por eso, casi siempre el destino que prevén los ojos del vidente es el de un encadenamiento fatal de los sucesos.

Junto a la voz de Ximenus se yuxtaponen otras modalizaciones que no abandonan el sistema de referencia pronominal en tercera persona, nos referimos al estilo indirecto y al estilo indirecto libre. En la primera transposición (el estilo indirecto) está implicada una apropiación del discurso del otro; en la segunda (el estilo indirecto libre) nos da acceso a la

intimidad psíquica de la pluralidad de personajes, lo que nos parece una forma de expresión acertada para un universo narrativo cuyo trasunto es la frontera sur de México. Mediante esta interferencia textual conocemos de primera mano, y auténticamente, los temores, los deseos, las frustraciones, las insatisfacciones o las esperanzas de los migrantes; las ambiciones y las frustraciones de los mareros y los agentes migratorios; los deseos inconfesados de alguna prostituta y las ilusiones de otras; o la resistencia absoluta al no ser (no ser oído, reconocido o recordado) como don Nicolás Fuentes el excónsul mexicano en Guatemala, chivo expiatorio de la matanza en la ermita del Carrizal:

No olvida que ha sido el cónsul de México por diez años, nada de ex, ha sido y es el representante de un país inmenso ante uno pequeño, y que atrás de don Nico se halla el poder del supremo gobierno asentado en la capital azteca, porque él es cónsul, nada de ex, y si ahora otro ocupa su puesto es porque la vida no se detiene y las mentiras no cesan; él nunca se irá de Tecún a pasar como cero a la izquierda en una ciudad tan terrible como lo es la capital de México, que estaba bien para visitarla unos días sólo para los asuntos oficiales, pero no para vivir ahí (186).

Hacia el final de la «Nota a la primera edición» de 2666, Ignacio Echevarría comenta que entre las anotaciones de Roberto Bolaño al libro en cuestión, se lee un apunte aislado: «El narrador de 2666 es Arturo Belano». Y en otro lugar añade, con la indicación ‘para el final de 2666’: ‘Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano’» (Bolaño, 2004: 1125). Esta persona ficticia es, junto a Ulises Lima, uno de los protagonistas de *Los detectives salvajes* (1998), pero no hay rastros de él en 2666, no así una conexión entre ellas.

Suponemos que la intención de que Belano fuera el enunciador de la historia obedece a dos razones: la primera, a que es el *alter ego* de Roberto Bolaño, en este sentido *Los detectives salvajes* es una novela de pacto autobiográfico; la segunda responde al final de *Los detectives salvajes* que concluye en un pueblo llamado Villaviciosa en el desierto de Sonora,

que es el mismo Estado, en el que en una especie de *continuum*, se desarrolla la trama de 2666.

No obstante, ahí no termina la relación de ambas obras; el punto más estrecho entre 2666 y *Los detectives salvajes* está en el desenlace de la trama. Esta última concluye con la muerte accidental de Césarea Tinajero, la madre de los real visceralistas, a quién con ahínco buscaron hasta encontrarla Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero y Lupe. La muerte de Césarea y su posible sepultura en el ancho desierto de Sonora, es la primera mujer desaparecida en el año 1976 en la literatura de Roberto Bolaño, tema que retoma en 2666. En páginas anteriores dijimos que *Amuleto* es hipotexto de 2666, añadimos ahora a *Los detectives salvajes* que, a su vez, es hipotexto de *Amuleto*, donde aparece por primera vez la protagonista, Auxilio Lacouture.

Como dijimos, la voz de 2666 no tiene nombre propio. La forma de la expresión de toda la novela, aunque nos dedicamos únicamente a «La parte de los crímenes», es la de un narrador heterodiegético del tipo que describe Boris Eichenbaum (1997: 147), a partir de las explicaciones de Otto Ludwig: *el relato propiamente dicho*, es decir, un narrador imaginario que se dirige al público para enterarnos de las distas versiones sobre los feminicidios en Santa Teresa. La voz de este narrador se va alternando con *el relato escénico* (también tomado de Eichenbaum) o diálogo de los personajes y con el estilo indirecto. Todas estas voces se encuentran amalgamadas entre ellas, queremos decir con esto que, en el caso del modo directo, no hay guiones o alguna otra tipografía que nos separe la voz del narrador de la voz de los personajes, el lector debe poner toda su atención al uso verbal para distinguir, de entre la voz del agente que narra, lo expresado directamente por el personaje o lo expresado indirectamente a través del narrador.

En algunas secuencias del enorme relato se insertan historias intercaladas. En «La parte de los crímenes», por ejemplo, están la del profanador de iglesias, la de Olegario Cura

Expósito, la del asesino Klaus Haas, al que las autoridades no pueden comprobarle su culpabilidad; la historia de la vidente Florita Almada y la de Azucena Esquivel Plata, todas relacionadas con los asesinatos de alguna manera y narradas también con los estilos directo e indirecto. No obstante, la narración de Azucena tiene una peculiaridad: la primera vez que este personaje aparece en la historia, su voz se “escucha” como un largo diálogo al que da paso, por supuesto, el narrador; después, sus secuencias, que no aparecen continuadas en la narración, inician con la voz de Azucena en primera persona para contar al periodista Sergio González los pormenores de la vida y posterior desaparición de su amiga Kelly Rivera Parker o Luz María Rivera, su verdadera identidad.

Al narrador heterodiegético no podemos etiquetarlo de omnisciente porque, a favor de la intriga de código detectivesco y, por lo mismo, de su intenso halo de misterio, desconoce lo mismo que los personajes (pensamos sólo en «La parte de los crímenes», aunque es la misma estrategia aplicada en toda la novela): no sabe, en la mayoría de los casos, el paradero de las mujeres asesinadas y desconoce la identidad de los asesinos. Insistimos, este artilugio, por su homogeneidad en la fábula, es con toda intención, ya que su preferencia parece girar en torno a la presentación de los hechos. Quizá por esto cuando el enunciador describe a las muertas y las situaciones de las historias que intercala tienen, por el detallismo, el tono de quien escribe una crónica periodística, dejamos un fragmento de uno de los múltiples asesinatos:

«La siguiente muerta fue Leticia Contreras Zamudio. La policía acudió al local nocturno La Rivera, sitio entre las calles Lorenzo Sepúlveda y Álvaro Obregón, en el centro de Santa Teresa, tras recibir una llamada anónima. En uno de los reservados de La Rivera encontraron el cadáver, que presentaba múltiples heridas de abdomen y tórax, así como en los antebrazos, por lo que se supone que Leticia Contreras luchó por su vida hasta el último segundo. La muerta tenía veintitrés años y hacía más de cuatro que ejercía el oficio de prostituta, sin que jamás se le hubiera visto envuelta en ningún problema de orden público» (Bolaño, 2004: 500-501).

Las estrategias de la voz heterodiegética antes descritas, más el uso narrativo de los modos directo e indirecto, en conjunto, tienen la virtud de presentar, gracias a la focalización de los diversos actores, la disparidad con las que se contemplan los mismos sucesos. Ofrecer visiones diferentes del mismo hecho, lo convierten en hechos distintos; este es, en nuestro pensar, uno de los rasgos fundantes de *2666*. De cierto modo, la estrategia narrativa de Roberto Bolaño de exponer ideas que posteriormente se desmienten entre los personajes, es un modo de relativizar la *verdad* sobre los asesinatos de mujeres.

Con esta amplia gama de *verdades* que van mutando a lo largo de la historia y con los ocultamientos o, mejor, el desconocimiento de la *verdad* del propio narrador, el texto se puebla de indeterminaciones y, paradójicamente, aumenta su realismo. De haber resuelto Roberto Bolaño el misterio de los crímenes (que al día de hoy continúan) atentaría contra la verosimilitud de la obra, ante unos hechos que en la vida real siguen irresueltos. Así que corresponde al lector la complicada tarea de establecer sus propias conjeturas.

El enunciador de *Ritmo Delta*, como los de *La Mara* y *2666*, si bien está ausente del universo diegético, no lo está del discurso narrativo. En la forma de la expresión también abundan los modos directo e indirecto, aunque mucho menos amalgamados que en la novela de Bolaño. Digamos que Daniel Sada es más tradicional con las señas de las modalizaciones que permiten la entrada a la subjetividad de los personajes: el uso de guiones para los diálogos y el de los verbos, en este caso en pasado, para el discurso indirecto. La fácil identificación entre un modo y otro se debe, sobre todo, a la precisión de la enunciación heterodiegética con el grado de *omnisciencia autorial* (en términos teóricos de Darío Villanueva y *omnisciencia editorial* en términos de Norman Friedman).

Ahora bien, este agente que se caracteriza por los continuos desembragues internos o alternancia de voces, es decir, el tránsito del protagonismo de la enunciación en tercera persona a la voz de un *autor implícito* en primera. Aquélla nos presenta los acontecimientos y

el autor implícito comenta, critica, amonesta, exclama, pondera y advierte juicios en los que expresa su opinión sobre el mundo, sobre las ideas y emociones de los personajes y sobre los eventos que narra con el añadido de que sus intervenciones se dirigen a otra categoría narrativa, el *lector implícito* (cfr. Villanueva, 1995: 22-25; y L. A. Pimentel, 1998: 141-143). Decíamos que la omnisciencia autorial de *Ritmo Delta* tiene peculiaridades que se agregan a la definición narratológica.

Es decir, lo más destacado de casi toda la obra de Daniel Sada, es el empleo de un lenguaje recargado o neobarroco como lo adjetivan ciertos estudios; a algunos nos gusta sus narraciones por esta razón, a otros les disgusta por la misma. La sustancia de la expresión en *Ritmo Delta* recae en la voz de un agente que emplea dos niveles de lenguaje: uno culto y otro coloquial, que sobresale por su oralidad y por su ironía humorística. Lo mismo comenta los recursos que debe tener la literatura seria y hace mención de Shakespeare, Kant o Bachelard con toda propiedad, como emplea expresiones del habla cotidiana mexicana que indicamos en cursivas: «por lo que de no obedecer (*¡caray!*) el ataque sería más violento, más astillas *fregadoras*, y más sangre, eso sí. En tal situación cabe enfocar la calle: en ella ¡ni quien! —o sea que pedir auxilio *¡chin!*—, menos la policía. Recuérdese que era medianoche, como a eso de las dos, o por ahí. Y ahora sí veamos lo peor» (Sada, 2005: 134).

Valga este mismo ejemplo para señalar que la voz autorial (a la que Luz Aurora Pimentel llama *narratorial*) no siempre tiene un notorio desembrague como en la frase «Y ahora sí veamos lo peor». Las interjecciones «*¡caray!*» o «*¡chin!*», esta última entre una frase incidental, no pueden ser más que expresiones del autor implícito, pues se externalizan, sintácticamente, cuando él tiene la voz de la narración y, casi siempre, las distingue con los paréntesis. Además, en el nivel semántico estas interjecciones ya implican un punto de vista: sorpresa, enojo, asombro, molestia y otras, o, bien, se emplean —desde un sentido que también les es inherente— para interpelar al interlocutor (lector implícito).

Aunque no queda duda de la visión omnímoda del agente que narra, no por nada es el hacedor de la fábula y lo ratifica con la recurrencia a la frase en forma de aserción: «Imaginemos» (que abre y cierra el relato) empleada con intenciones diferentes.⁷¹ Ésta ilocución habla de la percepción todopoderosa, pero al mismo tiempo (parafraseamos de Gérard Genette, 1993: 42) está destinada a obtener un ajuste de la realidad al discurso, en el deseo de que su lector imagine con cierta fidelidad lo que pretende representar. En este sentido, es un narrador fidedigno que nos introduce con todos los pormenores necesarios al retorcido y fraudulento mundo editorial.

Retomemos el punto de la visión omnímoda, decíamos que narratológicamente cumple con su función de saberlo y conocerlo todo, pero el empleo abundante de las interjecciones casi siempre jocosas y, sobre todo, las ilocuciones construidas con el «imaginemos», aparentan una disminución en el grado de la omnisciencia, quizá porque se comparte la responsabilidad de lo representado con el oyente. No decimos con esto que se trate de una innovación de la omnisciencia autorial, no somos concedores de toda la narrativa latinoamericana contemporánea para asegurarlo, simplemente es, en nuestra consideración, una peculiaridad de la voz autorial de *Ritmo Delta* y de otras narraciones del escritor mexicano.

Daniel Sada decía en el años 2009, apenas dos años antes de su fallecimiento: «todavía no tengo muchas certezas con mi voz, sigo explorando» (Zama, 2009: 25); creemos todo lo contrario, la voz de su narrativa está definidísima y él mismo sabía que no es de fácil acceso, que puede «seducir o irritar». Decía también que lo primero que diseña para su escritura es el narrador, y estamos de acuerdo en cómo lo autodefine: «Me lo imagino como indiscreto y metiche que hace conjeturas... El punto de vista es para mí importantísimo [...] Han dicho de

⁷¹ Anotamos algunas de ilocuciones de la omnisciencia autorial con la expresión *imaginemos*: «*Mejor imaginemos la rojura de sus ojos farolones*» (Sada, 2005: 45), «*Recuerdo en medio de la junta, justo cuando el repiqueteo de preguntas parecía expandirse, lo incisivo flotando a poco desigual como una marea, vaga elevación y él esquivo, acaso a gusto con sus ladeos, a bien de sacar chiles de su saco y morderlos como que a escondidas (¡¡imaginémoslo!!)*» (51), «*Imaginemos —como lo imaginó Roberto—*» (168. *Cursivas nuestras*).

que mi prosa puede asfixiar de tan pulida que está, pero así soy, mi mundo es verbal [...] para mí son muy importantes los ritmos en la prosa».

Si alguna pregunta cabe hacerse respecto de la omnisciencia autorial en *Ritmo Delta*, técnica narrativa que la mayoría de los estudios narratológicos la identifican con las novelas decimonónicas, sería esta: cuál fue su raíz existencial, qué vio en el mundo Daniel Sada para volver a una forma narrativa (aunque con matices añadidos) que se considera extemporánea. Todo concepto estético (nos vienen las palabras de Kundera) esboza una problemática sin fin, y la omnisciencia autorial, planteada desde el particular estilo de Sada, lo es. (Por ahora no pretendemos resolver este problema.)

Balas de plata comparte con *2666* el código detectivesco, con la diferencia que en ésta los feminicidios quedan sin resolución y en aquélla se descubre a los verdaderos asesinos. Por su línea detectivesca, lo dijimos en el apartado de los personajes, es un mundo narrativo en el que varios actores intervienen en la fábula y la elección de los modos narrativos en los que se corporizan nos parece acertada, para una novela cuyo realismo salta desde el título del libro. Como en *2666* echamos mano de la teoría de Eichenbaum no sin antes decir que el narrador heterodiegético tiene la singularidad de dirigirse al lector explícito no representado —en breves intervenciones como relámpagos narrativos— pero sin abandonar la tercera persona, por ejemplo: «¿Vieron *The Good, the Bad and the Ugly*? El joven recordó la música» (Mendoza, 2008: 28).

En definitiva, lo que distingue la forma de la expresión de *Balas de plata* es el relato escénico, mucho más notorio que en *2666*, pero no menos amalgamado a la narración conducida en tercera persona. Esto es, «el diálogo de los personajes está en primer plano y la parte narrativa se reduce a un comentario que envuelve y explica el diálogo, es decir que se atiene a las indicaciones escénicas» (Eichenbaum, 1997: 147). Este género de relato —como apunta el formalista ruso— recuerda la forma dramática por el acento puesto en el diálogo

(modo que se privilegia en *Balas de plata*) y por la preferencia que se otorga a la presentación de los hechos más que a la narración.

Élmer Mendoza procura que la fábula se perciba «como si se produjera frente a nosotros en la escena», por eso, a los diálogos añade algunos soliloquios, otro recurso dramático. Debemos añadir que los diálogos se prolongan sin espacios, generando la confusión del lector entre la voz de un personaje y otro, el autor empírico ha dicho que este recurso es intencional: «a veces quiero que se confunda» (Ventura, 2010: 8).

En los tiempos que vivimos ya es una verdad de Perogrullo decir que «No hay relato sin narrador». Lo de hoy en los relatos es el empleo de las variadas técnicas narrativas empalmadas una en la otra; evidentemente, eso aumenta las *visiones* de los hechos que componen el universo ficticio. Los narradores homodiegéticos de *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* no son, en estricto sentido, autodiegético y testimonial, respectivamente; ni el *yo* narrador, en su función diegética, es el único que ofrece una *visión* de los sucesos, los sicarios, aunque en menos ocasiones, también focalizan su propio entorno. En *La Mara, 2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* de voz heterodiegética se disparan los puntos de vista de los hechos que nos son presentados.

En *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, libro escrito hace poco más de cuatro décadas aproximadamente, Tzvetan Todorov comenta que escritores que van desde Henry James hasta William Faulkner, explotaron los procedimientos suscitados por la toma de conciencia de las visiones, después de ellos en la literatura ya no hay sitio para las visiones (lo citamos): «la literatura ya no parece asignarle la misma importancia a esta cuestión. Quizá esto se explique por el hecho de que una cierta orientación de la escritura moderna no se propone hacernos *ver* nada: es discurso sin ser ficción» (1975: 58).⁷²

⁷² En el mismo libro, T. Todorov nos ofrece un fragmento de *El inabrazable* de S. Beckett, como ejemplo de un texto que se articula sin visión, lo reproducimos: «Parece que hablo, no soy yo, no es de mí. Algunas generalizaciones para comenzar. ¿Cómo hacer, cómo voy a hacer, cómo proceder? Por pura aporía o bien por

Todo lo que pretendemos decir con el ejemplo del teórico de origen búlgaro, en contraste con la técnica narrativa de las novelas suprarreales, es que detrás de cada concepto estético hay innegables raíces existenciales, como lo explicamos en el capítulo dos; los conceptos estéticos «son pistas que conducen a distintos aspectos de la existencia inaccesibles por cualquier otro modo» (Kundera, 2005: 128). Las amalgamadas formas de expresión que describimos para ver en ellas su autenticación de la realidad, también dicen *algo* del mundo en el que nos movemos. A pesar de las innumerables voces y sus respectivas visiones, las sociedades que se describen no son auténticamente dialógicas;⁷³ los actores de estas narraciones son todos héroes fracasados y la colectividad representada se asume ella misma como valor de uso y valor de cambio. En este sentido no pueden ser portadores de una verdad como posición *significante* (ideológica) y sus relaciones con el *otro* (parafraseamos de las reflexiones de Mijaíl M. Bajtín, 1995: 325-327) son actos que se constituyen en la autoconciencia, pero no se determinan por la relación a la otra conciencia, es decir al *tú*.

Posiblemente el modelo cosificado del mundo que para Bajtín se estaba sustituyendo por el modelo dialógico, como lo estudia en la obra de Dostoievski, se encuentre en un momento reversible. En las novelas suprarreales, la cosificación del individuo está detrás de todas esas voces que se externalizan para sí mismas, pero no se vuelven hacia el exterior, por lo tanto, no hay sucesión dialógica (para que el dialogismo sea posible tiene que darse el proceso inverso). Es decir, un entendimiento con el *otro* que es conmigo mismo. La prueba está en que los personajes avanzan a contrapelo de su naturaleza dialógica —fuerzas superiores que se ostentan con el poder los han conducido a su cosificación—; no les interesa participar del diálogo: «interrogar, oír, responder, estar de acuerdo» (334). En las novelas de Fernando

afirmaciones y negaciones refutadas progresivamente, o tarde o temprano. Esto de una manera general. Tiene que haber otros atajos. Si no sería despertar de todo. Pero es como ara desesperar de todo» (1975: 58).

⁷³ M. M. Bajtín señala en el ensayo «» que la conciencia del hombre es de naturaleza dialógica, por lo tanto, la vida humana de la misma naturaleza y vivir significa participar en un diálogo. «El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana, del simposio universal [...] Cada pensamiento y cada vida llegan a formar parte de un diálogo inconcluso» (1995: 334), pues sólo en la dialéctica del *diálogo inconcluso* tiene razón de ser la *expresión verbal* de una vida humana auténtica.

Vallejo, Jorge Franco, Rafael Ramírez Heredia, Roberto Bolaño, Daniel Sada y Élmer Mendoza, el hombre que se configura está distante del hombre que participa del «diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos».

Si como señala Bajtín (1995: 328) que la *confesión* viene a ser objeto de la visión artística y la representación de las conciencias ajenas con el objeto de descubrir, en la estructura internamente social, que no podemos vivir sin el *otro*, que no podemos llegar a ser nosotros mismo sin el *otro*, que hemos de encontrarnos en el *otro*; las novelas suprarreales a través de su exceso de realismo, nos proyectan que la experiencia humana de nuestros días ha roto el diálogo con el *otro* y nuestra imagen (que se mira en la del personaje como el *otro*) sólo externa «un peculiar *vacío fantasmal* y una siniestra *soledad* que le acompaña» (Bajtín, 2000: 44).

IV

LA NOVELA SUPRARREAL EN LA PRAXIS ESTÉTICA

Hoy es común hablar de la *praxis* estética y de las responsabilidades del lector frente al texto. Como es común que las obras invoquen al lector ya de modo explícito, ya de modo implícito, recordándonos nuestra participación y compromiso con la lectura. Pero todo esto no era habitual cuando Plauto escribió *La comedia de la olla*, en la que representa literalmente este problema fenomenológico: en la escena III a Euclión, el protagonista, le roban la olla con el oro y se dirige a los espectadores con toda la desesperación que el hecho le produce:

¡Estoy perdido, muerto, asesinado! ¿Adónde correré? ¿Adónde no correré? ¡Cogedle, cogedle! Pero ¿a quién? ¿Y quién le cogerá? No sé nada, no veo nada, ando cegado y no sé ni dónde voy, ni dónde estoy, ni quién soy. (*A los espectadores.*) *Por piedad, os ruego, os suplico que me ayudéis, indicadme quién la ha cogido. ¿Qué dices tú? Estoy dispuesto a creer en ti, porque eres hombre de bien: se te ve en la cara. Pues ¿qué? ¿De qué os reís? ¡Ah, ya os conozco a todos! Sé que hay innumerables ladrones por aquí, disimulados bajo estos ropajes blancos, y sentados como gente honrada. ¿Qué? ¿Ninguno de vosotros la tiene? Me has matado. ¿Quién, pues, la tiene? ¿No lo sabes? ¡Ay, pobre, pobre de mí! Estoy perdido y bien apañado. ¡Día nefasto que me has traído gemidos y daños y tristezas, hambre y miseria! No hay hombre más arruinado que yo. ¿Qué me importa la vida, si he perdido todo el oro que guardaba con tanto afán? Me mortifiqué y prescindí de mis gustos y de mis inclinaciones. Ahora, otros se están regocijando a costa de mi desdicha y de mi ruina. No podré resistirlo* (1969: 130, 131. Las cursivas son nuestras).

En esta maravillosa escena de la comedia del dramaturgo latino, mediante una alocución de súplica a los espectadores, Euclión, que ha alcanzado una completa autonomía, eslabona los dos mundos, el ficticio con el real y nos introduce en el hermoso juego de pensar la realidad como ficción y la ficción como realidad. La otra estrategia estética fundamental en la misma escena, es la vivificación que el protagonista hace de los espectadores, a quienes solicita su

colaboración, por lo tanto, su complicidad para encontrar su preciado tesoro; ese acto anticipa el principal fundamento de *la teoría de la recepción* (Iser 1987: 92): la interacción entre el texto y la realidad, como también entre texto y lector.

La novela suprarreal, como detallamos en el capítulo anterior, la tematización y los objetos representados no tienen otro fin que llevarnos a los terrenos de la realidad o, al modo de la teoría de la recepción, como estructura de comunicación (citamos de la misma página anterior de Iser) «la ficción une a la realidad con un sujeto, que a su vez es mediado con una realidad a través de la ficción». En este sentido, la *escuela de Constanza* alemana atiende a la obra de arte literaria más que por lo que significa, por lo que efectúa; por ende, el interés se sitúa en la dimensión pragmática del texto, entendiendo lo pragmático en el sentido de la relación de los signos del texto con la interpretación.

La *praxis* estética (o el acto de la lectura) de las narraciones suprarreales, por sus indiscutibles componentes realistas, que llaman a una relación de realismo cointencional, tiene efectos potenciales sobre el lector y, a estas alturas de nuestras reflexiones, hemos dejado constancia de la fuerte *ilusión de realidad* que produce. Es así que ficción y realidad ya no podemos concebirlas más que como una relación de comunicación, es así que los significados que emanan de las ficciones suprarreales son inevitablemente pragmáticos y nos comunican algo sobre la realidad, lo que tampoco ignoramos llegados a este punto de nuestro análisis.

Abordamos en este capítulo dos apartados: una *praxis* estética de marcada objetividad y la permanencia del estatuto simbólico. En el primero, ahondamos en las especificidades de las obras noveladas suprarreales que nos proveen de una lectura que intenta envolvernos en un *reflejo de la realidad*, pero sabemos también que se trata, indiscutiblemente, de algo ilusorio; de ahí la contraparte puesta en el siguiente apartado, en el que hablamos del estatuto

simbólico de los relatos de Fernando Vallejo, Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Jorge Franco.

Una *praxis* estética de marcada objetividad

La antigua metáfora *platicar con el libro* que rescata Iuri Lotman (1996: 81), él mismo lo hace notar, está llena de sentido. En este acto está implícito un potencial de efectos que sólo son actualizables en la *praxis* estética o el proceso de la lectura. Por supuesto, detrás de estas palabras está la influencia de Wolfgang Iser (1987: 12) que ha hecho notar que una obra literaria no es un documento de algo que existe, es una *reformulación* de la realidad ya formulada, de este modo llega al mundo *algo* que no se encontraba en él. Esa realidad reformulada contiene efectos de sentido que solicita los juicios del lector que se ha convertido en la *referencia del sistema* del texto y éste obtiene «su pleno sentido en los procesos de reelaboración que ellos mismos han ocasionado» (64).

En atención a las reflexiones de Iser, hemos establecido una interacción entre las señales realistas de la novela suprarreal y nuestra comprensión lectora también realista, pues la novela de la que hablamos (de acuerdo a la definición de novela realista de Darío Villanueva, 2004: 173) echa a andar todos sus mecanismos de control interno para inducirnos en aquella dirección y con aquel sentido. En este proceso (el significado que es producto de la interacción entre las señales del texto y los actos de comprensión del lector) nace la categoría de *lector implícito*.

Este tipo de lector (resumimos de Iser, 1987: 64, el autor de esta cualidad de leyente) no posee una existencia real, sino se funda en la estructura del texto mismo en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano. De esta forma el concepto de lector implícito pone ante la vista las estructuras del efecto del texto, por medio de las cuales el receptor se

sitúa con respeto a ese texto y con el que queda ligado, debido a los actos de comprensión que éste promueve.¹

En este sentido, desde finales del capítulo dos y en el siguiente, hemos analizado que la articulación de las novelas suprarreales piden la cointencionalidad realista del lector. Es decir, un realismo «que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector —cada lector— aporta sobre un mundo intensional que el texto sugiere» (Villanueva, 2004: 126).² De este modo, la fusión de horizontes de la novela suprarreal (nos referimos a su coincidencias de CRI y CRE) nos otorgan, en el *acto de la lectura*, la producción de un mundo (hacemos nuestro el término de Roman Ingarden) *cuasi-real* dotado de una *fuerte* consistencia objetiva que proviene (lo recordamos) de la procedencia factual del relato y, por ende, todos los elementos que lo integran: los personajes, los toponímicos y la temporalidad producen el verismo del texto, y constituyen a la vez el *intenso efecto de realidad*, de ahí el nombre de novelas suprarreales.

En *Teorías del realismo literario* (y nos parece fundamental destacarlo), Darío Villanueva llega a la conjetura de que «la decodificación intencionalmente realista de un texto no solo es la más espontánea y natural, y por ello más frecuente, sino que también indica una mayor competencia ‘estética’» (143),³ ya sea que se trate un realismo abstracto (abundante en indeterminaciones, pensamos en las novelas de Alain Robbe-Grillet) que de un realismo concreto (abundante en determinaciones), como es el caso de los relatos que nos ocupan. Esto

¹ Debe tomarse en cuenta que el lector implícito no es una abstracción de un lector real, sino más bien la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta el rol. Esta tensión resulta primeramente de la diferencia (cita Iser de W. C. Booth) «entre mí mismo como lector y el ego, a menudo muy diferente [...] Es solamente a medida que leo cuando yo me torno en el ser cuyas creencias deben coincidir con las del autor. Aparte de mis creencias y prácticas reales, debo subordinar mi mente y mi corazón al libro si quiero disfrutarlo del todo [...]» (1987: 67).

² No está demás la recomendación de D. Villanueva de que la conciencia del autor y del lector, ahí donde se fragua el acto de la realización de sentido, nunca será —por fortuna para los insondables *sentidos* del texto artístico— totalmente coincidente, por la razón que entre ellos «no existe contacto sino a través del texto, y puede no existir identidad de contextos (lo que resulta más habitual que lo contrario), nunca la cointencionalidad [...] caerá, por identificarse totalmente en lo que al lector toca con lo que es propio del autor» (2004: 99).

³ La decodificación intencionalmente realista de un texto no sólo es la más espontánea y natural para Darío Villanueva, sino que es el lector quien «tiende a producir en sus actualizaciones de los textos literarios realismo intencional» (2004: 163), siempre que haya estímulos previos.

se explica por el pacto de ficción o suspensión voluntaria del descreimiento: una vez ejercido «no regresamos a la actitud epistemológica anterior a nuestra voluntaria *epojé*» (159), sino que, en la aceptación de un mundo *cuasi-pragmático*, nos centramos en la «virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial. Realista, en una palabra» (159-160).

Nuestra lectura intencionalmente realista, lo hemos dicho ya, no es caprichosa, son los relatos los que nos determinan (como lo advierte Iser, 1987: 64-68) el rol como una *estructura del texto* y como una *estructura del acto* (de la lectura), es decir, se comportan mutuamente como intención y cumplimiento. Por eso, atendiendo a la estructura de las novelas, éstas nos representan una relación perspectiva hacia el mundo, ideada por Vallejo, Ramírez Heredia, Mendoza, Sada, Bolaño y Franco, y no es otra que la problemática sociopolítica desde diferentes perspectivas que resumimos con cuatro palabras: violencia, narcotráfico, corrupción e impunidad, si es que estas últimas no abrazan a las otras.

Si bien, nuestra estructura del acto está algo limitada por la perspectiva de representación que nos traza la estructura de los textos, no estamos exentos de influencias externas, de lo contrario sería contraproducente para la interpretación del propio texto. Mejor no lo puede expresar la cita de M. H. Abrams que consigna Wolfgang Iser, en el texto del que hemos venido citando: «Ante un lector verdaderamente impasible con todas sus creencias en suspenso o anestesiadas, [un poeta] sería tan impotente en su intento de dotar a su trabajo de interés y fuerza como si tuviera que dirigirse a un público de Marte» (68). En esta fuerza de reciprocidad entre la estructura del texto y la estructura del acto, queremos destacar el *intenso efecto de realidad* de las ficciones suprarreales.

La base del procedimiento discursivo de las novelas de nuestro interés son los sucesos de procedencia factual a los que se añaden los objetos representados que fingen conservar su

posición óptica para la autenticación de la realidad, lo que produce un efecto de lectura (hacemos nuestra la idea de Renato Prada Oropeza, 1998: 76) de *objetividad fuerte*, sin abandonar su intencionalidad estética, como veremos en el próximo apartado.⁴ Esta praxis estética de marcada objetividad, nos remite a la teoría del realismo de Dámaso Alonso: «Arte realista es el que crea en la mente del lector o contemplador una poderosa impresión de realidad, una poderosa intuición de realidad» (Alonso, 1985: 586).

La Virgen de los sicarios, Rosario Tijeras, *La Mara*, 2666, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* están plagadas de determinaciones provenientes del mundo extratextual (nos referimos a los objetos representados que aparentan mantener su posición óptica), pero no atentan contra las posibilidades de interpretación. No sólo las indeterminaciones producen espacios en *blanco* o *vacíos*,⁵ las determinaciones también los generan, ya que los objetos representados se insertan en un sistema que les otorgará una significación diferente. En todas nuestras novelas, por ejemplo, un sintagma constante es la corrupción y la impunidad, y, en todas, se manifiesta de formas diferentes, como resultado de su composición en la estructura del relato.

Con esto queremos decir que, a pesar de las determinaciones en obras como las suprarreales de un realismo concreto y directo, siempre habrá vacíos que sólo se completarán con las conjeturas del leyente (la co-ejecución). Pero de vuelta al tema que nos ocupa sobre la *praxis* estética de una *fuerte* objetividad con el mundo extratextual, nuestra lectura intencionalmente realista nos lleva a hurgar sobre otras especificidades —además de las objetividades representadas que hemos explicado en el capítulo anterior—, que contribuyen a

⁴ Este efecto de lectura de *objetividad fuerte*, le da a las narraciones suprarreales otra connotación especial, un valor de novelas *como* testimonio, como lo veremos en el apartado correspondiente del último capítulo.

⁵ Los *vacíos* en un texto literario «no son un déficit, sino que forman un punto elemental de partida para su efecto» (Iser, 2001a: 106); digamos que es lo no dicho o, mejor, lo que no se dice explícitamente, pero debe inferirse a partir de lo que está escrito. Los *blancos* o *vacíos* en el texto de ficción no son necesarios, son vitales, de otro modo, no habría interacción entre texto y lector, por tanto, no habría interpretación. Iser advierte que si «la cantidad de vacíos disminuye en un texto fictivo, entonces cae en el peligro de aburrir a sus lectores, ya que los confronta con un grado creciente de determinación orientado ideológica o utópicamente. Sólo los vacíos conceden una participación en la co-ejecución y en la constitución del sentido del suceso [...] la cantidad de vacíos de un texto se mostrará como la condición fundamental para la co-ejecución» (106-107).

una lectura que nos crea la ilusión de que todo lo planteado existe fuera de los relatos, nos referimos a los actos del habla y los modelos de identificación con los personajes.

En realidad, no es la primera mención que hacemos sobre los actos del habla o *actos de ficción* como los llama Gérard Genette; en páginas anteriores, correspondientes al capítulo tres, hemos aludido inevitablemente al tema. No tenemos por propósito comentar los argumentos de Genette que contradicen los de John Searle, contenidos en el ensayo «Los actos de ficción» del libro *Ficción y dicción* (1993: 35-52), partimos de que los actos de habla de los personajes de ficción, dramática o narrativa, son auténticos, enteramente provistos de sus caracteres locutivos, ilocutivos y de sus efectos perlocutivos.

Los actos de ficción, desde luego, no pueden considerarse actos *literales* en el sentido pragmático de la vida cotidiana, de ser así, no tendrían ningún mérito ni mucho menos una función estética; el verdadero sentido de los actos del habla se ejerce en el sistema que los representa, es ahí donde ponen toda su efectividad para, lo que también es incuestionable, ofrecernos una *verdad* sobre la experiencia humana y de la realidad. Parece un contrasentido que en un acto de ficción la *verdad* que de él se desprende sólo tiene sentido por la ficcionalidad misma.⁶ Al respecto, Genette nos regala un ejemplo hermoso: «un acto de ficción puede fracasar como tal porque su destinatario no haya advertido su ficcionalidad, como don Quijote al subir al tablado de maese Pedro para acabar con los malos y salvar a los buenos» (50).

No hay que perder de vista el comentario de Darío Villanueva en el que relaciona los actos de ficción con el pacto narrativo, esto es, con la suspensión voluntaria del descreimiento (*epojé* literaria) por la cual los lectores «le reconocemos al narrador literario la capacidad de

⁶ La clave de la emergencia de la *verdad* en la obra de ficción está en que los actos del habla se cubren con el manto de la aserción fingida, pues en ese fingimiento reside su esencia. G. Genette dice que «al fingir hacer aserciones (sobre seres ficcionales), el novelista hace otra cosa, que es la de crear una *obra* de ficción» (1993: 41) y complementamos su reflexión con la de J. Searle que el propio Genette anota: los actos de ficción son de índole *declarativa* y las «declaraciones son actos de habla por los que el enunciador, en virtud del poder que se le ha otorgado, ejerce una acción sobre la realidad» (42).

instaurar un mundo, a cuyas leyes nos plegamos como aceptamos las que nos impone un juego. Un enunciado de realidad —el característico, por ejemplo, de un texto histórico o científico— instaura un estado de cosas objetivo, mientras que este otro tipo de enunciados de ficción hace lo propio con un ‘estado mental’, que se corresponde [...] con los ‘mundos posibles’» (2004: 103).

En el acto de la lectura, los efectos que se producen en el lector para encaminarlo a la interpretación, no provienen sino de los actos de ficción. En el estudio de Wolfgang Iser, desde luego, no pasan desapercibidos. Con la lectura debería lograrse un entendimiento con el texto o con lo que éste aspira a transmitir, tarea que puede fracasar; por eso, los enunciados del habla son una posibilidad de «dirigir la atención a aquellos factores mediante los que nace una relación entre texto y lector» (1987: 93). No obstante, Iser hace una advertencia fundamental sobre los actos del habla que siempre debe tomarse en cuenta: que la comprensión no se completa exclusivamente por medio de lo explícitamente dicho, sino mediante lo implícitamente pretendido con ello:

‘El entendimiento íntimo es entendimiento implícito... Dado que decir algo no es nunca decir *meramente* algo sino decir algo con una cierta cadencia y en el momento adecuado al tiempo que se ejecutan las acciones apropiadas, las palabras pronunciadas son sólo una parte destacada de lo que ocurre cuando hablamos’. Si ello no se comportara así, y esto supusiese que todas las acciones de habla fuesen explícitas, entonces con respecto a la comunicación sólo habría actos fallidos. Dado que lo pretendido jamás se encuentra plenamente traducido en lo afirmado en la expresión lingüística, surgen implicaciones obligadas. Éstas son, como lo no-dicho, la condición central para que el receptor pueda producir lo que se quiere decir (101).

La importancia de la cita de Iser (en nuestra consideración) reside en que los actos de habla no comunican si se los pretende entender denotativamente, literalmente; para que haya una cabal comprensión hay que recurrir a lo implícitamente pretendido. Entonces, esta *praxis* es consustancial a los actos de habla reales (los de nuestra cotidianeidad) como a los actos de

habla ficticios. Las novelas suprarreales desprenden un *habitus* de realidad que se proyecta en el proceso de leer, y la fuerza del lenguaje es el origen de ese efecto de objetividad que todo el tiempo (el acto perlocutivo) nos lleva a repensar, a partir, de la *reformulación* de la realidad, en el mundo extraliterario.

Nuestro trabajo no pretende ser un análisis lingüístico de los actos de ficción en las novelas que nos han dado material para reflexionar el acercamiento literario con la realidad y, aunque quisiéramos, nuestra formación, exclusivamente literaria, nos limita en la competencia para ello. En este sentido, nuestro límite impuesto recae en el *acto perlocucionario* como el acto que persuade al lector (y lo convence) de que la poética de las novelas de nuestros seis escritores hispanoamericanos, es mantener, por medio de la ficción, la objetividad de los entornos socioculturales que describen, pues su efecto siempre apunta a la interpretación de un mundo *fuera del texto*. (En realidad, con estas consideraciones nos preparamos para la *lectura realista* que haremos en el capítulo siguiente.)

Es evidente que para hablar de los efectos perlocutivos de los enunciados fingidos (seguimos las explicaciones de Iser, 1987: 93-104), éstos tienen un proceso que deviene por la intervención del *acto locucionario* y el *ilocucionario*. El primero de los nombrados está expresado en los mundos narrados suprarreales (y como en toda obra literaria) en oraciones con un cierto sentido y referencia, lo que equivale al significado en el sentido tradicional. Mas en la obra de arte literaria nada es exactamente convencional.

El emisor del acto locucionario cambia de instancias entre el narrador y el personaje, en el nivel textual, pero el discurso narrativo-literario todo él es un acto de ficción y no podemos olvidarnos del nivel paratextual, en el que un *autor liminar* asume las funciones locutivas e ilocutivas, aunque el verdadero sentido de ambas sea su efecto perlocutivo, es decir, delinearnos una posibilidad de interpretación. El segundo (el acto ilocucionario), de acuerdo a las estructuras sintácticas del primero, cumplen con tres acciones específicas: nos

informan, nos advierten y nos comprometen con los contextos sociopolíticos que describen, Colombia y México. Estas tres clases de acciones (locutivo, ilocutivo y perlocutivo), de acuerdo a la procedencia factual de las novelas, están sujetas al acto intencional de proyectar una autenticación de la realidad.

En una obra literaria todo son *efectos de sentido* y éstos no pueden construirse sino por los actos del lenguaje. En una novela lo textual y lo paratextual, lo dijimos unas líneas antes, son actos de ficción, estructurados en los acontecimientos, las objetividades representadas y todos los elementos que se encuentran en el umbral del discurso. Las presencias realistas de nuestras novelas (las textuales y las paratextuales), analizadas a lo largo del capítulo tres, nos dan licencia para decir que los actos del habla son frases situadas en contextos factuales que tienen una doble intención: mantener el *habitus* de realidad y dar una valoración sobre esa realidad, cuyo efecto perlocutivo es recibido por el leyente en el acto de la lectura.

Es precisamente gracias a la lectura, que hacemos contacto con la fingida posición óptica de las narraciones suprarreales que se mantienen mediante los actos del habla y nos ofrecen ese efecto de lectura de objetividad fuerte. Las palabras de Maurice Blanchot clarifican nuestro comentario: «los acontecimientos, los personajes, los actos y los diálogos de ese mundo irreal que es la novela, tienden a ser evocados, captados y realizados en las palabras que, para significarlos, tienen necesidad de representarlos, de darlos directamente a ver y a comprender en su propia realidad verbal» (2007: 75).

A nuestra experiencia son muy próximos los entornos socioculturales representados por Vallejo, Ramírez Heredia, Mendoza, Sada, Bolaño y Franco, por lo mismo sus problemáticas sociopolíticas no nos son ajenas. Podemos resumir que todos los actos del lenguaje de las novelas suprarreales, en cuanto expresión, «desbordan constantemente el texto fijado, con el fin de situar a los receptores en una relación con las realidades extratextuales» (Iser, 1987: 95). Veamos algunos casos. El sujeto de la enunciación de *La Virgen de los*

sicarios focaliza la ciudad textual de este modo: «ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Esta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota» (Vallejo, 2006: 87).

En ese fragmento de la novela de Vallejo el acto ilocucionario nos vincula a una realidad extratextual (Medellín, Colombia) de la que nos informa de la miseria y la violencia; la frase «Tomen nota» es una advertencia, también para el lector, de la realidad que regirá a Medellín en adelante. «La parte de los crímenes» de *2666* inicia de este modo: «La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda color amarillo hasta las rodillas [...] Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres [...] La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años» (2004: 443-444). La precisión de la descripción (acto locucionario), apoyado en que el trasunto de esta novela son las muertas de Ciudad Juárez, nos mantiene en ese intenso efecto de realidad.

Los significados que se obtienen mediante el uso de los actos locucionario e ilocucionario en *Balas de plata* lo pone el contexto del narcotráfico y el mismo significado de esta palabra ya lo relacionamos con violencia y muerte: «iba respirando grueso [el chico de la bici] cuando lo alcanzó una camioneta de vidrios oscuros, reconoció al conductor y le torció la boca, mueca que se heló al instante de recibir el disparo en la cabeza» (Mendoza, 2008: 158). En *La Mara* los actos del habla recrean el contexto de la frontera sur de México y todos los actos de corrupción e impunidad de los diferentes habitantes ficticios.

Ahora bien, no nos detenemos en los actos del lenguaje, los atravesamos y ellos nos abren al saber de que toda la intencionalidad realista vertida, aunque insertos en estructuras y sistemas diferentes, están situados en la intención de un mismo contexto: la alienación social,

ahí reside la fuerza perlocutiva que sin duda comentaremos en el capítulo próximo. No está de más recordar que en toda obra de arte literaria, aunque la proyección del mundo narrativo sea el de un efecto de objetividad fuerte todo es una simulación, la naturaleza del lenguaje no es llenarse con lo que señala sino ser su vacío, ni pretende darnos eso que quiere que alcancemos, «sino hacérselo inútil reemplazándolo, y alejar así las cosas de nosotros manteniendo su lugar y mantener el lugar de las cosas, no llenándolo, ni absteniéndose de él» (Blanchot, 2007: 74).

Escribir una novela —dice la escritora Julieta Campos— es la única manera de saber cuál es el destino de tantos seres y tantos hechos que acosan nuestra memoria «y nos persiguen como almas en pena, conminándonos a encontrarles reposo y a darles paz. Sólo sentándonos a escribir, invocando a las palabras para que ellas los informen con una realidad mucho más real de la que hubieran podido tener sin su concurso, nos está permitido instalarlos en el sitio definitivo que un orden superior les tenía preparado» (1973: 142-143). Campos describe a los seres de ficción en un estado metafísico y, es cierto, el escritor les encuentra su lugar en el mundo dentro de la obra de arte, porque de ello depende su propio estado de reposo.

No obstante, una vez que la forma del héroe y de su mundo, en cuanto sujeto, han sido creados, se establece una relación triangulada entre el autor, el ser de ficción y el lector. En estas concomitancias, a decir de Mijaíl Bajtín, «la forma no es la expresión pura del héroe y de su vida, sino que, al expresarlo, la forma expresa también la actitud creadora del autor hacia el héroe, siendo este último el momento propiamente estético de la forma» (2000: 103). Quiere decir Bajtín que la forma estética no puede ser fundamentada a partir de la interioridad del héroe, «desde su orientación semántica y material, es decir, de su significación puramente existencial; la forma viene fundamentada desde el interior del *otro* que es el autor».

Suponiendo que en el acto de la creación, el creador no pensara ni remotamente en el lector, por el sólo hecho de la experiencia humana contenida en el personaje (cuyo fundamento óptico fue el autor, aunque sus recreaciones sean independientes de él), el lector se *mira* a través de ellos o, mejor, se produce una interacción entre conciencias, lo que sólo es posible «en relación con un héroe que aparece como portador de su verdad, que ocupa una posición *significante* (ideológica)» (Bajtín, 1995: 326). Esto es lo que Bajtín llama el establecimiento de relaciones dialógicas. En los efectos de sentido de las novelas que tratamos (en realidad, es una postura general en nuestros acercamientos literarios) buscamos siempre un entendimiento de nuestro mundo y de nuestra condición humana sólo de este modo, en nuestra opinión, la función estética de la novela adquiere su verdadero alcance y saca a flote su pragmatismo tan cuestionado por la miopía mental.

Mentiríamos si dijésemos que la forma de vida representada en una novela nos conduce al reposo, por mayor distancia que establezcamos con ella (el distanciamiento que solicita la condición estética apartarnos de todos nuestros pre-juicios, prácticas reales y subordinar nuestra mente y nuestro corazón al libro para disfrutarlo del todo, como recomienda Wolfgang Iser);⁷ podríamos añadir una lista de obras, pero nos limitaremos a nuestra materia prima. No hay uno sólo de nuestros seres ficticios cuyo estado metafísico nos lleve al sosiego; su configuración y la de su entorno están recreadas para no producir el reposo.

El mundo narrado de los personajes suprarreales es el de un mundo degradado y, en respuesta, los actores no pueden estar más que en la misma condición degradante. La quietud no puede prosperar en el mundo violento de *La virgen de los sicarios*, Rosario Tijeras y 2666: en la primera, el sujeto de la enunciación es flamígero con sus comentarios sobre la sociedad

⁷ Otra reflexión sobre el distanciamiento la ofrece H. R. Jauss: «En la experiencia estética, el distanciamiento es [...] un acto que crea una figura de la consciencia imaginativa. La consciencia imaginativa tiene que negar el mundo existente de los objetos, a fin de poder producir, en su propia actividad, según el signo estético o el esquema de un texto lingüístico, óptico o musical, la figura de la palabra, de la imagen o del tono del objeto estético irreal» (1986: 71).

colombiana, a los que se añaden los muertos en cadena de los sicarios; no menos opresivos son los acontecimientos en la segunda, sus actos ilocutivos privilegian la contradicción para comprender las paradojas sociales de dos mundos que intentan fundirse a través del vértice de los bienes materiales, el de los sicarios (los de arriba por la posición geográfica de las comunas) y el de la clase pudiente (los de abajo). En 2666 son claras dos cosas: las muertas y la falta de voluntad para el esclarecimiento de los asesinatos.

Como a nuestra experiencia no podemos privarla de la temporalidad ni apartarla de nuestro entorno sociocultural, la muy próxima vigencia estética de los feminicidios de 2666,⁸ los graves problemas de corrupción, violencia y muerte de la frontera sur que recrea *La Mara*, y las relaciones entre el narcotráfico y la clase dominante de *Balas de plata*, nos remiten a una recepción inmediata de temas que forman parte de nuestro presente; es muy probable que por estas condiciones no apreciemos las proporciones estéticas de estos relatos en el orden que merecen. Sólo en un lector más distanciado como el europeo, las obras de Roberto Bolaño, Rafael Ramírez Heredia y Élmer Mendoza tendrán la recepción que ameritan.

En estos climas opresivos, conviven los seres de papel que se particularizan por ser héroes derrotados por las circunstancias o por decisión propia. Hagamos un recuento: el narrador personaje de *La Virgen de los sicarios* considera que no hay salidas para una sociedad en la que todo se ha descompuesto; Rosario Tijeras, como Roberto, el protagonista de *Ritmo Delta* terminan con sus vidas; este último, tras estimar que la sociedad cínica y materialista en la que convive no tiene nada que ofrecerle, por voluntad propia, opta por el suicidio; la de aquélla, la sicaria, era una muerte esperada por sus condiciones de vida siempre

⁸ La vigencia estética, lo dejamos claro, no es una condición temporal de las obras literarias, es parte de su ser ontológico. Una obra que tras los años de publicación su condición estética perdiera permanencia para comprender el presente, es probable que carezca de ese valor imprescindible para la obra de arte. Las novelas de la revolución mexicana, por ejemplo, tomamos por caso *Los de abajo* (1915) de M. Azuela, aunque refiere a un hecho con enorme distancia en el pasado: los insurgentes que se levantan en armas contra el gobierno por sus condiciones opresivas de vida, y a lo largo de la novela vemos la degradación de la lucha armada, su vigencia estética permanece intacta, y cobra particular importancia en nuestro presente por el aumento de la opresión y la marginación social de las clases políticas dominantes.

al límite. El colectivo de *La Mara* está subsumido por la corrupción, la violencia, la miseria y la opresión.

Los actores de «La parte de los crímenes» de 2666 es también un colectivo muy particular que podemos partir en dos: las mujeres asesinadas y el resto de la sociedad representada (ciudadanos de a pie, funcionarios públicos, periodistas). En las páginas correspondientes a los personajes comentamos que el desconocimiento de los homicidios pone a la sociedad de Santa Teresa como el *sujeto* perdedor de la historia. El protagonista de *Balas de plata*, Edgar Mendieta, por más honesto que se muestre en su *hacer*, no puede serlo del todo, su conocimiento de la red de corrupción pública del poder y las relaciones de éstos con el narcotráfico, lo hacen cómplice de cierto modo; si bien no es enteramente un personaje fracasado, como ya lo dijimos, es un héroe imperfecto.

En la *praxis* estética, los personajes que describimos cumplen con la función de proyectar una cercana aproximación a la realidad y esto se explica por la actitud estética de la obra que está orientada hacia el mundo referencial, ese que vivimos, miramos o escuchamos a través del mundo mediático, con la salvedad que no se queda en lo usual, sino que sobrepasa la experiencia cotidiana. Parece un contrasentido esto que dice Hans Robert Jauss: «Sólo en el plano reflexivo de la experiencia estética, el observador saboreará o sabrá saborear estéticamente situaciones de la vida que reconoce en ese instante o que le afectan personalmente, siempre que, de manera consciente, se introduzca en el papel de observador y sepa disfrutarlo» (1986: 33-34).

Y sí, *la experiencia estética* (la transformación que sufre el mundo usual en cuanto entra al discurso) es un contrasentido, y sólo se comprende en la medida en que se conoce el origen de los objetos que ingresan al texto o, dicho de otro modo, siempre que se tenga competencia de la lengua. El propio Jauss resume esta ambigüedad con otro juego de palabras que toma de un verso de Wilhelm Busch: «*Lo que en la vida nos aflige / es lo que se disfruta*

en un cuadro». Ahora, el punto de partida de nuestra explicación fue sobre el estado metafísico de los actores ficticios suprarreales, el cual no conduce al reposo en el acto de leer, por la razón de que el mundo que habitan está configurado para el desasosiego.

Al respecto, nuestra conjetura es que la suspensión del reposo que no proyectan los seres de ficción, los aproxima a las personas que deambulan en la realidad extratextual, en tanto que su mundo tampoco es un oasis de paz. Este efecto coopera en la realización de ese proceso de lectura de objetividad fuerte. Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (texto al que corresponden las citas anteriores), propone cinco niveles de identificación con el héroe: *la identificación asociativa, la identificación admirativa, la identificación simpatética, la identificación catártica y la identificación irónica*; echaremos mano de las cuatro primeras para explicar el acercamiento entre las personas ficticias y las personas *reales* o, bien, la proyección de unos en otros. Estas funciones de la experiencia estética, como lo dijimos páginas atrás, repiensa la realidad y con ella nuestra condición humana.

En algún momento pensamos que era un atrevimiento pretender la reunión de los seres de ficción con los del mundo extratextual por medio de la experiencia estética, pero hemos procurado no salir de los márgenes de la *epojé* literaria (el pacto de ficción), alimenta también nuestra idea el comentario de Jauss (seguimos citando de *Experiencia estética y hermenéutica literaria*): «interpretar una obra como el altar de Isenheim, como si sólo fuera portador de cualidades estéticas y prescindiendo de todo lo que es chocante, atroz y, precisamente por ello, ejemplar en la representación del martirio, sería algo que no sólo molestaría la sensibilidad de un espíritu piadoso, sino que, además, resultaría inadecuado para la comprensión del propio objeto» (34-35).⁹

⁹ «La experiencia estética [...] puede, por esto mismo, buscarse también allí donde ella, partiendo de la experiencia concreta, transmite, de primera mano, normas y contenidos a la praxis vital» (1986: 35).

Nuestros personajes todos fracasados o perdedores son la proyección de un mundo vulnerado por la violencia, la corrupción, la impunidad, el cinismo y los intereses materiales. ¿Hay una identificación asociativa en la *praxis* estética con esa proyección de mundo de los habitantes ficticios?, la respuesta es indiscutiblemente afirmativa. Jauss define esta identificación como «el comportamiento estético que se realiza del modo más puro, al asumir una función en el cerrado mundo imaginario de la acción lúdica» (259). Mas, no es por esta primera parte de la definición que se establece, en el proceso de leer, una asociación con los personajes y su mundo del que no debemos perder de vista su procedencia factual, sino por la segunda parte de la explicación en la que señala:

Podemos describir esta definición como la negatividad constitutiva del juego que, como antítesis de la *praxis* vital, interrumpe la experiencia homogénea de espacio y tiempo, oponiendo, a los fines y necesidades cotidianos del mundo, un mundo lúdico y heterogéneo en el que los participantes, al seguir reglas libremente aceptadas, realizan un orden más perfecto.

Si tomamos en cuenta la procedencia de los acontecimientos derivados de hechos sociales, para efectos del relato suprarreal, la identificación asociativa se establece por un procedimiento contrario al que señala Jauss, sin abandonar por ello su valor estético; es decir, los personajes, lejos de permitirnos la negación de la *praxis* vital sobreponiendo el mundo imaginario, no interrumpen la experiencia homogénea entre espacio y tiempo, ni se oponen a los fines y necesidades cotidianos del mundo. Esto quiere decir, que un *habitus* de realidad se simula a sí mismo a través los actores, los espacios y el tiempo.

En la Medellín textual de *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, los sicarios no sufren una transformación de personalidad, actúan de acuerdo a lo que representan dentro de un tiempo referencial histórico marcado por la muerte de Pablo Escobar, en la primera, y por el periodo de mayor apogeo del mismo capo, en la segunda. De México y sus diferentes

geografías, los seres de ficción también mantienen su posición óptica de acuerdo al rol que representan: en *La Mara* el trasunto es la frontera sur, *2666* recrea los asesinatos de las muertas de Ciudad Juárez, *Ritmo Delta* pone en obra los artilugios editoriales y *Balas de plata* configura el poder social del narcotráfico. Estas proyecciones ilusorias de realidad no anulan en la *praxis* estética el mundo lúdico, se siguen las reglas para conseguir ese orden más perfecto del que habla Jauss y que traducimos en la comprensión del texto.

De los modelos de identificación de Jauss (1986: 264), es la identificación admirativa la única función que no pueden cumplir ni transmitir los habitantes de las ficciones suprarreales. Esa actitud estética de la admiración se origina ante la perfección de un modelo, pues lo extraordinario exige que el objeto estético aumente, por su perfección, la esperanza de lo ideal, provocando una admiración que no desaparece con la pérdida de la novedad. Nuestros héroes han sido creados imperfectos y precisamente por sus imperfecciones se acercan más a la proyección de la experiencia humana. El *yo* narrado y *yo* narrador de *La Virgen de los sicarios* no tiene ninguna intención de ser “una moneda de oro” para el leyente, si bien tiene razones para mostrar su indignación social, su debilidad sentimental por los jóvenes sicarios lo vuelven copartícipe de los crímenes.

Las vivencias de la niñez (el hacinamiento, los acosos sexuales, la pobreza) y la primera juventud (en el mundo del hampa) de *Rosario Tijeras* no es un paradigma de admiración; lo mismo que los colectivos de *La Mara* y de «La parte de los crímenes»; la pusilanimidad para enfrentar los problemas de la vida cotidiana del protagonista de *Ritmo Delta*, Roberto Pastrana, no lo hace extraordinario. El agente de la policía ministerial, Édgar Mendieta, de *Balas de plata*, demuestra una honestidad a medias que no lo eleva a la categoría de ejemplar.

Jauss deduce: el acto que convierte la admiración en emoción estética y que dispone al reconocimiento y asunción de ejemplos y modelos, «no es el mero asombrarse por lo

extraordinario o lo perfecto, sino el acto-distanciador, en el que la conciencia echa de menos su asombro por el objeto» (264), pues la admiración es una emoción que crea distancia, «yo admiro lo que está más allá de mis posibilidades y lo que está por encima de mí» (248). Esta explicación del teórico, reconfirma la intencionalidad realista de las novelas suprarreales: al prescindir de la perfección de los personajes, anula la admiración en la experiencia estética del lector; ganan, sin embargo (actores y receptor), en otro tipo de experiencia estética, un efecto realista de fuerte objetividad, pues su imperfección los aproxima a la experiencia humana.

La supresión de la distancia admirativa, en cambio, conduce al lector a solidarizarse, a través de la emoción estética, con el héroe sufriente, «a ponerse en el lugar del yo ajeno» (270), en lo que Jauss define por identificación simpatética. De acuerdo a lo explicado en el párrafo anterior, al modelo admirado de héroe —el que está dotado de un cúmulo de perfecciones que resulta inalcanzable o se convierte en un simple mecanismo de evasión— se opone la norma del héroe imperfecto o más cotidiano, «en el que el espectador o lector pueden reconocer el ámbito de sus propias posibilidades y solidarizarse con un ser hecho de *su misma pasta*». Es decir, el receptor disculpa las debilidades de los héroes imperfectos, porque, en realidad, al reflejarse en el *otro*, se disculpa a sí mismo.

Mientras la admiración es una emoción que crea distancia, la compasión la destruye. Por esta razón, nos reconocemos en el enunciador indignado de *La Virgen de los sicarios* y justificamos la violencia de sus reflexiones; sentimos compasión por Rosario, por las debilidades y la falta de carácter de Roberto, por los inmigrantes y las prostitutas que son objeto de la vileza de los otros (los aduaneros, los mareros, los polleros y los vivales, en general); somos misericordiosos con las muertas de Santa Teresa y su sociedad; justificamos los lazos del detective Mendieta con el administrador de un grupo de sicarios, como

excusamos que entregue a los asesinos de Bruno Canizales a la hija del capo de la mafia para su ejecución.

La identificación catártica, así lo pensamos, es quizá a lo que aspira toda obra de arte desde su *estructura del texto* y su *estructura del acto*. La actitud estética de esta identificación, trasladada al destinatario, «desde los intereses reales y los vínculos emotivos de su entorno, a la situación del héroe sufriente u oprimido, para provocar —por la conmoción trágica o el alivio cómico— una liberación de su ánimo» (277). En todas las narraciones suprarreales existe una notoria visión trágica de la vida que se simplifican en violencia, destinos frustrados y muerte; este clima opresivo, lejos de lo que pudiera pensarse —ante la insistencia de las acciones a revocar alguna posibilidad de transformación social—, también ofrece la posibilidad de la liberación de la que habla Jauss.

La narratividad de nuestras novelas nos reflejan que el origen de la descomposición social se encuentra en la corrupción y en la impunidad, todos nuestros personajes sucumben a tales vicios, que tienen como efectos otros actos que ponen en movimiento toda una cadena interminable de acontecimientos que sólo conducen a una mayor deterior social. En la actitud catártica una posibilidad es la culpa que la identificación simpatética impulsa, en ese efecto del reconocimiento con el *otro*. Milan Kundera en el ensayo «¿Y si lo trágico nos hubiera abandonado?» (del libro *El telón*) toma de Hegel la idea de que la culpa honra a los grandes personajes trágicos y añade: «La conciencia profunda de la culpabilidad hace posible una futura reconciliación» (2005: 135).

Las palabras de Kundera no significan —en la posibilidad de que la conciencia de culpabilidad asomara como actitud catártica en la *praxis* estética de algún lector— el triunfo de la reconciliación social, ese es un ideal que parece inalcanzable. Aunque la literatura tiene el poder para llegar a lo más hondo posible de los problemas sociopolíticos, cabe la pregunta que se hace Kundera: «¿Dónde termina la responsabilidad del hombre en relación con su acto

que así se prolonga sin fin en una transformación incalculable y monstruosa?». La respuesta no la tienen las novelas de Fernando Vallejo, Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Jorge Franco, la respuesta la tiene el sujeto empírico que se acerca a la obra de arte novelada por voluntad propia.

Al vínculo con el mundo referencial que ofrece la identificación con seres de *nuestra* misma pasta, sobreviene la identificación catártica para consumir una experiencia estética de objetividad fuerte que no deja dudas de la suprarrealidad de las novelas que estudiamos, las cuales instan al lector a un realismo cointencional. Karlheinz Stierle (lo citamos por intermedio de Darío Villanueva) representa la idea, casi exacta, de nuestra visión sobre los horizontes compartidos entre las novelas suprarreales y el lector: «el texto de ficción se borra en beneficio de un allende textual, de una ilusión que el receptor, por impulso del texto, produce por sí mismo. La ilusión como resultado de la recepción cuasi pragmática de la ficción, *es un fuera-de-texto comparable al de la recepción pragmática*» (2004: 159. Las cursivas nos corresponden).

La permanencia del estatuto simbólico

La obra de arte literaria «se nos presenta como ‘algo’ al alcance de la mano, de la vista... como una cosa, en eso, su presencia en el mundo parece igual, por ejemplo, a la de un par de zapatos, de una piedra en el camino» (Prada Oropeza, 1999: 148). Dicho así, pareciera que cualquiera puede acceder a la obra de arte literaria, pero entender su lenguaje no es nada fácil. La primera entrada para acceder a la literatura es la competencia de una lengua, después viene lo más complicado, entender en qué consiste el arte de la *ficción*. La relevancia del término es tal (lo previene la frase de Gérard Genette que anotamos en páginas anteriores) que un acto de

ficción puede fracasar si su destinatario no advierte su ficcionalidad; como también un poema, un cuento o una novela que carecen de ficción son un fracaso rotundo.

La literatura, como la vida misma, está llena de paradojas; es fácil escribir anécdotas, pero no lo es añadirle el ingrediente de la ficción. Qué tiene este recurso que por más sórdida que sea una anécdota nos conmueve y exclamamos ¡hermoso, maravilloso texto!, tal si se tratara de una melodía. Metámonos en caminos más complejos: la ficción (tomamos la idea de Maurice Blanchot) nos pone en relación con el mundo de la irrealidad que es su esencia y «aspira a convertirse en más real, a constituirse en un lenguaje física y formalmente válido, no para convertirse en *signo* de los seres y los objetos ya ausentes aunque imaginados, sino más bien para *presentarlos*, para hacer que los sintamos y que los vivamos a través de la consistencia de las palabras, su luminosa opacidad de cosa» (2007: 76).

La paradoja de la ficción es esa que establece Blanchot: la *irrealidad* que aspira a ser *real* y que se reitera en esta idea de la *luminosa opacidad* (en la que se nota influencia de los formalistas rusos). El recurso de la ficción no tiene más destino que la irrealidad, pues sólo a través de ella podemos entender cabalmente la realidad. Desde nuestro encuentro con *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, es un discurso que tomamos como ejemplo para explicar el contrasentido de la ficción, su proyección visual (así lo creemos) facilita este ejercicio. En este filme dirigido por Tommy Lee Jones se delimitan perfectamente el fin de la anécdota y el principio de la ficción, esta última empieza con la exhumación del cadáver de Melquiades para emprender una larga travesía de regreso a su país de origen; esta imagen representa la vuelta del inmigrante a casa, pero ya no es él quien sufre todos los pormenores de la accidentada geografía mexicana, sino son los *otros*, los norteamericanos que los cazan como animales en la frontera.

No pretendemos extendernos en esta explicación, pues hemos hablado del filme en el capítulo dos (véase las páginas 137-138), sólo lo hemos traído de nuevo para decir que sin el

enrarecimiento de la realidad no hay ni irrealidad (la ficción) ni realidad (la comprensión de la ficción). Por eso, Guillermo Arriaga, el guionista, pone la ficción en el cadáver de un inmigrante y nos da la “lección” de los sufrimientos y los riesgos a los que se exponen quienes buscan otras condiciones de vida alejadas del hambre y de la pobreza. No obstante, con la ficción no acaban las complejidades de la literatura, detrás de toda obra *extrañada*, *enrarecida* o detrás de su opacidad, sobreviene la luz, las conjeturas inacabables, insondables que sólo otorgan los símbolos.

A este punto deseábamos llegar. Hemos hablado (y puesto el empeño) a lo largo de tres capítulos de la apropiación de la realidad de *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata*; su fuerte ilusión de realidad, sin embargo, no ha sido más que un artilugio de la propia ficción para conducirnos a la comprensión e interpretación de diversas problemáticas sociopolíticas, esto es posible por la utilización del lenguaje que «en lugar de ser el sentido abstracto que nos da cosas concretas (objetivo del habla corriente), busca suscitar un mundo de cosas concretas adecuado para representar una pura significación» (Blanchot, 2007: 76).

En ese trasvase del lenguaje corriente al lenguaje de cosas concretas para llenar los relatos de nuestro interés de significación, está el lenguaje del símbolo, que de un modo u otro los hemos hecho notorio en algunos de los capítulos anteriores. No se espere en este apartado, nada más allá de la explicación del valor simbólico en la novela y, por supuesto, en las que aquí nos ocupan, así como la trascendencia fundamental de esta manifestación discursiva en la dinámica de la cultura. En el capítulo siguiente, a partir de la relación simbólica que tejen las novelas suprarreales, tendremos un mayor margen para articular algunas conjeturas posibles.

Un símbolo es una región de doble sentido (otra paradoja) que, inserto en un contexto, aparece un sentido manifiesto y otro que se oculta en un sentido inmediato.¹⁰ Esa construcción del doble sentido requiere una interpretación y ésta un trabajo de comprensión (cfr. Prada Oropeza, 2003: 140).¹¹ Con toda intención, vayamos a un ejemplo que ya hemos mencionado desde el primer capítulo. En *La Mara* uno de los protagónicos es Nicolás Fuentes, el excónsul de México en Guatemala, quien ha sido víctima de la perfidia del poder y retirado de su cargo; de esto nos enteramos mediante los propios recuerdos del personaje o cuando habla para sí mismo, aunque no deja de “escucharse” la voz del narrador, en estilo indirecto libre.

Esto significa que en el presente narrativo don Nico ya no tiene poder, vive en la añoranza del pasado y en una depresión que lo tiene postrado en una hamaca desde la que mira todo el tiempo un televisor averiado y por imágenes sólo transmite rayas continuas. A tal estado del personaje se agrega una guaracha que llega desde el exterior y que repite sin parar el sintagma, «*Nicolasa, dime dime qué te pasa*» (Ramírez Heredia, 2004: 18). En este contexto, el valor simbólico está puesto en el televisor y en la melodía; el primer sentido de esta unidad simbólica (televisor y melodía) ya está descrito; el segundo, es el que se encuentra oculto en el eje que comparten el televisor y la guaracha, y no es otro que la repetición (de las rayas continuas y del estribillo), que unida a la descripción del personaje (y a la configuración del entorno de Tecún Umán) son la metáfora de una realidad estéril.

Lo anterior confirma lo dicho por Paul Ricoeur en la *Metáfora viva*: «la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad» (Ricoeur, 2001: 13). El símbolo es una figura retórica doblemente extraña, pues para evidenciar sus significaciones «hace presente una palabra tomada de otro

¹⁰ R. Jakobson no habla de doble sentido sino de *referencia desdoblada*.

¹¹ I. Lotman en *La semiosfera I* también nos ofrece su definición de símbolo: «el símbolo se define como un signo cuyo significado es cierto signo de otra serie o de otro lenguaje [...]»

La más habitual idea del símbolo está ligada a la idea de cierto contenido que, a su vez, sirve de plano de expresión para otro contenido, por lo regular más valioso culturalmente» (143-144).

campo, y [a la vez] sustituye a una palabra posible pero ausente» (31). Para Renato Prada Oropeza el discurso estético es simbólico, no sólo en cuanto tiene que ser interpretado y ‘cubre’, encierra, varias interpretaciones posibles, sino «en cuanto re-formula a la lengua —y a su elemento básico, el signo— en otro elemento semiótico que instauro un mundo con sus valores propios, posible, inteligible dentro de sus propias reglas, que enriquece el mundo, le confiere una faceta, una dimensión que no es la meramente referencial, reductora, en última instancia a la cotidiana, al mundo del llamado sentido común» (2003: 141).

En suma, el símbolo en la obra de arte literaria o, mejor, el símbolo estético tiene como finalidad abrirnos a nuevas posibilidades de sentido de entender la realidad, que el sentido de la realidad cotidiana por la lengua común no da; Paul Ricoeur lo resume en una sentencia: *El símbolo da que pensar*.¹² Ahora bien, la importancia del discurso estético-literario y en lo particular de la novela como manifestación sociocultural, como ya se sobreentiende, se debe a su valor simbólico, incluso podemos decir que gracias a este valor (y en general al valor simbólico de otros discursos) se mantiene la estabilidad de la memoria de la cultura: «el símbolo aparece en la memoria del escritor y revive en el nuevo texto, como un grano que ha caído en un nuevo suelo» (Lotman, 1996: 148).

Nos parece que uno de los teóricos que más ha pugnado por otorgar todo su valor a los discursos estéticos y, sobre todo, por dejar constancia de su importancia en la dinámica cultural, es, sin ninguna duda, Iuri Lotman. En el ensayo «El símbolo en el sistema de la cultura», señala la necesidad de los símbolos como elemento estabilizador del *continuum* cultural, en ellos se abre la memoria de la cultura para conservar lo pretérito como algo que *está*, por eso en el símbolo siempre hay algo arcaico, pues toda «cultura necesita de una capa de textos que cumplan la función de época arcaica» (145) y lejos de anquilosarse se renueva,

¹² Idea que comparte con I. Lotman (resumimos de *La semiosfera II*, 1998: 28-33): *ningún dispositivo pensante puede ser uniestructural y monolingüe, debe incluir obligatoriamente formaciones semióticas heterolingües y mutuamente intraducibles. Una condición obligatoria de toda estructura intelectual es la no homogeneidad semiótica interna o, bien, en todos los niveles del mecanismo pensante podemos descubrir la bipolaridad como estructura mínima de la organización semiótica.*

se actualiza, porque no pertenece a un sólo corte sincrónico de la cultura: «él siempre atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico».

Cuando dábamos el ejemplo de la vigencia estética de *Los de abajo* de Mariano Azuela (véase la nota ocho al pie de la página de este apartado), novela de la revolución mexicana, y hablábamos de su importancia en nuestros días a pesar de los años, decidimos reservarnos el comentario sobre su actualidad estética para este momento. La vigencia estética, entonces, se debe al carácter simbólico que traspasa la temporalidad por lo que dicen los estudios de Lotman: el símbolo como memoria de la cultura conserva lo pretérito como algo que *está* y su *carácter racional* actualiza la información que porta.

O recordemos igual, de las primeras páginas de nuestro trabajo, el ejemplo de Milan Kundera en busca de novelas que le dieran respuestas para enfrentar el momento de la invasión del ejército ruso a su país de origen. Para Kundera la novela, entonces no encontrada, podría tener la solución a ese momento histórico, porque para él las obras de arte noveladas son el reflejo de *memorias existenciales*, y toda memoria (como señala Lotman) está provista de símbolos. Pero no es casual que el novelista buscara respuestas en la novela y no en la Historia, pues en la proyección simbólica hay más posibilidades de interpretación que en un discurso que tiene por sustancia la objetividad.

Aunque Iuri Lotman (1996: 156) no dice explícitamente la trascendencia del símbolo en la memoria de la cultura (de la que la literatura toma parte), al referirse a aquél como si fuera un condensador de todos los principios de la signicidad o como un mediador entre las diversas esferas de la semiosis, un condensador entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura; en suma, que su papel es la de un condensador semiótico; en realidad, quiere decir

que su significación reside en que no hay dinámica cultural que subsista sin la interpretación, de otro modo su destino sería el anquilosamiento y, por tanto, la desintegración.¹³

Y más aún, esa interpretación que se desprende del símbolo tiene un valor universal.¹⁴ Este valor del que hablamos, tampoco está dicho explícitamente, pero se sobrentiende en esta idea: «Siendo un mecanismo de la memoria de la cultura, los símbolos transportan textos, esquemas de *sujet* y otras formaciones semióticas de una capa de la cultura a otra» (145); y aún es más diáfana en esta otra: el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia y, a su vez, lo transforma. No obstante, el símbolo no se limita a un contexto cultural, actúa «como algo que no guarda homogeneidad con el espacio textual que lo rodea, como un mensajero de otras épocas culturales (= otras culturas), como un recordatorio de los fundamentos antiguos (= ‘eternos’) de la cultura» (146).

En la experiencia universal del símbolo reside todo el poder de la novela y su significación en la dinámica de la cultura. Su acentuado carácter racional tiene por cometido la expansión de sus fronteras. En la explicación de los símbolos de *La Mara*, la comprensión nos condujo a la conjetura de que lo representado en las rayas del televisor y la repetitiva guaracha aluden a la esterilidad social de México, en primera instancia; en segunda, a cualquier otro contexto que se reconozca en las características sociales planteadas por Rafael Ramírez Heredia. Es decir, la esencia del símbolo se encuentra en la *experiencia universal*. Ya Miguel de Unamuno delimitaba que en las entrañas de lo local se puede hallar lo universal, y en lo limitado, lo eterno (que equivale al fundamento antiguo de la cultura del que habla Lotman). Sobre este mismo binomio, Carlos Fuentes atisba el secreto de la literatura:

¹³ P. L. Berger y T. Luckmann (1968: 124-126) enfocan e integran el sentido de los universos simbólicos a la *praxis* social. Los describen como procesos de significación que se refieren a realidades que no son las de la experiencia cotidiana; no obstante, son la matriz de *todos* los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales. Incluso señalan que es de particular importancia que las situaciones marginales de la vida del individuo (marginales porque no se incluyen en la realidad de la existencia cotidiana en la sociedad) también entran dentro del universo simbólico. En suma, el universo simbólico (del que forman parte las manifestaciones discursivas como la literatura) se construyen mediante objetivaciones sociales.

¹⁴ Tomemos en cuenta «que la estructura de los símbolos de tal o cual cultura forma un sistema isomorfo e isofuncional respecto a la memoria genética del individuo» (Lotman, 1996: 156).

«Si te quedas en lo puramente local, desaparece pronto, si te vas voluntariamente a lo universal no vas a lograr la base real que te da la sociedad. De manera que es una mezcla de las dos cosas: lo universal y lo local van juntos, uno no puede prescindir del otro y, si se prescinde, la obra fracasa» (2008: 5).

Lo anterior no es otra cosa que la *Weltliteratur*, el testamento heredado por Goethe no pocas veces traicionado. Las obras sibilinas que hoy abundan (a razón de una sobreexplotación editorial) y la poca elocuencia de los escritores de nuestros días, reducen la novela a la tarea de significar una idea particular, quedan sin entender que el sentido simbólico (nos encanta la actualización del término de Maurice Blanchot) sólo puede ser un sentido global, «que no es el sentido de tal o cual objeto o conducta tomados aparte, sino el del mundo en su conjunto y de la existencia humana en su conjunto» (2007: 77). Digamos que los símbolos despojan a la novela de todo egoísmo, del individualismo, y colocan al hombre frente al espejo para mirar, por dolorosa que sea, no la realidad que lo diferencia de los otros, sino aquella que los iguala.

Darío Villanueva y José María Viña Liste refieren la clave de la universalidad, de la expansión potencial y real a la narrativa hispanoamericana de las generaciones nacidas entre 1900-1940, comentario que extendemos para Fernando Vallejo, Rafael Ramírez Heredia, Élmér Mendoza, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Jorge Franco, pertenecientes a las generaciones de 1940-1960: las claves de lo local y lo universal se producen cuando «una obra literaria puede comprenderse fuera de su contexto local de origen, si logra participar en las inquietudes de la colectividad humana; pues bien, los novelistas de aquellas tierras lograron que lo más propio suyo resultase válido para otros hombres que viven a través de sus páginas problemas comunes que afectan a temas capitales: la vida, la muerte, la relación social, el amor, la violencia, la esperanza» (1991: 20-21).

La razón de ser de la novela hispanoamericana desde su nacimiento no ha tenido otro interés que la reflexión sobre lo que ocurre en su entorno sociocultural, sin perder de vista la

experiencia universal. De este interés común entre los escritores, el símbolo que actúa como un claro mecanismo de la memoria colectiva ha sido responsable de ello, por eso, «las obras maestras no nacen aisladas y solitarias; son el producto de muchos años de pensar en común, de pensar en montón, detrás de la voz única, de modo que ésta es la experiencia de la masa» (Woolf: 2004: 60). Sería un despropósito atribuir solamente a las novelas suprarreales el carácter racional de novelas pensantes, pues toda obra novelada que supera la anécdota y se vuelve ficción, por lo tanto símbolo, es una estructura pensante, y detrás de ella hay más esencia humana de la que parece.

La metáfora, una de las formas que toma el símbolo para manifestarse y la más común en la novela,¹⁵ llega en las ficciones suprarreales al *alma de las cosas* de las situaciones sociopolíticas locales: violencia, corrupción, inmigración, feminicidios y narcotráfico que, como problemas capitales, se abren a la experiencia universal y producen conocimiento, pues el símbolo muestra y expone. Extrajimos de Paul Ricoeur la idea de que el símbolo es extraño y William H. Gass lo sostiene: la metáfora describe «una cosa muy extraña para que nosotros podamos, y de otra manera igualmente extraña, sentir otra» (1974: 86). Pero nada más extraña que la propia metáfora de Gass para referirse a la novela: «pensar en la ficción como la vida en términos de la uña del pie».

La experiencia universal contenida en las novelas suprarreales (no tenemos duda de la permanencia del estatuto simbólico en ellas, a pesar de su *fuerte* apropiación de la realidad), como en toda estructura novelada pensante (despejemos la ecuación matemática de la hermosamente *rara* metáfora de Gass), nos muestra la vida en una figura que parece insustancial, pero en ella reside toda su grandeza: nos obliga «a clavar la vista en [nuestros] dedos del pie» (93), pero la novela también nos provee de intensidad como «en términos de la rueda de Ferris» (80) o el impacto de la resaca «en términos de tequila».

¹⁵ Para W. H. Gass (1974: 75-99) la forma y el método de la metáfora tienen mucho en común con la forma y método de la novela; por eso se refiere a ella «En términos de la uña del pie: la ficción y los personajes de la vida» (86), como la manifestación simbólica por excelencia de la novela.

Hagamos corresponder lo aquí sustentado en el siguiente capítulo. Rehacer el camino inverso del autor que va, según el diseño de Roland Barthes: «del significado al significante, del contenido a la forma, del proyecto al texto, de la pasión a la expresión» (1997: 146). De frente al texto nos remontaremos a un camino expresado más simple, pero no menos complejo «de los significantes al significado». Y en este camino por rehacer no sólo cuentan las instrucciones del texto para la producción de significados, también se pone en marcha la posibilidad de asociar el texto con las experiencias propias; todo para demostrar que los mundos construidos por nuestros novelistas son siempre un modelo metafórico del nuestro y de los *otros*.

Un último comentario. Si algo determina nuestro interés realista en la novela no sólo se debe a los valores estéticos, sino porque éstos son portadores de significaciones que nos proveen de una experiencia estética para interpretar y comprender la construcción social de una realidad que, casi siempre, va contra corriente de los discursos oficiales; de ahí que para Peter L. Berger y Thomas Luckmann (1968: 136-139) todo universo simbólico es incipientemente problemático, de otro modo no representa una alternativa para la valoración de la *praxis* social. De cierto modo, nos place encontrar en Paul Ricoeur un interés similar al nuestro, tal parece que el poder de la literatura ha tenido que reiterarse, por lo menos en nuestra sociedad contemporánea, una y otra vez:

Se puede intentar negar el problema mismo y considerar como no pertinente la cuestión del impacto de la literatura sobre la experiencia cotidiana. Pero entonces, por una parte, se ratifica paradójicamente el positivismo que generalmente se está combatiendo, a saber: el prejuicio de que sólo es real el dato que puede observarse empíricamente y describe científicamente, y por otra, se cierra la literatura en un mundo en sí y se rompe la punta subversiva que lanza contra el orden moral y social. Se olvida que la ficción es precisamente lo que hace del lenguaje ese supremo peligro del que Walter Benjamin, tras Hölderlin, habla con temor y admiración (2007: 151).

UNA LECTURA REALISTA DE *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*, ROSARIO
TIJERAS,
LA MARA, 2666, RITMO DELTA y *BALAS DE PLATA*

La obra de arte literaria no alcanzará nunca el final de su determinación universal, como bien lo indican los teóricos de la recepción y esto se debe a que la obra de arte en su origen, es portadora de una función vital con significado en un espacio cultural o social y su sentido sólo se determina plenamente en él (cfr. Gadamer, 1998: 56). Es por esto que un lector puede comprender un texto a pesar de la distancia histórica y debemos añadir que en el lenguaje del arte hay un exceso de sentido que reside en la obra misma. «Sobre él reposa su inagotabilidad, que lo distingue frente a toda transparencia al concepto» (61).

Ahora bien, la ficción contiene un determinado repertorio de señales que nos dicen *algo* como si nos lo dijeran expresamente a nosotros, como algo presente y simultáneo, una invitación al descubrimiento de la *verdad*, pues en el arte la verdad se pone en *obra*. Mas no se trata «de la reproducción de los entes singulares existentes, sino [...] de la reproducción de la esencia general de las cosas» (Heidegger, 1988: 64). Esto significa que si la obra de arte saca a la luz algo distinto al objeto preexistente, por consiguiente, la comprensión del discurso no puede ser la comprensión literal de lo dicho, se trata de profundizar en el sentido unitario de lo expresado que se halla más allá de lo que lo dicho declara (cfr. Gadamer, 1998: 60).

Para llegar a esa *verdad* intemporal y supratemporal de la obra de arte literaria puesta en operación, hay que saber ver los símbolos que se articulan sistemáticamente en el discurso, ligada en cada parte por sus propias reglas. Hasta ahora hemos puesto más énfasis en el modo en que está articulado el realismo en las novelas suprarreales, pero también hemos dejado

claro que a través de su valor estético hay una forma de mirar el mundo y, de modo específico, los *mundos* colombiano y mexicano.

En este sentido, Paul Ricoeur (2007: 148-149) señala que en la obra de arte literaria lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, se trata del mundo que proyecta y que constituye su horizonte, y el lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo. Las novelas suprarreales muy próximas a la realidad (desde nuestro horizonte), tienen una intención *perlocutiva* que nos empuja hacia problemas específicos de la realidad, aunque bien sabemos que no es la única forma de abordar las obras de los seis hispanoamericanos que nos han dado material de estudio.

La cointencionalidad realista de la que hemos hablado a lo largo de estas páginas, nos llevan a algunas conjeturas posibles sobre la violencia, la inmigración, los feminicidios, los excesos del mundo editorial y el narcotráfico, pues, de acuerdo a nuestros intereses, el valor de la novela reside en su valor estético, pero también en sus aportes para la construcción social de la realidad. Es así que en estas páginas, vemos qué criterios asumen *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* ante los problemas que retoman de la realidad para mudarlos en narrativa.

Consideramos necesario hacer una especie de síntesis de los valores comunes de los relatos mencionados y que asoma de modo constante en nuestra apreciación lectora. El realismo de las novelas suprarreales se fusiona entre los planos de la *expresión* y del *contenido* para ir tras la búsqueda de la verdad. Aunque parezca un contrasentido, en la poética de las ficciones suprarreales, en lo aparente, no hay revelación de realidades ocultas. Nos explicamos. La exposición de los hechos, por su apropiación de la realidad, es un mundo enteramente conocido, una realidad lo más ajustada posible a un *aquí* y *un ahora*, como la realidad que narra el mundo mediático.

Digamos que la base ideológica de nuestras seis novelas está puesta en mostrar un mundo alienado, como resultado de un sistema igualmente alienado, producto del capitalismo y el neoliberalismo que procurado el mantenimiento de la oligarquía que se encarga de generar formas de control social. La intencionalidad narrativa nos habla de sociedades cuya constante es la corrupción, impunidad y, sin afanes propiamente apocalípticos, las seis novelas muestran que los problemas sociales en Hispanoamérica (por el aumento de la miseria, la desprofesionalización política, las políticas económicas infructuosas, la corrupción y la impunidad del Estado) se han hecho tan grandes que pareciera —así lo proponen también los relatos suprarreales— que no hay salida alguna.

Ciertamente, todas estas novelas nos entregan mundos con climas opresivos. Pero la forma en que se narran llevan el aura de lo que se ha vuelto habitual, por eso, los problemas se exponen sin ninguna intención de provocar alarma. Todos los acontecimientos transcurren entre la indiferencia y la incredulidad. En resumen, de acuerdo a la articulación semiótica de las ficciones suprarreales, el individuo que nace dentro de estas sociedades ignominiosas, parece condenado, en una especie de determinismo, a continuar el ejercicio de la corrupción y, de acuerdo a la clase social de la que provenga, parece estar condenado a la cárcel de la pobreza y de la violencia.

La realidad colombiana: el «sicariato» en *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*

El tema de la violencia en la sociedad colombiana, por lo menos en lo que respecta al siglo pasado, viene de los años cuarenta y cincuenta. Las drásticas transformaciones económicas causaron un dramático empobrecimiento. La realidad del país quedó subsumida a los conflictos partidistas que operaban de modo flagrante en lo ideológico y causaron «un derramamiento de sangre sin precedentes, que dejó como saldo más de 200.000 muertos, unos

300.000 desplazados y desposeídos, y un campesinado consciente de la traición de las elites y armado hasta los dientes para luchar por sus reivindicaciones» (Walde, 2008: 32).

Debemos resaltar que parte de los conflictos sociales es responsabilidad de las elites, para quienes los únicos conflictos relevantes eran los que se suscitaban entre sus fracciones. Así, el país se cegó a otras realidades sociales y a quienes se manifestaban por algún descontento social se le reprimía violentamente y se le criminalizaba. Ahí está la huelga de las bananeras en 1928 «y la consecuente matanza de más de mil trabajadores [como] el evento más sobresaliente de una época en la que abundaban levantamientos de indígenas en el sur del país, de obreros en los centros urbanos en vías de industrialización, de campesinos en las zonas de colonización y de jornaleros en las diversas plantaciones».

La novela no hizo esperar sus “evaluaciones” sobre las luchas partidistas y se escribió más de media centena de relatos que tematizaron el problema de la violencia. Estos textos tienen una estructura más o menos homogénea (resumimos de Ena von der Walde, 2008: 31-34): de carácter descriptivo, testimonial, una reproducción de los horrores de las masacres, de las torturas, las venganzas, los desplazamientos; en suma, son *inventarios de muertos* como calificó Gabriel García Márquez a estas obras. Por el carácter testimonial de las novelas se las consideró parte fundamental de la bibliografía base para las primeras investigaciones sociológicas de fondo sobre el fenómeno en un libro notable: *La violencia en Colombia* (1962) de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. Este cruce entre la literatura y las ciencias sociales no deja de ser notable,

pues señala un borramiento, que nada tiene de posmoderno, entre la ficción y el documento. Ciertamente, el bajo grado de ficción de las novelas contribuyó en no poca medida a que se leyeran más como testimonios que como obras literarias. Pero a la vez se hace visible el lugar social que se le atribuía a la literatura como espacio con capacidad de rendir la verdad sobre un evento histórico con tanta verosimilitud y cientificidad como la que aspiraban a poseer las ciencias sociales (Walde, 2008: 33).

Aunque no todas las obras del periodo del que hablamos tienen carácter de documento. En 1953, en el punto más álgido de la violencia, por el derrocamiento de Laureano Gómez y la imposición del comandante de las Fuerzas Armadas, general Gustavo Rojas Pinilla, como presidente del país, aparecieron dos novelas cuyo tema es la violencia y exploran, mediante el recurso de la ficción, las posibilidades de hallar sus causas en el conflicto social, económico y cultural de las clases sociales; estas obras son *Viento seco* de Daniel Caicedo y *El día del odio* de José Antonio Osorio Lizarazo.

A las obras de Caicedo y Osorio Lizarazo le siguieron otra serie de relatos identificados como *novelas de la violencia*, de las que no queda duda de su trascendencia estética, pues ponen en obra las causas de los diversos problemas sociales. Figuran entre ellas *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) y *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez, *El día señalado* (1963) de Manuel Mejía Vallejo, *El Cristo de espaldas* (1952), *Siervo sin tierra* (1954), *Manuel Pacho* (1964) y *Caín* (1969) de Eduardo Caballero Calderón; *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

En la década de los ochenta, además de los conflictos políticos, la violencia se agravó por el apogeo del narcotráfico encabezado por Pablo Escobar. En este periodo proliferaron los jóvenes sicarios salidos de las zonas marginales de Medellín, conocidos entre la población como “los asesinos de la moto” y más extendido aún “los parrilleros”. Estos, casi, adolescentes ejecutaban a políticos, sindicalistas, jueces, policías y a los propios integrantes de las mafias. El gran contratante de sicarios, dice Fernando Vallejo en *La Virgen de los sicarios*, era don Pablo y muerto éste los jóvenes asesinos quedaron “desempleados”, pero no exentos de los odios acumulados.

En este contexto, Erna von der Walde comenta que dos discursos elevaron la imagen del sicario a la categoría sociológica: el filme *Rodrigo D: no futuro* (1989) de Víctor Gaviria, muy en su estilo (como *La vendedora de rosas* filmada nueve años después) de documental

ficcionalizado, y el relato testimonio del sociólogo Alonso Salazar *No nacimos pa' semilla* (1990), en el que los sicarios cuentan su historia. Estos dos trabajos, comenta la ensayista, revelan una situación que la sociedad colombiana no comprende hasta ahora: «que los victimarios eran a su vez víctimas, que la violencia en Colombia había rebasado los parámetros con los que se intentaba dar razón de ella, que se había fracturado de manera irreversible el tejido social» (28).

En la década de los noventa —en la que se publica *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, la primera en el año noventa y cuatro, la segunda cinco años después—, la violencia llega a niveles extremos. La prensa registraba diariamente los asaltos de grupos guerrilleros y paramilitares a poblaciones de campesinos, atentados, secuestros, masacres, asesinatos de calle, desapariciones, entre otros. Baste decir que cada año se registraban más de veinticinco mil muertos por la violencia, lo que equivale al cincuenta por ciento de los secuestrados en el mundo. Continuaron los desplazamientos de las comunidades rurales hacia la ciudad, engrosando los cinturones de miseria y de criminalidad.

En el siglo que transcurre, las políticas de los gobiernos de Colombia y México, avasallados por el crimen organizado, cada vez se comenta menos a niveles internacionales, que los índices del crimen no cesan, bajo el argumento de no intimidar a los inversionistas ni al turismo proveniente del extranjero. Aunque parece que hoy la guerrilla colombiana —la más antigua del continente que se autofinanció por los pactos territoriales fraguados con el narcotráfico y con el dinero de la extorsión y el secuestro— va llegando a su fin, costará demasiado detener la violencia y la delincuencia que parece ya se tiene por costumbre.

La literatura colombiana de las generaciones de los setenta y los ochenta, y la mexicana no le va a la zaga, lo hemos comentado antes, están renuentes a continuar las tematizaciones sobre la violencia. Aunque, ciertamente, no es la visión de otros discursos

como el pictórico, Fernando Botero y Nadín Ospina han “retratado” la violencia del siglo XXI. Éste último, perteneciente a la generación de los sesenta, en su serie *Colombialand* que consta de pinturas, objetos escultóricos y un vídeo, obras fechadas entre el año 2002-2007, a partir de imágenes tomadas del popular juego de piezas para armar de la marca danesa Lego, muestra según el propio artista (citamos de la semblanza de la exposición),¹ «la visión estereotipada que Europa tiene de América Latina».

Lo cierto es que en su obra hay una visión crítica y evidentemente política. Las figuras de la marca Lego han sido transformadas con toda ironía en sicarios, guerrilleros, capos del narcotráfico, el terrorista, el secuestrado y el presidente, como protagonistas de la sociedad de la que proviene Ospina donde todo parece estar acaparado por la delincuencia, incluyendo al mandatario de la nación. No deja de ser interesante este punto de vista del artista sobre su propia obra (volvemos a la semblanza): «La visión de mi país en Europa es la de un mundo de juguete. Nuestra realidad se ve tan distante y tan filtrada por la televisión que nosotros y las circunstancias que vivimos parecemos pequeñas piezas de un juego virtual».

La violencia en Colombia es sumamente compleja por su dispersión y diversificación: circunstancias históricas, políticas, económicas, sociales y culturales que resulta complicado establecer los nexos. En este sentido, queremos resaltar dos ideas más del ensayo de Walde, pues la situación social que explica es (desde nuestro punto de vista) la razón de ser de *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*. El panorama general de Colombia es el de un Estado y una sociedad fragmentados, «sin posibilidades de solución o de llegar a acuerdos parciales que mitiguen el estado de terror en el que se encuentra sumida la población» (2008: 30). La

¹ La exposición de la que hablamos fue montada por la Galería Fernando Pradilla de Madrid en colaboración con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia y la Embajada colombiana en España, del 26 de julio al 12 de septiembre del 2007.

otra reflexión de la estudiosa, es la sensación de un caos incomprensible que proviene en parte de una realidad inasible dentro de los referentes históricos y culturales.²

Las obras de Fernando Vallejo y Jorge Franco tienen coincidencias y diferencias. Aunque la primera se escribe antes, el tiempo referencial histórico está marcado por la muerte de Pablo Escobar; la segunda, por la efervescencia del narcotráfico que recae en la figura del mismo capo. Nada más que esta última tiene otra particularidad, los recuerdos del narrador en los que cuenta parte de la vida de Rosario Tijeras, se ubican en el momento histórico que hemos referido; en cambio, el presente narrativo que se significa con la agonía de Rosario en el hospital, la temporalidad pasa a los años noventa, igual que la novela de Vallejo.

En ambos discursos, la estructura narrativa está marcada por un *antes* y un *ahora*. El valor semántico de esa temporalidad es mostrar el caos social, la ingobernabilidad de un Estado cuyos problemas rebasaron todos los límites de racionalidad. El antes de *La Virgen de los sicarios*, como bien lo señala Erna von der Walde, representa el recuerdo como forma individualizada y descolectivizada de la memoria para crear el contraste con el pasado, que si no era mejor, ofrecía promesas de futuro. En cambio, el presente narrativo de los dos relatos es abiertamente pesimista:

Los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: gentecita humilde que traían del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete. ¿Qué podía nacer de semejante esplendor humano? Más. Y más y más y más. Y matándose por chichiguas siguieron: después del machete a cuchillo y después del cuchillo a bala, y *en bala están hoy cuando escribo* (Vallejo, 2006: 29. *Cursivas nuestras*).

² Esto se debe, hacemos un repaso, a que «la violencia había sido tratada dentro de una escisión particular que, por un lado, consignaba las violencias políticas de carácter partidista, conducidas por las elites —guerras civiles en el siglo XIX o la misma Violencia de los años cuarenta y cincuenta—, a un proceso ‘evolutivo’ de la historia, como parte del lento emerger de la nación moderna; mientras que, por el otro, las violencias que se manifestaban en revueltas populares, huelgas sindicales, movimientos guerrilleros y delincuencia común eran tratadas como disrupciones de un orden que se asumía como plenamente controlado por las clases políticas del país. La escisión tenía su base, entre otras, en la percepción que tenían las elites de que ‘lo social’ no tenía que ver con lo político y lo económico, sino que era un aspecto de la sociedad que había de ser controlado y ordenado por medio de medidas represivas de carácter policial» (Walde, 2008: 30).

Rosario podía contar mil historias y todas parecían distintas, pero a la hora de un balance, la historia era sólo una, la de Rosario buscando infructuosamente ganarle a la vida [...] [...] La pelea de Rosario no es tan simple, tiene raíces muy profundas, de mucho tiempo atrás, de generaciones anteriores; a ella la vida le pesa lo que pesa este país, sus genes arrastran con una raza de hidalgos e hijueputas que a punta de machete le abrieron camino a la vida, todavía lo siguen haciendo; con el machete comieron, trabajaron, se afeitaron, mataron y arreglaron las diferencias con sus mujeres. *Hoy el machete es un trabuco, una nueve milímetros, un changón. Cambió el arma pero no su uso. El cuento también cambió, se puso pavoroso, y del orgullo pasamos a la vergüenza, sin entender qué, cómo y cuándo pasó todo. No sabemos lo larga que es nuestra historia pero sentimos su peso.* Y Rosario lo ha soportado desde siempre, por eso el día en que nació no llegó cargado de pan, sino que traía la desgracia bajo el brazo (Franco, 2006: 32. *Cursivas nuestras*).

La cita de Franco nos vuelve a un comentario de Walde, señalado en líneas anteriores, en el que menciona la incompreensión de la sociedad de que los victimarios también son víctimas. He aquí otra coincidencia entre Vallejo y Franco quienes, a contrapelo de la sociedad, son narradores que, en el ejercicio de la memoria histórica, justifican a sus sicarios. Por eso, Franco dice que la pelea de Rosario tiene raíces profundas y dejamos un ejemplo aún más paladino: «A Rosario la vida no le dejó pasar ni una; por eso se defendió tanto, creando a su alrededor un cerco de bala y tijera, de sexo y castigo, de placer y dolor» (13). En Vallejo, la defensa del sicario es mucho más radical, la decepción del narrador por el caótico presente, le lleva a considerar que la sociedad es como roña zafia deambulando por la ciudad de la que el mundo no se pierde de nada si desaparece:

Viniendo de la catedral [...] presenciamos la escena: un gamincito sucio y grosero insultaba llorando a un policía: ‘¡Gonorrea! —le decía—. ¡Por qué me pegaste, gonorrea!’ Y tres de los espectadores del corrillo defendiéndolo. Son esos defensores de los ‘derechos humanos’, o sea los de los delincuentes, que aquí surgen por todas partes espontáneamente para sumársele al ‘defensor del pueblo’ que instituyó la nueva Constitución que convocó el bobo marica. Yo no sé por qué le pegaría el policía y si le pegó, *pero la palabra en boca de ese niño era la más cargada de rencor y de odio que he oído en mi vida* [...] ‘¡Gonorrea!’ El infierno entero concentrado en un taco de dinamita. ‘*Si este hijueputica —pensé yo— se*

comporta así de alzado con la autoridad a los siete años, ¿qué va a ser cuando crezca? Éste es el que me va a matar'. Pero no, mi señora Muerte tenía dispuesto para esta criaturita otra cosa esa tarde. El policía, uno de esos jovencitos bachilleres que están reclutando ahora para lanzarlos, sin armas y atados de manos por las alcahuetas de la ley, al foso de los leones, no sabía qué hacer, qué decir. Y los tres defensores enfurecidos, abogando por el minúsculo delincuente y cacariando [...] que dizque estaban dispuestos [...] a hacerse matar [...] si fuera necesario, del que no tenía armas. Pues se hicieron pero del que sí: sacó el Ángel Exterminador su espada de fuego [...] y de un relámpago para cada uno en la frente los fulminó [...] a los cuatro. Al gamincito también, claro que sí, por supuesto, no faltaba más hombre [...] Alexis era el Ángel Exterminador que había descendido sobre Medellín a acabar con su raza perversa (Vallejo, 2006: 55).

En el ensayo de Walde, «La novela de los sicarios y la violencia en Colombia», del que hemos citado algunas partes, destaca unas preguntas que reafirman nuestra hipótesis sobre la extrema apropiación y aproximación a la realidad de las novelas suprarreales y que suponemos le surgen en la *praxis* estética. Sus interrogantes vienen a colación del comentario del lenguaje del relato de Vallejo del que, ciertamente, se trasluce la desesperación, y agregamos la impotencia, pero sobre todo la furia,³ ante la falta de referentes, de nociones básicas que permitan hacer inteligible lo que está sucediendo:

¿Cómo hacer visible el horror de esa violencia cuando todos los que habitan ese mundo han llegado a familiarizarse con ella? ¿Quiénes pueden ser los interlocutores de una narración que no relata nada distinto de lo que muestran los noticieros de la televisión, o informa la prensa escrita, o discuten los académicos? ¿Cómo puede narrarse la violencia desde el lugar que la produce? ¿Quién, en un país en el que todos se ven involucrados, puede apelar a una escala de valores que condene? ¿Condenar a quién? (2008: 35).

³ Esta prosa enfurecida del narrador que se mantiene de principio al final de la novela, y nada ni nadie se salva de su ira, nos recuerda el tono del narrador de *Reivindicación del Conde Don Julián* de Juan Goytisolo, que también arremete contra todo y contra todos. De vuelta a Vallejo, sus palabras van contra Dios, el Estado, la religión, el origen de la raza, la lengua, las clases sociales, los comunicadores, la literatura, incluso, contra él mismo. Tal vez, detrás de la ira del Fernando de ficción hay una profunda desilusión de la que, como apunta el *paratexto* de la cuarta de forros, emerge «una ternura desamparada».

La lectura de *objetividad fuerte* que dejan estas dos novelas de anécdotas nada complicadas, incluso, puede que la comprensión tampoco lo sea, sobre todo en *Rosario Tijeras* mucho más tradicional en su arquitectura narrativa que *La Virgen de los sicarios*,⁴ hacen de la figura de los jóvenes homicidas el eje de la violencia, pero sobre todo, son el producto que la sociedad misma ha generado. El sicario «no mata por razones ideológicas. Él es el eco de una sociedad que a la vez que predica la igualdad afianza una desigualdad cada vez mayor [...] Los sicarios son también como afirman los economistas Fabio Giraldo y Héctor López, ‘el reflejo [...] del hedonismo, el consumo, la cultura de la imagen, la drogadicción, en una palabra la colonización del mundo de la vida por la modernidad’» (36).

Este sector de la sociedad colombiana que se ha convertido en el desecho de la sociedad “normalizada”, es también el reflejo del capitalismo salvaje y de la globalización cuyos “valores” promovidos no son otros que el consumo como la única forma de existencia. Por eso, Fernando, el narrador personaje, repara con insistencia en la despreocupación metafísica de Alexis, siempre impaciente sin motivo; impulsado por su vacío existencial, cuando enciende el televisor mira cualquier cosa: telenovelas, partidos de fútbol o conjuntos de rock. En el mismo sinsentido se ubica Wílmur para quien lo fundamental de la existencia está en «unos tenis de marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá» (Vallejo, 2006: 91).

⁴ En *La Virgen de los sicarios*, por ejemplo, el tiempo de la narración es indeterminado, no se puede decir en cuanto tiempo transcurren los hechos, esta omisión apela al sentido de inmediatez cuyo efecto percibe el lector. En *Rosario Tijeras* a pesar de que el reloj del hospital está averiado y siempre marca la misma hora, el relato transcurre en horas y las marcas las ponen la temporalidad del día: la noche en que Rosario llega al hospital y el amanecer cuando Antonio, el narrador, recibe la noticia de que la sicaria ha muerto. No está demás comentar la opinión de E. von der Walde sobre la novela de Franco de la que expresa que parece abrir un nuevo subgénero literario en Colombia: la novela de los sicarios o la *sicaresca* antioqueña al «folclorizar y, con ello, a naturalizar la existencia del sicariato» (2008: 28), pero también comenta que para Franco el sicariato «es apenas un escenario, un telón de fondo para una historia de amor que, a su vez, no logra traspasar el nivel de lo puramente deíctico: el narrador reitera insistentemente su amor por la sicaria, pero el lenguaje llano y poco expresivo no permite vislumbrar tonos ni matices; no consigue siquiera explorar el material candente que puede ser el amor de un joven de clase alta por una asesina a sueldo en una sociedad atravesada por odios de clase, resentimientos, desconfianzas, todo aquello que constituye el fermento social de las violencias en Colombia» (28-29).

Nos parece que la representación de las políticas neoliberales en *Rosario Tijeras* es más evidente y diríamos que es el punto fuerte de la novela, a pesar de sus debilidades narrativas, por aquello de la “fusión” de clases sociales. El capitalismo pregona que en este tipo de sistema la ventaja que tienen los individuos es la posibilidad de mudar de clase social, no hay determinismo social como en la ideología marxista, pero sabemos de la falsedad de ese principio. Así, Franco convierte esta idea del capitalismo en narratividad al trasladar a los jóvenes de las comunas a *tomar* una de las discotecas de la clase pudiente, que también es una prolongación del vaciamiento del sentido:

La discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y los de arriba que comenzábamos a bajar. Ellos ya tenían plata para gastar en los sitios donde nosotros pagábamos a crédito, ya hacían negocios con los nuestros, en lo económico ahora estábamos a la par, se ponían nuestra misma ropa, andaban en carros mejores, tenían más droga y nos invitaban a meter —ése fue su mejor gancho—, eran arriesgados, temerarios, se hacían respetar, eran lo que nosotros no fuimos pero en el fondo siempre quisimos ser [...] Les veíamos sus armas encartuchadas en sus braguetas [...] Les coqueteaban a nuestras mujeres y nos exhibían a las suyas (Franco, 2006: 25-26).

Además, refuerza esta idea de la mezcla de clases la integración del narrador y Emilio, el novio de Rosario al mundo de ésta. No obstante, Antonio es el único personaje que sube a las comunas y a diferencia de Rosario que comparaba el mundo de abajo (el de la gente normalizada) con Miami, el narrador no pudo expresar lo mismo, de ahí la importancia del punto de vista de Rosario cuando expresa: «—Por si no sabías, esto también es Medellín» (39). La misma novela desmiente la ideología capitalista cuando Rosario se presenta en casa de Emilio y recibe el rechazo de la familia de éste, por pertenecer a otra clase social. Como es de suponerse, Emilio termina aceptando sus esquemas y después de Rosario «volvió a nadar con destreza en sus aguas. Ahora gana bien, trabaja con su padre, mide sus palabras y tiene una novia a la que quiere todo el mundo, menos él» (47).

Luz Mary Giraldo en el ensayo «Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento» comenta que la separación de Medellín en *Rosario Tijeras* no depende del tiempo sino del espacio y de las condiciones sociales: «arriba están los de las comunas que miran a los de abajo como a un pesebre que se desea, mientras aquellos los desconocen, los ignoran, los desprecian, les temen y algunos les admiran» (2008: 432), como hemos visto en los ejemplos que anotamos arriba. Estamos de acuerdo con la académica que la trasgresión de valores es evidente a partir de que se trazaron las jerarquías sociales: los unos que quieren parecerse a los otros.

Fernando Vallejo también destaca esa división del espacio y comenta que Medellín son dos ciudades, la de abajo, la intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas de la que emana la violencia. Sin duda, *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* son novelas que simbolizan una sociedad en crisis y de una pobreza moral, en la que no parece haber salida alguna, la representación narrativa de esta metáfora son los relojes, paralizados en una y otra novela. En *Rosario Tijeras*, ya lo dijimos, el reloj del hospital está “muerto”; en *La Virgen de los sicarios*, Vallejo ha detenido los relojes en «el cuarto de las mariposas», en las iglesias de la ciudad y en la catedral.

Esos relojes descompuestos hablan de significados y realidades subvertidas, como en la «Catedral Metropolitana, en las bancas de atrás se venden los muchachos y los travestis, se comercia en armas y en drogas y se fuma marihuana» (Vallejo, 2006: 53). Pero, sobre todo, los relojes metaforizan la parálisis de Colombia (que también puede ser la de México), en la repetición de la violencia, en un sistema anclado en la impunidad y en la corrupción, en la pobreza, la opresión y la miseria extrema. Parece exagerado, pero vivir en Latinoamérica, como lo expresa el Fernando de ficción, «es ir uno rebotando por esta vida muerto» (76). En *La virgen de los sicarios* es constante la visión apocalíptica y puede que esté muy próxima a

la realidad, por eso sentencia sobre su misma historia: «Esto que veis aquí marcianos es el presente de Colombia y lo que les espera a todos si no paran la avalancha» (65).

La novelización de las fronteras mexicanas: *La Mara* y *2666*

Las novelizaciones sobre la frontera norte de México son abundantes, pero no puede decirse lo mismo sobre la frontera sur, un paso que el Estado ha abandonado y la literatura lo ha marginado. Existen varias definiciones para la producción literaria de la frontera, pero todas remiten al norte y algunas nos parecen excesivamente limitadas, como aquella que sólo considera la producción de obras provenientes por «autores nacidos o radicados en la frontera, quienes escriben en, desde y sobre la frontera» (Berumen, 2005: 15). A partir de los parámetros sobre la literatura de la periferia tomamos uno de ellos, pero sin restringir el área fronteriza (sea de norte o del sur). Llamamos literatura de la frontera a aquella en la que se aborda algún tema que da cuenta de la vida social en cualquiera de las ciudades y regiones fronterizas del país. «En este caso hablaríamos de la literatura *sobre* la frontera» en la que tienen cabida *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia y *2666* de Roberto Bolaño.

La Mara es de ese tipo de relatos que nos enfrentan con un realismo exagerado al novelizar, con intención explícita, los problemas de la inmigración en la frontera sur de México. El novelista no pretende borrar el mundo caótico, y hasta tortuoso, para el que migra; incluso, por el *efecto de sentido* de los espacios, del tiempo y, sobre todo, por los personajes de ficción que se ciñen a los reales, pareciera que uno de sus intereses (propio del discurso-testimonio) es ofrecer una prueba de la verdad sobre los problemas de la frontera (inmigración, violencia, corrupción, impunidad).

Mas la novela del escritor mexicano no enfrenta los problemas de la periferia de modo literal, sino como artificio literario. Su espesura apela a la constante interacción con su

contexto abrimos a la experiencia del mundo fronterizo. Por eso, el epígrafe de José Ortega y Gasset que enmarca el relato dice: «Sorprenderse, extrañarse es comenzar a comprender». Como pocas veces, este *paratexto* no limita su labor perlocutiva hacia una línea de interpretación del propio texto; la inscripción inicial (o autor liminar) se dirige al lector modelo y, en sutil advertencia de la dureza de la historia, lo convida, desde el preludio, a la reflexión de ese complicado mundo narrativo que se abre a su paso.

Vamos al sur que es el norte

Con el descaro que tiene la Historia de repetirse, no es extraño que la inmigración sea parte de un proceso histórico al que se han enfrentado los pueblos por circunstancias diversas: por colonización, por independencia política o por oportunidades para mejorar las condiciones de vida (que no siempre se cumplen). No obstante, el mundo mediático tienen la virtud de magnificar y desvirtuar los acontecimientos, así se han encargado (y siguen en ello) de generalizar el traspase de fronteras como un problema alarmante. En el auge de la modernidad latinoamericana del siglo XX, el concepto de *ciudad* tomó otro cariz: símbolo de una vida mejor, de «lugar mágico donde se pueden cumplir los deseos y las expectativas del ser humano» (Kapuściński, 2004: 122). Esa idea citadina más la opresión y la miseria del campo impulsaron la desbandada a la ciudad. Pronto no bastó el entorno urbano, hubo que cambiar de país. El *sueño americano* fue (y aún lo es) la obsesión de los mexicanos (sobre todo para los del norte), luego el contagio se extendió hacia el centro y el sur de América.

La frontera norte de México, colindante con Estados Unidos, ha sido muy narrada y filmada en comparación con la frontera sur, vecina de Belice y Guatemala. Ramírez Heredia tiene el mérito de ser uno de los primeros escritores en ficcionalizar la caleidoscópica realidad de la periferia México-Guatemala, cuya problemática se ha silenciado por años. Mas el aumento de los clandestinos centroamericanos que atraviesan el Suchiate (río divisorio entre

ambos países), los negocios turbios y los desmanes de la Mara son ya inocultables. La realidad se trastoca en ficción para tematizar las peripecias del abigarrado confín, igual de problemático que el norte. Ramírez Heredia, sin embargo, expande sus fronteras narrativas: de literatura local (en tanto refiere a las circunstancias migratorias del sur de México) a literatura mundial, o lo que Goethe llamó *die Weltliteratur* (pues conforma un mosaico de la degradación humana, de la impunidad y las manipulaciones del poder que aplica para el fenómeno migratorio de cualquier latitud).

No hay obstáculos ni circunstancias que impidan a los indocumentados de la vida real abandonar el deseo de escapar de su realidad: la pobreza y el hartazgo; ambas situaciones convergen en un mismo punto: el migrante sueña que un futuro mejor es posible, pero, casi siempre, esa ilusión se reduce a la riqueza material. Los indos de *La Mara* (así los nombran en sentido peyorativo los agentes migratorios textuales), muy próximos a los indocumentados reales, reproducen la misma problemática y manifiestan el mismo anhelo que los inmigrantes del mundo extratextual. Mas los seres ficticios no son otra cosa que un *efecto de sentido*, por eso mismo se sobreponen a las personas; con esto queremos decir que su carácter *construido*, su abstracción son confeccionadas a través de estrategias discursivas y narrativas (cfr. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Pimentel, 1998: 59-60) que nos abren la posibilidad de mirar el problema migratorio desde diversos puntos de vista —a diferencia de lo que nos ofrecería cualquier discurso cuya intencionalidad sea explícitamente referencial a un evento o acontecimiento.

El protagonista del relato es un colectivo. Son actores de esos que Philippe Hamon denomina *personajes referenciales* y, más específicamente, de la variante *tipos sociales*. Si bien en el proceso de la actorialización del discurso los protagonistas se presentan con nombre propio, se engloban dentro de un grupo, de ahí la denominación tipos sociales: los indocumentados, las prostitutas, los aduaneros, la Mara. Esta caracterización de los

personajes, en conjunción con la tematización y los espacios, contribuyen al efecto de realidad del relato.

La obsesión de los inmigrantes de *La Mara* está puesta en su deseo de migrar. La periferia del sur de México (y todas) tiene sus particularidades: por el Suchiate textual los hombres cruzan oscuros envoltorios camuflados en ramos de flores, se cubren las armas enredadas entre las verduras y jovencitos de apariencia tímida cargan con los paquetitos de cocaína que tanto cala en la ambición de la gente; los funcionarios y los individuos de a pie son cínicos y corruptos; los mareros violentos y crueles, con su carnavalesca e impresionante apariencia asuelan la raya con robos y asesinatos a sangre fría.

Mas todo ello no basta para persuadir a los indocumentados su deseo de alcanzar el norte, la otra frontera. Añorve, el balsero, y (más adelante con otra significación y valor en la narración) patriarca de la Ermita del Carrizal, adjetiva a los indos de “ilusos” y “tontos”; él los cruza al otro lado del Suchiate a buscar diversos destinos, aunque para algunos, esa travesía, según acompañe la suerte, puede terminar (como los pasajeros de Caronte, el barquero) en el mundo de los muertos.

A la orilla del Suchiate esperan guatemaltecos, hondureños, panameños o salvadoreños, el balsero semantizado con el mismo nivel de pobreza que sus pasajeros, quisiera advertirles que no se atrevan a subir en los vehículos de los polleros, donde el calor «arrasa con el aire en los espacios tan castigados por los cuerpos uno sobre otro» (Ramírez Heredia, 2004: 168). Quisiera gritarles «que nunca se dejen llevar a pie por los senderos de la madreselva que no tiene hijos y se los cobra a los que sin malicia se meten en sus dominios». Pero Añorve se aparta de la idea de convencer a los ilegales, sabe que su voz será inútil.

La insistencia de los migrantes por atravesar la raya no es para permanecer en suelo mexicano, sino alcanzar el ansiado *sueño americano*, llegar hasta la otra frontera. La mayoría de los migrantes son campesinos sin la mínima educación elemental, su situación económica

es desesperante y cuando sólo queda un destino cuya única salida es la fatalidad, cuando ya no hay nada que perder, es preferible arriesgarlo todo, así que transgredir la frontera se convierte para ellos en una necesidad.

El ejemplo de la necesidad por el trasvase de fronteras y el cansancio de la miseria está puesto en los esposos guatemaltecos Dimas Berrón y Rosa del Llano, el matrimonio hondureño Tirso y Yacueline. Ambas parejas encarnan la continua película en las agencias migratorias. Cosme Agundiz, alias Calatrava, encargado del autobús que transporta a los indocumentados que salen de El Palmito (la garita migratoria mexicana), los describe: «Todos los indos son iguales. Hacen lo mismo. Nunca dicen lo que piensan» (142), son diferentes en cada viaje y, sin embargo, parece «un grupo repetido en una película igualita. Las mismas actitudes. La mirada hacia el suelo. El olor tan rancio. Las ropas grises». La homogeneidad que describe Agundiz es la representación de la necesidad de migrar que se repite siempre igual.

Dimas Berrón, agricultor, fue repatriado a Guatemala la primera vez que intentó cruzar, pero ni los golpes del marero Marvis en plena migra mexicana, ni las súplicas de su mujer lo hicieron desistir. Rosa del Llano, poco convencida de abandonar la frontera, odia Tecún Umán (pueblo de Guatemala que hace frontera con México) porque ahí, común en las líneas fronterizas donde la mayoría está de paso, nadie conoce el respeto y «se huele la podridéz [...] la gente no mira a la cara, andan como gavilanes huidizos» (232).

Está visto, la pareja Berrón del Llano tiene puntos de vista opuestos en eso de migrar hacia el norte: Dimas es la representación de los que ven en la inmigración la respuesta a sus problemas y piensa que «trabajando duro muy pronto se podrán llevar a los hijos que no deben crecer con esas apreturas del hambre y los muertos de las guerras» (238). Rosa del Llano, marcada por su nombre y apellido, es una mujer del campo, temerosa de abandonar su

tierra y a los hijos, para ella basta la idea de «el campito algo da [para vivir el día a día]» (233).

La significación más importante de los personajes que mencionamos es la interpretación de la memoria histórica. Empecemos con los esposos Berrón del Llano. Dimas está hastiado de la miseria y tiene una profunda añoranza de olvidar el pasado, ese que le remite con insistencia a «los muertos de las guerras»; esto significa que Ramírez Heredia no subestima el papel de la memoria en la creación artística, por lo que recordamos de *Los abusos de la memoria* de Tzvetan Todorov: «el arte [...] olvidadizo con el pasado no conseguiría hacerse comprender» (2000: 22).

Los muertos de las guerras a los que alude Dimas, son los casi doscientos mil asesinados más los desaparecidos en los treinta y seis años de guerra civil (1960-1996) y las represalias de la dictadura en los años de la violencia sociopolítica. En Dimas tiene lugar, desde la intuición, lo que Todorov llama *memoria ejemplar*: ha controlado el dolor causado por el recuerdo y atendido al sentido liberador de la memoria ejemplar para convertir el pasado en principio de acción para el presente (cfr. T. Todorov, 2000: 31). Para él, emigrar es la solución a su pobreza y la distancia con el pasado.

Rosa encarna la actitud que aflora en la miseria, la que aplasta y echa para atrás. En oposición a Dimas, se arraiga en ella la *memoria literal*, en la idea de que el campo algo da para vivir, prefiere preservar el pasado en su literalidad, sin conducirse más allá del conformismo y eso (recordamos de Todorov) desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El envés de Dimas y Rosa son la pareja formada por los hondureños Yacueline y Tirso. El matrimonio vive en Tegucigalpa, pero, así lo destaca la intencionalidad de la novela, el contexto urbano, por lo menos en América Latina, no es garantía de nada, la pobreza persigue al campo y a la ciudad. La capital de Honduras la definió Kapuściński en

una frase demoledora: «en Tegucigalpa no hay en qué pensar» (2004: 122), sentencia que se reproduce para otras ciudades latinoamericanas.

Yacueline, con el estigma de la ignorancia en la escritura del nombre, se identifica con Dimas, en ambos pervive la memoria ejemplar: prefiere cualquier cosa antes de regresar a Tegucigalpa «donde no puede lavar una ropa más» (Ramírez Heredia, 2004: 337) y esperar a que a su esposo le gane la desesperación «y se quiera ir solo porque ya no aguanta vivir en la casa donde apenas caben los cinco contando a los tres hijos». Su constante rasquiña por el calor es forma de evidenciar la angustia de «no comer a veces dos días a la semana o esperar que los mate algún soldado rabioso o se queden tumbados con los ojos pelones y los cipotes tragando desperdicios».

Ella sabe que Tirso va pensando que es mejor el hambre que la aventura tan terrible, y si él se sobrepone a las circunstancias se debe a su fastidio por los reclamos de ella, los llantos de los niños o su amenaza: «—O nos vamos a ganar algo pa comer, por lo menos pa comer, ya no pa otra cosa, o me tiro a la carretera a ver si no te corroen los remordimientos, ¿no te entra en la sesera que no hay humano que pueda vivir sin alimento?» (337).

Dimas y Rosa encarnan el saldo de la guerra civil guatemalteca; Tirso y Yacueline el de la dictadura militar hondureña (1965-1974). Si la literatura tiene por cometido confrontarnos con nosotros mismos, en ambas parejas se representa la pobreza extrema recrudecida con las actuales políticas neoliberales; son la metáfora de esos ciudadanos cuyo presente les impide creer en un futuro promisorio; son los que emigran porque la violencia golpea en el campo y en las ciudades con asaltos a comercios, talleres y autobuses, por parte de pandillas y otros grupos criminales que exigen el cobro de cuotas, donde los más pobres se llevan la peor parte (cfr. Relea 2007: 10). Para los ciudadanos que abandonan su nación, los lemas de campaña no mitigan su hambruna. *Tu esperanza es mi compromiso* (lema de

campana de Álvaro Colom, electo presidente de Guatemala en 2007) tomado como referente para los pueblos centroamericanos, «es poco menos que indescifrable para muchos».

Ahora bien, al *efecto de sentido* de los personajes se adhiere el *efecto de sentido* del transvase de la frontera para mostrar los horrores de la travesía. Al viaje se suma el salvadoreño Epaminondas que va huyendo por las mismas circunstancias que argumentan Dimas y Yacueline, lo que refuerza la propuesta de la novela: mostrar la precaria situación económica en Latinoamérica. Contactan con la principal pollera de Tecún Uman, doña Lita, que, en contubernio con otros, entre ellos el Calatrava, inician el cruento recorrido. Primero por carretera, luego a pie y con las manos estrechadas para no perder el paso que el Kenedy va marcando. Atraviesan el río y llegan a territorio mexicano. Ahí un nuevo guía los interna en la selva hasta una camioneta pick up, les echan una lona encima y les impiden ver los rumbos de la travesía; el vehículo se echó a andar y comenzaron los brincos contra el piso de fierro,

que no se amansaron por más que entre el cuerpo de los cinco y el piso de la camioneta estaban tendidas unas delgadas colchonetas, sino que fueron creciendo en su dolor, machacando con insistencia [...] que se cuele con una furia sorda hasta dormirse las piernas, clavarse en los pulmones, hacerse piquetes de acero, repercutirse en la nuca sin clemencia por el llanto de Rosa y los quejidos de Yacueline y los ayes carajientos de Epaminondas, por las puteadas dolidas de Tirso y los aguántense mamas de Dimas [...] y los quejidos suben de tono, rebasan la cordura, vencen la timidez de ser escuchados (Ramírez Heredia, 2004: 341).

Dimas, Rosa, Yacueline, Tirso y Epaminondas han resistido el tortuoso viaje. Con los cuerpos deshechos llegan a Arriaga; los Berrón pernoctan en ese pueblo, los otros se marchan hacia destinos diferentes. Ya en la habitación, Rosa, que a ratos no piensa como campesina, observa el deprimente espacio «de paredes sucias [...] de calor aplastante, las cucarachas escondiéndose bajo un mueble de madera [...] se da cuenta de que la habitación es igual a la del Guadiana en Tecún Umán» (346), donde aguardaban el momento de abandonar

Guatemala. Esa comparación entre una habitación y otra, es una prolongación narrativa de trascendencia, pues sintetiza y reduplica la realidad de Guatemala en la de México, tal si fueran espejo una de la otra.

A Dimas y Rosa para mudar de realidad les corresponde sortear la frontera del norte; no sabremos si llegarán a ella, si lograrán otro golpe de suerte para evadir la garita migratoria y alcanzar los Estados Unidos. De lo contrario, se atenderán a las posibilidades que ofrece la periferia: o se alcanza el *sueño americano* (que no siempre garantiza mejores condiciones de vida) o se engrosa la legión de indigentes que habitan esa frontera, entre ellos, «bandas de jóvenes y niños [...] abandonados que han hecho su hogar de los túneles subterráneos de drenaje» (Oliver, 2005: 40); o se pierden los cuerpos en el anonimato del desierto, en las narcofosas o sumergidos en el Río Grande.

Una vez más: los olvidados

El conjunto de personajes marginales que Buñuel narrativiza en *Los olvidados*, es un problema no resuelto. El cineasta centra la historia en niños y adolescentes mexicanos delincuentes, huérfanos de padre, de madre o de ambos. Sus condiciones paupérrimas y la ausencia no deseada de cariño filial los empujan a cometer actos vandálicos y punibles, frente a un Estado cuya solución más inmediata es la represión. Independiente al contexto social en el que Buñuel ubica la película, se trata de una circunstancia que traspasa los escenarios mexicanos y se inserta en aquellos donde la miseria ha tomado asiento fijo.

En estricto sentido, en el universo narrativo de *La Mara* (los indocumentados, las prostitutas, las maras, los que trapichean en la frontera) todos los personajes son los olvidados, y sus actos no justificables pero entendibles, están trazados por la estrechez económica (saldo de las dictaduras, las guerras civiles y el capitalismo salvaje), y por la devoradora (e institucionalizada) corrupción. Sin embargo, las meretrices y las maras forman

ese grupo de familias disfuncionales que la miseria y la migración han sembrado en la ficcionalizada frontera sur y, a su vez, continúan reproduciendo ese mismo esquema de vida.

Los olvidados de Buñuel provienen de núcleos desintegrados y predispuestos a la fatalidad del destino; su vida gira en torno a lo absurdo e irracional de la propia existencia: nacen entre la violencia, la alimentan y se propicia el resentimiento social. La Mara podría proyectarse como el resultado o, quizá, la evolución de la marginalidad que Buñuel planteaba en sus personajes: si se pensaba que la pobreza extrema no podría desembocar en nada más allá que esos agresivos jóvenes delincuentes de *Los olvidados*, las maras demuestran lo opuesto. Si comparamos a los seres marginales de Ramírez Heredia con los que habitan en Centroamérica, notamos las estrechas coincidencias entre sus señas de identidad: los exagerados tatuajes en cuerpo y rostro; el mismo sentido de la denominada *clica*, su ideología de *la vida loca* y, por supuesto, la excesiva violencia con afán protagónico para hacerse respetar, para ganarse un lugar en la sociedad que los relega.

En 2007, la fotógrafa española Isabel Muñoz montó en Madrid una exposición con fotografías de mareros (hombres y mujeres), a quienes retrató echando mano de la habilidad de la palabra: «‘Vengo a retrataros como guerreros’» (Ruiz, 2006: 43). Y aprovechó la necesidad de protagonismo de los tatuados para hacerlos «sentirse por una vez con una identidad y un sentido para el mundo» (43). Muñoz percibió en esos hombres la estética de sus cuerpos, la frialdad de la mirada, pero también entendió que detrás de toda esa marabunta depredadora, cuyo concepto de la vida es de un «apestoso mundo», hay seres humanos castigados por la injusta vida.⁵

⁵ Expresa Muñoz en una entrevista que continuamente se preguntaba cómo serían esos hombres, bloqueados por la violencia y las drogas, cómo serían si de pequeños hubieran visto otras cosas, hubieran tenido acceso a otras motivaciones, a otras oportunidades. Y me siento hasta culpable por descubrirles un alma y dotarles de una dignidad en mis fotos, pero me pregunto qué habría hecho yo de encontrarme en su lugar. En un entorno destrozado, sólo encuentran afecto, al menos algo de afecto y solidaridad, en la mara. Se ven arrastrados, y luego ya no hay salida (cfr. R. Ruiz, 2006: 49).

Violencia, drogas, entorno destrozado son palabras clave en la realidad de esos «guerreros del siglo XXI» que la cámara de Muñoz ha trastocado. La violencia y el odio de su mirada ha mudado en arte, cientos de ojos han contemplado la exhibición fotográfica y, sin embargo, ellos siguen ahí, congregando cada vez más *broders* (hombres y mujeres centro, sudamericanos y mexicanos) para su peculiar familia. Queremos decir con esto que el arte no transforma la vida de los tatuados, si bien apela a la exposición, a la revelación de una problemática, tristemente no resuelve (porque no le compete) esa situación de abandono social.

Entre las maras (y las sexo servidoras) las historias personales se duplican: adolescentes que escapan de la omnipresente miseria, de la falta de afecto y de la solidaridad. El destino incipiente de una mayoría de mareros es el espejo de El Carnalito, un adolescente mexicano de quince años miembro de una *clica* de Tapachula, México (frontera con Guatemala): «La mara es mi vida carnal, es lo único que tengo y tendré en este apestoso mundo. Mi madre era una gran puta que me abandonó con 10 años en un prostíbulo. Me violaron, pero después, con mis *homies*, me vengué. Me llamaba José, pero creo que nunca supo quién de tantos hombres con los que tenía relaciones era mi padre» (49). El Carnalito no es un ser de tinta y papel, lo traemos a estas reflexiones porque su testimonio nos acerca al *ser* y *hacer* de los mareros de ficción (citamos de la novela): ven en la *clica* a la «familia que se escoge [...] su única familia. Se oscurece la otra parentela, que ya no lo es, la dejada atrás, la que el destino impuso como dentellada de jabalí que envenena la sangre» (Ramírez Heredia, 2004: 71).

La Mara Salvatrucha 13 o la M-13 que narran Muñoz y Ramírez Heredia tienen intencionalidades distintas y, al mismo tiempo, son discursos complementarios (aunque por ahora no dedicamos nuestras líneas a ese trabajo comparativo). La fotógrafa se centra en la estética de los cuerpos, la sobrecogedora frialdad y el infinito odio de la mirada. Mientras el

escritor separa a los mareros reales de los ficcionales en la focalización de la exagerada violencia expresada en la tortura a sus víctimas, su ligazón con el narco y el contubernio con los funcionarios (sin por ello dejar de advertir la sensación visual que Muñoz ha destacado en su trabajo).⁶

Los pasajes dedicados a los mareros, de acuerdo a la intencionalidad del relato, sobresalen por la agresividad. El rito de iniciación para ingresar a la Salvatrucha 13 está ejemplificado en Jovany, los trece golpes en igual número de segundos para pertenecer a la clicca y vivir al lema de *la vida loca*, desde ese punto de vista distorsionado (producto de la influencia capitalista y su “ideología” del consumo) que refiere el Poison: el goce en «las ciudades gabachas», entre el montón «de luces y tiendas, que así lo sabe y lo ha vivido con sus bróders del alma que gozan de las batas gringas, livianitas y jaladoras» (53) y «hasta se aburren de meterse a todas horas el bonche de putas pastas sin que la tira friquee con sus jodederas».

De los diseños corpóreos de los mareros destacan las lágrimas sobre el rostro y tienen la intencionalidad de significar toda la violencia de la que es capaz el grupo, tener las agallas para dar muerte a otros individuos y mientras más cercanos, mejor. El Jovany vuelve a servirnos de ejemplo, lleva cuatro lágrimas tatuadas y corresponden a su madre, su padre, su novia, su amigo, otra prueba que superó para ganarse un lugar en la clicca.

Los tatuados, como la mayoría de los personajes de *La Mara*, tienen la ilusión por el norte, y los migrantes son sus peces pequeños. Los ojos del vidente Ximenu traslaman la narración hasta la selva, por donde se desplaza el tren y se congregan la migra mexicana y las maras para capturar a los clandestinos. Mediante este recurso discursivo y narrativo

⁶ *La vida loca* (2008) de Christian Poveda es un documental filmado en El Salvador y también aborda el tema de La Mara, en específico de La Mara 18, que en nada se distingue de la idiosincrasia de La Mara Salvatrucha o Mara 13 y, sin embargo, ambos grupos se odian a muerte. Poveda fue asesinado a tiros en Tonacatepeque, localidad salvadoreña, un año después de que *La vida loca* alcanzara las pantallas. Se especula que la muerte del director fue por la incomodidad política, al evidenciarse en el filme la violencia de la 18, la incompetencia policial, la falta de empleo, la miseria, entre otros.

presenciamos las atrocidades del grupo. «Ninguno intenta escapar. Se repite una escena conocida por la migración mexicana, pero ahora el miedo es más intenso [...] El Poison blande una escopeta recortada. Otros traen puñales y pistolas escuadras» (179).

El Rogao, el Jovany y otros revisan a los indos a jalones, trompicones y puños para quedarse con el dinero y los papeles, al tiempo que los amedrentan con la consigna que la «ley es la Mara Salvatrucha 13, sólo la Mara 13» (181). Con esas palabras, el Poison «mete [a uno de los ilegales] el primer cuchillazo en el estómago y un segundo en el cuello y un tercero que le abre la garganta»; el Parrot «clava el puñal entre las cejas de un moreno alto cuyo aullido mueve a los pájaros en las copas de los árboles» (182).

Ejecutados los asesinatos, los mareros dejan escapar a sus otros detenidos con la consigna «de contar y recontar lo sucedido pa que los demás [...] vean lo que vale la Mara13». En ese momento la clicca celebra y reservan a algunas mujeres para el festejo: las tasan, las camelan, les gritan, se echan sobre ellas y «serán batidas a estrujones, usadas por todos los orificios, obligadas a satisfacer a uno mientras lamen al otro». Pero alguna de ellas no sobrevive, «está desguazada, sin respiración, y la siguen usando» (183).

Los sobrevivientes de la Mara no se atreven a denunciar las atrocidades; a un guatemalteco que dio parte a las autoridades, porque la Salvatrucha había asaltado y golpeado a su hermano, fue secuestrado junto con su consanguíneo y obligado a presenciar su despiadada muerte: atado de las extremidades, sus captores lo tensan como piñata y le mutilan el brazo antes de aventarlo bajo las ruedas del tren. Nos preguntamos por qué los mareros se ensañan con los clandestinos si provienen de condiciones similares a las de ellos; la voz del Tor Trix, uno de los fotografiados por Isabel Muñoz, nos da la respuesta: «‘el rollo aquí es sencillo, sólo se trata de vivir la vida..., la vida loca. De vivir el día a día, de hacernos el *paro* [apoyarnos] entre todos los *batos*; el resto de la *banda* [gente], *pela* [no importa]; de ellos tenemos que vivir nosotros y se tienen que aguantar’» (Ruiz, 2006: 49).

La Mara redescrive la excesiva violencia de la Salvatrucha en un mundo narrativo masculino, aunque en la realidad extratextual interactúan por igual hombres y mujeres. El pánico que los mareros siembran en la historia es la suma de odios: la originada en la falta de afecto filial, el sino de la pobreza y la marginación que se canjean por el rencor social. Por eso, hay implícita en su desmesurada crueldad el afán protagónico, hacerse respetar y ganarse un lugar en la sociedad que los arrincona. El mundo narrativo de *La Mara* es el mundo posible de lo imposible: donde nada tiene arreglo.

El otro sector de los olvidados lo forman las prostitutas y no hay frontera sin ellas. Mediante la pertinente intervención del discurso indirecto libre, Rafael Ramírez Heredia articula cada capítulo dedicándolo a personajes clave de la novela y, con frecuencia, sobre ese personaje se encabalga otro. El empleo de ese recurso nos lleva hasta Sabina Rivas y Selene Artigas, a través de la hondureña y la panameña, en ese orden, *La Mara* descubre otro asunto inmanente a la periferia: la prostitución y el narcotráfico, ambas situaciones son el caldo de cultivo para los muchos embaucadores que cohabitan en la línea fronteriza.

Selene o Lizbeth, su nombre artístico, y Sabina, la Sabia (como la promociona Peredo, el anunciador de El Tijuana), son la representación de la otra tesela del mosaico de la pobreza: la diáspora familiar. Selene, a sus dieciséis años, ha abandonado Panamá por lo mismo que todos los personajes de la novela: la estrechez económica. Sabina escapa de Honduras a los trece, porque el hacinamiento ha movido al incesto fraterno que ya no soporta; tampoco tolera las inculpaciones del padre desde la noche en que ella y su hermano Jovany, el marero, fueron descubiertos. Alejarse de la casa paterna tiene sus matices para ambas, pero el vértice de las historias se une en la incredulidad de la adolescencia. Después de todo, lo refiere Sabina, «cada una tiene su historia y es siempre la misma» (Ramírez Heredia, 2004: 194): escapar a la extrema miseria y terminar en el cabaret donde los sueños se alimentan de ilusiones que con el paso de los días se evaporan en la frustración.

En la periferia todos se buscan la vida y la prostitución es un negocio rentable. Doña Lita, además de pollera, es la hacedora de ilusiones artificiales, embauca a las jovencitas, casi niñas, con la fantasía que alimenta a las naciones centroamericanas allende la frontera: el edénico norte, el de Estados Unidos y lo que se puede comprar con los dólares. La hábil tratante de blancas (amante de un sacerdote, estrategia narrativa que reafirma la corrupción, el cinismo y la descomposición de la periferia) dibuja a las chicas la vida moderna, abundante en goces entre calles y aparadores. El país del norte, dice Lita a sus niñas, tiene varios caminos: «que se casen con un buen muchacho [o] pongan un negocio, porque deben saber que Estados Unidos es tierra de oportunidades» (202). Con estos espejismos, la mexicana Lita teje su red, pero Lizbeth y Sabina son la muestra del engaño, siguen con rigor los consejos de la proxeneta y, sin embargo, sus destinos no son promisorios.

Cuando inicia la narración, Nicolás Fuentes ya es excónsul, y a través de sus recordaciones sabemos que entregaba documentos falsos a las muchachas de Lita, que así cruzaban sin problema la raya. Los gajes de la prostitución están escritos sobre la piel de Lizbeth: sus dieciséis años los manipula don Chava o don Arte, el lenón, que pone tarifa a sus servicios y los ofrece a los funcionarios de Tapachula, al otro lado del río guatemalteco. Selene Artigas, con la luz de la mañana desgajándolo todo, trata de encontrar esos puntos de diferencia entre trabajar en privado para «los señores de alegría discreta» (136) y los clientes del Tijuana en Guatemala o de Panamá de donde es originaria, pero concluye que no hay distinción. A su corta edad tiene claro su único interés: sumar ingresos, poner un negocio en su país natal e irse al norte; por eso se prostituye y acepta traficar la cocaína, extender el negocio de don Arte de Tapachula a Tecún, enganchar a otras chicas, hacer de los mareros y otros, ella misma, sus principales consumidores.

La novela de Ramírez Heredia tiene por efecto estético la prolongación de un personaje en otro. No por nada la mirada de Lizbeth coincide con la de Rosa del Llano, aflora

en ambas un punto de vista insistente en la novela: la maltrecha realidad entre las ciudades fronterizas. Alejarse de la franja guatemalteca e ingresar a la mexicana no trasmuta el panorama decadente, así lo revela el detallismo que Lizbeth hace de Hidalgo (Chiapas): «el fondo de la calle llena de puestos de fritangas, moscas, hoyos, cartones coloridos, bolsas de plástico tiradas por todas partes, charcos lodosos, perros con la cola gacha» (242).

Sobre las imágenes de la penuria, la panameña recuerda, no sin asco, los abusos sexuales de los agentes migratorios, estos pensamientos la alientan a timar a sus compañeras del prostíbulo para aumentar sus ganancias y cumplir su sueño del norte. Es comprensible su deseo de apartarse de las imágenes de la pobreza, socialmente hay en ellas «algo vergonzoso, algo humillante, una situación de fracaso, el estigma de la derrota» (Kapuściński, 2004: 159). No obstante, para Selene sólo habrá quimeras, la euforia de la cocaína aumenta su espejismo del norte, pero el lector ya sabe que su ilusión de un negocio en Miami quedará en abstracción. Lizbeth, en representación de la mayoría de las prostitutas periféricas, está marcada con la impronta de la derrota.

El recurso de encabalar un ser ficticio en otro, sea con el estilo directo o indirecto libre (monólogo narrado), ofrece la posibilidad de verlos en su *hacer* desde la perspectiva de otro personaje. Sabina Rivas, o la Sabia, llega siempre al lector por los recuerdos de don Nico (el excónsul) que conoce la vida de la adolescente por voz de ella misma. Sabina ha aprendido a sus diecisiete años, después de cuatro en el oficio, los desazones del castigo social; en las redadas para proteger la supuesta moral se trasgreden sus derechos humanos, como la tarde en que a ella y a otras chicas, los policías, que se presumen guardianes del orden, «las jaloron a unos separos [...] las encerraron en unas celdas y sin más se las fueron pasando de gorra en gorra» (Ramírez Heredia, 2004: 196).

Sabina también veía su futuro en el norte, en California, pero, igual que a la panameña, el porvenir le quedó trunco. Mas la Sabia se diferencia de las otras prostitutas

textuales por sus entrañables reflexiones sobre la vida. Cuando habla sus palabras no remiten a la joven de diecisiete años, su rostro ajado concuerda más con la mujer de ideas profundas que sabe de sobra lo que no quiere de la vida y la asume sin dramatismos, así se lo comenta a Nico en una frase muy heraclitana: «Una debe ser como el agua del río que pasa y pasa [...] el Satanachia no regresa, todo es padelante, pallá arriba» (32).

La Sabia se prostituye obligada por las condiciones miserables que las dictaduras y el capitalismo voraz han esparcido, y porque reconoce que no tiene el carácter para ir de puerta en puerta a pedir favores y montar un negocio. Tiene muy claro que no soporta ser cocinera aunque sea de negocio propio, ni peinadora ni criada de los riquillos «en los pueblos cercanos a la frontera, servir de esclava a familias de cerotes, jamás nadie le va a ver aguantando a hijos de sidosos mexicanos» (287).

La Sabia cancela la continuidad de extender el serpentario de la crueldad, no por su negación a engendrar, sino porque la vida no el alcanzará para ello. Se mira en su espejo familiar y prefiere pasar de las «niñas putas que no tienen respeto por nada, cipotes que se cogen a las hermanas [...] Pa qué joderle la vida a los patojos, si hay gente que no tiene bien centrado el pensamiento» (288). La hondureña abandona la prostitución para seguir al balseiro Añorve, ahora converso patriarca, y se entrega al oficio de las alabanzas a la Santa Niña del Río, hasta el momento de la inusitada muerte en la Ermita del Carrizal.

La insistente guaracha y el río tachonado de balsas

La Mara no defiende a nadie, como lo hace el narrador de *La Virgen de los sicarios*. Rafael Ramírez Heredia analiza y valora la frontera sur, pero su enunciador no juzga, ni omite ni aumenta; sus personajes asumen sin dramatismo el destino de sus vidas, igual que el Suchiate o Satanachia, se mueven al ritmo de la itinerante frontera, donde todo tiene provecho

económico para unos cuantos: el tráfico de drogas y armas, la venta de mujeres y los desesperados por alcanzar el norte.

Los vínculos semióticos, las “marcas” con el mundo exterior que encontramos en la novela, nos obligan a estrechar los lazos con los migrantes del mundo extratextual. Ninguna literatura tiene sentido si de ella, además de su valor estético, no emerge una *verdad* que nos llame a pensar en las imperfecciones del mundo. Las marcas de las que hablamos se encuentran tanto en el nivel de la expresión como del contenido y refieren al problema migratorio, a la representación de los inmigrantes centroamericanos y los habitantes comunes de ambas regiones (Guatemala y México), los aduaneros, los mareros y la relación de los espacios imaginarios con los espacios del mundo real.

La miseria de los indocumentados de tinta y papel encarnan, lo hemos dicho, los despojos de las dictaduras, de las guerras civiles y las políticas neoliberales. A esto hay que agregar la corrupción y la impunidad que propicia el omnipresente poder. Los funcionarios del gobierno, los agentes migratorios, los polleros, las prostitutas, la Mara, los clandestinos, un vidente de sexo indefinido, el balsero o patriarca, todos se mueven por intereses personales e ineludiblemente el marasmo de la corrupción termina devorándolos.

No obstante, a Ramírez Heredia no basta el cúmulo de desasosiego en sus páginas, la desilusión desemboca en un sin salida para la realidad de la periferia. Por eso, el campo semántico de la novela converge con la decadencia: lo sucio, lo pútrido, lo desvencijado, lo maltrecho. Varios personajes evalúan la realidad mexicana y la guatemalteca para concluir que no hay diferencias, en sus miradas se prevé el desencanto cuando traspasan la raya de Guatemala, y advierten que las condiciones de miseria en uno y otro pueblo son exactamente las mismas.

El personaje que mejor encarna la visión decadente e irresoluta de la vida fronteriza es Nicolás Fuentes, excónsul. Tras diez años de servir al sistema mexicano, don Nico es objeto

de la propia corrupción e impunidad, ha sido victimario y víctima a la vez. Victimario porque se favorecía con el dinero de los pasaportes falsos o se cobraba el favor con las niñas para las que Lita solicitaba la documentación. Víctima porque el propio sistema al que pertenece lo usa de chivo expiatorio por la matanza de la Ermita del Carrizal, donde se originó una especie de congregación religiosa dirigida por Añorve, lo que supuso un obstáculo para las maniobras de tráfico en la frontera.

Hemos puesto de ejemplo a Nicolás Fuentes en el capítulo cuatro (véase la página 329), pero queremos agregar que tras la insistente guaracha que este personaje escucha sin parar (la recordamos): «*Nicolasa, dime dime qué te pasa*» (Ramírez Heredia, 2004: 18), hay implícita una pregunta que, por supuesto, no tiene respuesta. No por nada el referente de la canción es *Nicolasa*, el femenino de Nicolás, pues es una forma de representar el estado de ánimo del personaje que no acepta la pérdida del poder. El mismo estribillo de la guaracha con su insistente «*dime dime qué te pasa*», refracta sobre los conflictos de la línea fronteriza donde la miseria, la opresión, la corrupción y la impunidad no tienen respuesta.

En suma, las rayas de la televisión y la repetitiva guaracha penetran en el hastío del mundo narrado y advierten de la descomposición en la inmutable vida de la periferia, condenada, según se desprende de la *verdad* del texto, al oprobio del omnipresente poder y, por ello mismo, a la vileza de sus habitantes. Debemos decir que los mexicanos se quejan de los atropellos que se comenten en su contra en la frontera norte y, sin embargo, esos mismos vicios se comenten en la periferia sur con los centroamericanos.

El mundo de los migrantes de la frontera sur de México (y de cualquier periferia de acuerdo a sus particularidades) está en los detalles de la mirada de Añorve: «las quejas de los que no han podido ir hacia el norte y viven esperando que algo cambie su destino» (171); las jovencitas que van a trabajar a los burdeles «y las ve regresar con la suciedad en la ropa» (171); la angustia de los hombres que buscan cómo pasar sin ser vistos y los que «pagan lo

que sea por los documentos que les den una nueva identidad». Los que pululan por las orillas del río «con los ojos puestos en cualquier cosa que brille». Los tropeles que vienen del sur. Los que «suspiran en los cuartos de los hoteles [o] deshacen el tiempo dentro de los burdeles». Los que duermen en el suelo de las estaciones migratorias o en los centros de acogida, en el parque. «Los que lloran por regresar a su país» o esperan el silbato del tren. Los que odian y huyen de los tatuados.

El Suchiate de *La Mara* está siempre tachonado de balsas para alcanzar la otra orilla, es la metonimia de la vida fronteriza que no se detiene, de ahí la visión heraclitana: «el río que pasa y pasa [...] no regresa, todo es padelante, pallá arriba» (32). A la luz de esta metáfora se entiende el trasvase de fronteras como un proceso imparable en México (y en el mundo) hoy y siempre. Si hoy las fronteras en América Latina hierven es consecuencia de la reincidente Historia con su tema de la eterna lucha por el poder que se ha vuelto omnipresente, ejercido cada vez con mayor descaro y sin pudor.

A esto se añade la subalternidad económica de la mayoría de las naciones, por eso no extraña el resultado: una escandalosa desigualdad social que obliga a la trasgresión de la frontera. Un futuro promisorio se ve lejano, porque «la conciencia social, el sentimiento de vejación y la voluntad de lucha nacen en el ser humano sólo a partir de un cierto nivel de existencia [...] y la miseria [y la ignorancia en América Latina] no genera, sino mata la conciencia» (Kapuściński, 2004: 158, 159). Con tal dinámica, Latinoamérica parece condenada al cuento de nunca acabar del sin porvenir, simbolizado en el averiado televisor de Nico y en la torturante e interminable canción “*Nicolasa, dime dime qué te pasa*” (18).

El río del relato es el símbolo de las historias que no cesan (las humanas y las de la humanidad). Las migraciones continúan su marcha y no sabemos en qué desembocará tanto cóctel de culturas en esos países de inmigración. Queremos creer con Julio Cortázar (citamos de una entrevista televisada) que «uno de los caminos positivos de la humanidad es el

mestizaje, cuanto más grande se haga, cuando la fusión de razas sea mayor, más podremos eliminar los chauvinismos, los patriotismos, los nacionalismos de frontera absurdos e insensatos» (Cortázar, 1977).

Mas el ser humano siempre complejo, extraño e impredecible nos mantiene expectantes por varias razones: los que emigran sin hallar la ansiada buena fortuna, y siguen igual de miserables como llegaron, son alcanzados por la frustración que «siempre busca su ‘tubo de escape’ en la agresión» (Kapuściński, 2004: 112).⁷ Los que logran sobreponerse a la pobreza, a veces, suelen malograr su libertad, la desperdician en la vaciedad del exacerbado consumismo. Luego están los ciudadanos de los países ocupados por los migrantes que, a veces, no tienen voluntad para la integración y la fusión cultural, las manifestaciones de racismo hablan por ello. El mundo es enrevesado y *La Mara* lo redescubre desde su belleza vacía.

La otra frontera, la del norte de México, la describe Bolaño de la que sólo nos ocupamos de «La parte de los crímenes». Lo que se ha escrito informalmente de Bolaño nos satisface poco, quizá, porque detestamos las atribuciones de un escritor a otro. Por ejemplo, que su obra es inimaginable sin una lectura de Jorge Luis Borges, sin la transparencia de Julio Cortázar o sin las astucias narrativas de Mario Vargas Llosa, a quien Bolaño, cuentan los que convivieron con él, admiró. En general, es inconcebible una escritura sin un horizonte detrás y la prosa del chileno la tiene indudablemente, por eso, se suma a la continuidad de las obras maestras de la literatura latinoamericana que repiensen la realidad del semicontinente. No obstante, la escritura de Bolaño es la que él mismo se ha construido.

⁷ El sociólogo francés Alain Touraine en el artículo “Inmigración: ¿dónde está el peligro?”, asegura que de las decenas de millones de hispanos (mexicanos, centroamericanos, colombianos, dominicanos y otros) que entran en Estados Unidos, la mayoría clandestinamente, “el resultado es extraordinario: esos millones de inmigrantes crean o encuentran trabajo y alcanzan unos ingresos que ya son equiparables a los de los afroamericanos” (2007: 13). El comentario del estudioso es de un exacerbado optimismo que la realidad recabada por la historiografía más inmediata, echa para atrás.

Además, no creemos que al mismo Bolaño le satisficieran las comparaciones con otros autores o, quizá debemos decir, las falsas comparaciones, esas que se convierten en salidas fáciles y que en vez de parecer un halago, se vuelven chocantes. La razón de nuestro comentario está en aquel texto que escribió en el año noventa y nueve en el suplemento *Hoja por Hoja*, que entonces era el principal órgano de publicación de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. El texto titulado «José Donoso: el misterio transparente», uno de los escritores homenajeados en la Feria de ese año, levantó ámpula. En él se mofa de las grandilocuencias vanas atribuidas a un escritor (citamos de una página de internet):

La herencia de Donoso es un cuarto oscuro. En el interior de ese cuarto oscuro pelean las bestias. *Decir que él es el mejor novelista chileno del siglo es insultarlo. No creo que Donoso pretendiera tan poca cosa. Decir que está entre los mejores novelistas de lengua española de este siglo es una exageración, se lo mire como se lo mire [...]*

Sus seguidores, los que hoy portan la antorcha de Donoso, los donositos, pretenden escribir como Graham Greene, como Hemingway, como Conrad, como Vonnegut, como Douglas Coupland, con mayor o menor fortuna, con mayor o menor grado de abyección, y desde esas malas traducciones llevan a cabo la lectura de su maestro, la lectura pública del mayor novelista chileno (Bolaño, 2007. *Cursivas nuestras*).

También los que conocieron al escritor lo definen como un trashumante, característica que nos parece esclarecedora para su obra. Su espíritu trashumante contrasta con una visión clara de la literatura. Criticaba a las editoriales que atraen a las masas lectoras con técnicas y temáticas habituales (tema que narrativizó Daniel Sada en *Ritmo Delta*) y confunden el *hit parade* con la literatura. Es de suponer que sólo los escritores en la definición del chileno se prestan a los embustes editoriales, esos que no asumen riesgos, que repiten esquemas narrativos archisabidos y sólo se preocupan de redactar una historia «sin entender que la literatura, como cualquier disciplina artística, debe tener diversos niveles de juego estético» (González Mendez, 2013).

Escribir, decía Roberto Bolaño, «no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso» (Tarifeño, 2009). De esto último no queda duda en la literatura del chileno, la mejor representación está en sus personajes que siempre hacen lo que dice: «meter la cabeza en lo oscuro» y «saltar al vacío».

A Bolaño le pasa lo que a Sada, su contraparte en el uso del lenguaje, a algunos lectores les apasiona por esto que señala Javier Cercas, y a otros les disgusta por lo mismo: «si Bolaño sacrifica las suntuosidades del lenguaje y las complejidades de la sintaxis y hasta de pensamiento, lo hace en aras de la eficacia torrencial, delirante y exactísima de sus fabulaciones; o dicho de forma más clara: esa prosa atonal y por momentos sin relieve es la prosa que Bolaño necesita —ésa y no otra— para contar lo que cuenta» (2007: 3).⁸ Estamos de acuerdo con el comentario del autor de *Soldados de Salamina* y, aunque su comentario se hubiera fortalecido con un ejemplo, tiene razón cuando dice: «uno de los principales méritos de Bolaño consiste en haber dotado al chisme literario de una dimensión casi épica en la que todas las pasiones, los vértigos y las perplejidades del ser humano hallan una expresión desgarrada y nueva».

Es sorprendente el éxito de la literatura de Bolaño en tan poco tiempo, en Estados Unidos, por ejemplo, se ha vuelto un autor de *best seller* en los últimos años. Su obra no es fácil, pero las anécdotas son atractivas y las formas en que las expone parecen estar desprovistas de retoricismo, suponemos que en ello reside parte de su triunfo literario, sobre

⁸ El poeta y narrador colombiano, Darío Jaramillo, argumenta que no le gusta la narrativa de Bolaño porque abusa de la aliteración hasta el cansancio. «Con esa muletilla, da la impresión de estar conversando, siempre en el mismo tono, que fluctúa entre la cantaleta y la salmodia. Mis ideales son otros» (2007: 4). Curiosamente, Jaramillo destaca negativamente otra característica de la narrativa del chileno, de la que éste se alejaba, los esquemas narrativos archisabidos: «digo para aliterar y repetir como repite Bolaño en dosis tan excesivas, que terminan por denunciar la bisutería de una prosa bastante poco recursiva. *Bolaño es mago de un solo truco, retorcido (como un remolino), adornado truco, pero siempre igual a sí mismo*. Es ahí cuando uno puede ver con nitidez la diferencia entre la pobreza —maquillada— y la difícil y maravillosa sencillez» (cursivas nuestras).

todo entre las generaciones de jóvenes. Aunque en un trabajo serio dedicado expresamente a este tema, sobre los derroteros de la literatura mundial en un español nuevo y la explosión editorial del autor que ahora nos ocupa, Antonio Gómez escribe que es «tentador echar mano de la palabra *boom* para dar nombre a la súbita emergencia de la literatura de Roberto Bolaño en el mercado editorial y la academia» (2012: 34). Este término, señala, sigue ejerciendo un encanto confuso sobre los historiadores de la narrativa latinoamericana y se convierte con cierta periodicidad en una herramienta explicativa del comportamiento impredecible del lector común, cuyos desafíos resultan siempre difíciles de resolver a los académicos. Así mismo agrega:

Así, no es realmente posible determinar si el lugar prominente que ocupa hoy la obra de Bolaño responde a la combinación entre el legítimo descubrimiento de su talento por parte del público y la particular sensibilidad con que estos textos son expresión de *l'air du temps*, o más bien a una hábil operación de empresas editoras que supieron conjugar con precisión las presiones de la oferta y la demanda.

En nuestro caso, estudiamos en particular *2666* por otros motivos alejados del éxito del autor. Hemos leído además de la que nos ocupa, *Amuleto*, *Los detectives salvajes* y *Una novelita lumpen* y la impresión que siempre nos dejó la materia narrada, al menos en el primer acercamiento al texto, es la sensación de que *algo* va a ser revelado, expectativas que mantiene siempre en el lector. Pero no es verdad, nada secreto se nos revela, la narratividad de Bolaño tiene algo claro: que «la realidad [es] cada vez más vaga» (2004: 867).

Fue por un ensayo de Milan Kundera del libro *Un encuentro* en el que habla de la riqueza formal de la obra de Rabelais que reparamos en el carácter *especial* de *2666* y no queremos dejar fuera de este comentario a *Los detectives salvajes*: son obras que recuperan la forma primigenia de la novela, cuando ésta aún no recibía ese nombre, es decir, están llenas de riqueza formal que no se reduce sólo a la estética de lo lingüístico, «la novela también son

los personajes, la historia (*'story'*); la composición; el estilo (el registro de estilos); las ideas, el carácter de la imaginación» (2009: 83). El propio Roberto Bolaño a través de Amalfitano (su *álter ego*) revela en las siguientes líneas, recordando a los clásicos, lo que considera la esencia de la prosa:

Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entretenimiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez (Bolaño, 2004: 289-290).

Bolaño obedece a sus convicciones y nos entrega dos novelas llenas de historias ingeniosas y llenas de plasticidad, de descripciones sorprendentes en la que se capta el detalle, de personajes trashumantes, pero también de la trashumancia de las palabras y los actos; hay diálogos, multiplicidad de voces, reflexiones sobre el arte de la literatura, metáforas, verdades que se relativizan cuando no se esfuman y, sobre todo, son obras que están atestadas del realismo sociopolítico y abren camino en lo desconocido.

De 2666 escritores conocidos han dado algunas opiniones aisladas. Edmundo Paz Soldán refiere específicamente a la geografía de la novela: «En 2666, la ciudad de Santa Teresa es un cráter, el agujero negro del crimen múltiple sin solución» (2007: 4). Para Leonardo Tarifeño 2666 es «su monumental novela inconclusa, toda una necrológica enloquecida y brutal cuya última palabra es 'México'» (Tarifeño, 2009). Juan Villoro ha dicho que es una de las primeras novelas sobre la literatura o la realidad global del siglo XXI, «una novela total, no solo por los temas, sino por la sensación de trabajar en muchos lugares al mismo tiempo» (González Mendez, 2013).

La opinión del crítico Christopher Domínguez Michael no es sobre la novela que ocupa ahora nuestros comentarios, sino acerca de *Los detectives salvajes*: «la más persuasiva de las novelas mexicanas de los últimos años» y el articulista, José González Méndez, de donde extrajimos estas líneas agrega, «pero escrita por un chileno». ¿Qué atrajo a Roberto Bolaño de México para convertir a este país en narratividad? Sin duda todo lo que pueda decirse al respecto serán sólo conjeturas; en cambio, lo que sí podemos decir, fundándonos en sus novelas “mexicanas”, es que un espíritu siniestro y estremecedor salta de sus páginas. ¿Acaso es éste el *otro* espíritu del mexicano no narrado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*?

Un trashumante está despojado de toda solemnidad y la obra de Bolaño lo está, de otro modo, no nos explicaríamos el registro de estilos que el autor empírico introduce en cada una de sus partes, a las que termina dándoles unidad, a pesar de que cada una fue pensada para su publicación independiente. En 2666, la primera novela, «La parte de los críticos»,⁹ inicia con el llamado de la aventura de cuatro investigadores (el francés Jean-Claude Pelletier, el italiano Piero Morini, el español Manuel Espinoza y la inglesa Liz Norton), aunque sólo tres de ellos van en busca del autor alemán Benno von Archimboldi (nacido en Prusia en 1920), al que habían dedicado años de estudios. Todos los estudiosos sabían de sus obras, pero ninguno lo había visto; la última pista de Archimboldi indicaba que se había marchado a México. De este modo, nos instala la narración en Santa Teresa, Sonora, con unos personajes que llegan a un mundo ininteligible, mediocre y, a la vez, perturbador.

La atmósfera extraña que Pelletier, Espinoza y Norton respiran en Santa Teresa y que termina trastocando sus personalidades, se prolonga al segundo libro, pero con nuevos

⁹ Las llamaremos novelas con la licencia que nos da la «Nota de los herederos del autor», de acuerdo a las instrucciones dejadas por R. Bolaño: «Ante la posibilidad de una muerte próxima, Roberto dejó instrucciones de que su novela 2666 se publicara dividida en cinco libros que se corresponden con las cinco partes de la novela, especificando el orden y periodicidad de las publicaciones (una por año) e incluso el precio a negociar con el editor» (2004: 11).

personajes, «La parte de Amalfitano». El chileno Amalfitano (el *áster ego* de Bolaño) aparece desde «La parte de los críticos», profesor de la Universidad de Santa Teresa y estudioso de la obra de Archimboldi, de ahí su contacto con los investigadores (que prejuiciosamente no tienen una buena impresión de él). En la parte dedicada a este personaje, se cuenta su llegada a Santa Teresa procedente de España, y en el progreso de las páginas vemos su transformación, el desvarío de su razonamiento en esa ciudad, como él mismo la llama, «maldita» e «infecta», con una voz que empieza a perseguirlo.

En la tercera novela «La parte de Fate», Oscar Fate, periodista de la revista *Amanecer Negro* de Nueva York, llega a Santa Teresa para hacer el reportaje sobre un combate de boxeo, aunque a su entrada a la ciudad el policía de fronteras le pregunta si va a Santa Teresa a escribir sobre los asesinatos. Ése es el primer contacto del periodista con el tema de las muertas que va cobrando interés en él, pero no para la revista en la que trabaja. El tiempo que permanece Fate en la ciudad, una idea se vuelve consistente: «La sensación de irrealidad que le perseguía» (Bolaño, 2004: 407).

En la cuarta novela «La parte de los crímenes», el cambio de registro es más evidente que en los relatos anteriores. La sustancia del contenido adquiere códigos del reportaje periodístico, aunque no en su totalidad: se engarza un asesinato tras otro cronológicamente (de enero de 1993 a 1997) y algunos testimonios. Ninguno de los personajes de las partes anteriores (los investigadores, Amalfitano, Fate) aparecen en esta parte de la historia; nuevos actores integran la escena para referir al tema que parece dar sentido a toda la novela: el trasunto de las muertas de Ciudad Juárez.

Sólo en el último relato, «La parte de Archimboldi», en el que otro giro modifica la composición, pues es la parte más *autorreferencial* de todo el libro. Aquí aparece el autor buscado desde el inicio del relato, Benno von Archimboldi, cuyo nombre verdadero es Hans Reiter, un divino trashumante que es también el *áster ego* de Roberto Bolaño. La espacialidad

de esta parte nos lleva por varias ciudades alemanas y a otros países de invasión nazi, en los que se describen los horrores de la guerra, por tanto, de la muerte; pero la última palabra de Bolaño, como ya lo anotamos antes es «México».

Si la literatura nos interesa por su valor estético, nuestro interés se duplica cuando hay elementos en él que dirigen la interpretación hacia la *praxis* social. En capítulos anteriores, hemos descrito, de acuerdo a la perspectiva de nuestro trabajo, la procedencia factual de las novelas suprarreales que abordan desde la ficción problemáticas sociopolíticas, también hemos comentado las objetividades representadas que fortalecen el registro factual de este tipo de novelas. La frontera norte que describe Bolaño es el trasunto de los feminicidios de Ciudad Juárez Chihuahua —cuando 2666 aún estaba en proceso de escritura, el mismo autor, aludía a que el tema central de esta novela eran los crímenes contra mujeres en Juárez.

La frontera que recrea Bolaño es la del norte de México con Estados Unidos y Pedro Serrano en el artículo «El viento y el sitio. La frontera norte de México», la define como imantada y porosa, con variadas significaciones estrábicas. Santa Teresa, el escenario de los crímenes femeninos novelados, es sólo el remedo de Ciudad Juárez Chihuahua, ambas son ciudades existentes, pero la primera, en la vida real, es sólo un paso de frontera. Juárez desde sus orígenes ya nació conflictiva: «Ahí estableció el presidente Benito Juárez su gobierno, última protección frente a la avanzada conservadora e inicio de la reconquista [...] Ciudad Juárez significa para México el cabezal de su identidad. De ahí parte la vertical liberal que atraviesa el país, cruza la ciudad de México y lo mantiene en inestable equilibrio desde hace más de dos siglos» (Serrano: 2005: 23). En el corto plazo, la frontera mexicana ha marcado «la separación y la diferencia entre dos mundos, en el largo va convirtiéndose paulatinamente en una desarticulación de ambos y en la invención de otra cosa» (24).

Esa «otra cosa» en la que se ha convertido la frontera se traduce en un crecimiento alimentado por la migración mexicana y centroamericana. Ignacio Corona en el ensayo «El

género negro en el norte de México» (2005: 29-32), explica que la frontera de la que hablamos, en consonancia con su capitalismo han presenciado los frutos del desarrollo: el establecimiento de maquiladoras en las que abundan los empleos mal pagados y sin garantías laborales. Las maquilas que atrajeron mano de obra barata, sobre todo femenina, representan empleos fugaces, el capricho del capital foráneo que goza de los beneficios para su asentamiento sin obligaciones con el Estado mexicano, abandona la frontera sin explicaciones (ése es el verdadero fenómeno de la globalización). Ileana Rodríguez en su ensayo «Ciudad Juárez: lujuria y muerte» opina sobre estos centros de ensamblaje de todo y los describe:

Las maquiladoras son unos edificios chatos, cuadrados, de un solo color, sin ventanas. Arquitectónicamente están emparentadas con Target, Kay, y Wall Mart, pero no tienen el brillo del consumo, ni su aura. Las que yo vi estaban construidas en hilera, a lo largo de una gran avenida fuera del casco urbano, y daban la sensación de ser una cosa de otro mundo. Parecían grandes prisiones temporales donde miles de trabajadores trabajan por magros salarios cinco dólares al día, que es el sueldo mínimo de los obreros *descalificados* al otro lado de ‘la línea’, pasando el río Bravo y la frontera.

La misión de las maquiladoras es triple: abaratar drásticamente el trabajo, y exportar y descentralizar la producción (2005: 33).¹⁰

El Tratado de Libre Comercio, el turismo binacional y la migración hacen de la frontera norte la de mayor tránsito en el mundo. Aunque si algo le da un imparable movimiento a la periferia son los cárteles del narcotráfico que se disputan la zona, la geografía del narcotráfico nada tiene que ver «con la trazada por los geógrafos oficiales y el curso del Río Bravo. Sus cartografías son ensayos de un mundo efectivamente globalizado y de transición, en el que los

¹⁰ Manuel Espino, funcionario público, ex funcionario de la Dirección de Seguridad Pública de ciudad Juárez y militante panista (Partido Acción Nacional), en su libro *La guerra injusta de Ciudad Juárez*, comenta que Juárez «es una comunidad con una vocación laboral reconocida internacionalmente. En las últimas décadas, su nivel de desempleo siempre ha sido de los menores —y muchas veces el menor— de todo México. Esta bonanza ha hecho de la ciudad una tierra de promesas casi siempre cumplidas para migrantes de todo el país y también del extranjero, catapultando a Chihuahua a los primeros sitios de productividad entre los estados de la República» (2010: 73). La opinión de Espino no deja de ser la del funcionario público (en contraste con el punto de vista de los articulistas que citamos), habla del escaso índice de desempleo, pero no habla de los bajísimos salarios que pagan las numerosas maquiladoras que van y vienen.

puntos neurálgicos, así como las rutas empleadas, no son permanentes, fijos o estables» (Corona, 2005: 30). En el mundo absurdo del límite fronterizo, se ha creado la *narcocultura*: corridos, leyendas y relatos que glorifican a los capos de las drogas; la imagen del narco, su indumentaria, también es imitada por los hombres que no siempre ven en ellos a un detractor de la sociedad (como lo muestra la novela de Élmer Mendoza, *Balas de plata*).

Parece que la frontera norte (como la frontera sur) sólo tiene una cara negativa y funesta. Además de la efervescencia del narcotráfico y el tráfico de indocumentados, se suman los muertos por el crimen organizado, en los últimos años son comunes las narcofosas con hasta medio centenar de cadáveres; pero también están los muertos que intentan atravesar la raya y sucumben a las inclemencias del desierto. El otro problema son los asesinatos en masa de mujeres en Juárez. Ileana Rodríguez atribuye la hipótesis de estos feminicidios¹¹ al escenario de drásticas transformaciones en las formas de organizar la sociedad en su totalidad y que remite a eso que las ciencias sociales llaman desgobierno, fenómeno naciente y creciente de las sociedades pobres, y aún en las más ricas.

Estos cambios cobran velocidad con la migración masiva de gentes, de inversiones, de trabajos que desestabilizan ciudades, países, y continentes; con la entrada masiva de mujeres en la esfera laboral, que perturba la conciencia y el bienestar masculinos. Sin duda, a largo plazo, estos desequilibrios significan el desapego a las formas *normales* y normativas de interactuar y el despegue hacia formas inéditas. El crimen masivo responde a los movimientos y a los cambios masivos en los modos de ser, de pensar, de actuar y gobernar. El crimen masivo es una de las expresiones más drásticas del cruce de fronteras temporales y culturales (2005: 34).

El tema de las mujeres asesinadas en Juárez que se convirtió en efervescente noticia internacional hace algunos años, hoy ha vuelto a quedar sepultado, incluso en México. Quizá

¹¹ Este término que hemos usado a lo largo de la tesis, fue designado el año 2007 por Marcela Lagarde y de los Ríos, académica, antropóloga e investigadora mexicana, representante del feminismo latinoamericano. El valor del término, a raíz de los crímenes de Ciudad Juárez, fue palpar el inexistente estado de derecho. Hoy está tipificado como delito de *lesa* humanidad en el Código Penal y la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia.

porque la oleada de muertos en el centro y norte del país en manos del crimen organizado, ha superado el horror de los feminicidios que hoy sigue extendiendo su cifra y expandiendo sus campos de “acción” hacia el centro de la nación. Los temas en el norte de México son inagotables, Pedro Serrano da una cifra escalofriante de la que poco se sabe: «Si las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez se han convertido en noticia internacional y en holocausto narrativo, lo cierto es que por cada mujer muerta aparecen cuatro cadáveres de hombres, sólo ahí» (2005: 25).

A estos excesos de la realidad mexicana de la frontera norte que la literatura y la crónica periodística empezaron a destapar, se suma 2666, de los textos pioneros en abordar el tema (sin olvidar *Otras caras del paraíso* de Francisco José Amparán y *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez). La *sustancia del contenido* de la cuarta novela del libro, «La parte de los crímenes», está poblada por la descripción secuencial de los asesinatos que nada nuevo nos revelan aparentemente. Sin embargo, ese encabalgamiento de cuerpos brutalmente mutilados —que sólo se interrumpen con alguna historia o testimonio— expuestos por el narrador en *close up*, nos llaman a la experiencia estética del horror, como lo anuncia el oxímoron del verso de Charles Baudelaire en los umbrales del texto: «Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento».

Pero Bolaño no sólo pretende la obviedad del horror, la unidad semiótica de esta galería de cuerpos se la otorga el detallismo de las descripciones que congelan las imágenes de las víctimas como si repasáramos el álbum de fotos de la sección forense del Ministerio Público. No por nada el chileno emplea este recurso narrativo de la repetición de imágenes con las que construye instantes fotográficos una y otra vez. La intencionalidad de ese artificio de la repetición es la inmovilidad, cuyo efecto estético en el leyente no es la rememoración del pasado (no se restituye lo abolido por el tiempo, por la distancia), «sino el testimonio de que lo que veo ha sido» (Barthes, 1989: 128). El valor de la descripción tiene un sentido

similar, pues se trata de una invitación a ver en esos cuerpos la veracidad de los hechos.

Basten unos ejemplos de los más de cien asesinatos que describe la obra:

En febrero murió María de la Luz Romero. Tenía catorce años, medía un metro cincuentaiocho, tenía pelo largo hasta la cintura [...] trabajaba en la maquiladora EMSA [...] Su cadáver apareció dos días después, junto a la carretera de Casas Negras. Había sido violada y golpeada en la cara repetidas veces, en ocasiones con especial ensañamiento, presentándose incluso una fractura de platino [...] La muerte se la habían producido las cuchilladas que exhibía en el torax y en el cuello [...] El caso lo llevó el judicial Juan de Dios Martínez [...] Los resultados fueron decepcionantes (Bolaño, 2004: 564-565).

Mientras aún se investigaba el caso de Paula García Zapatero apareció la segunda muerte de julio. Su cuerpo fue hallado detrás de unos depósitos de Pémex, en la carretera a Casas Negras. Tenía diecinueve años, era delgada, de tez morena y pelo negro largo. Había sido violada anal y vaginalmente, repetidas veces, según el forense, y el cuerpo presentaba hematomas múltiples que revelaban que se había ejercido con ella una violencia desmesurada [...] El caso de Paula García Zapatero [...] y [...] el caso de Rosaura López Santana [...] entraron rápidamente en un callejón sin salida, pues no había testigos ni nada que ayudara a la policía (569).

Un día después de ser hallado el cadáver de Estrella Ruiz Sandoval [en agosto de 1995] se encontró el cuerpo de Mónica Posadas, de veinte años de edad, en el baldío cercano a la calle Amistad, en la colonia La Preciada. Según el forense, Mónica había sido violada anal y vaginalmente, aunque también encontraron restos de semen en la garganta [...] no sólo había sido violada 'por los tres conductos' sino que también había sido estrangulada. El cuerpo, que hallaron semioculto detrás de unas cajas de cartón, estaba desnudo de cintura para abajo [...] La vagina estaba desgarrada. La vulva y las ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras, como si un perro callejero se la hubiera intentado comer (576-577).

Con los fragmentos anotados se tiene una idea de la secuencia que sigue el narrador para la descripción de los cuerpos de principio a fin de la cuarta novela. Es decir, en las descripciones de estudiantes, niñas, empleadas, obreras, prostitutas, entre otras (véase la página 252), casi siempre se destacan los nombres, las fechas y las condiciones en las que aparecen los cuerpos, con el añadido de que la mayoría son casos irresolutos. En determinadas ocasiones, el

narrador complementa la descripción con algunos pormenores de la vida de la muerta; este recurso tiene la intencionalidad de establecer una presencia inmediata entre la mujer masacrada y la que tenía una vida cotidiana como cualquiera. Aunque la finalidad no es que la conciencia del lector tome la vía de la nostalgia del recuerdo, sino para ratificar lo que se mira detrás de cada asesinato: una vida frustrada por la brutalidad, la ignorancia y la demencia.

La forma en que el narrador detalla los crímenes, casi fotográfica, sin inventar nada, tiene como propósito la autenticación del hecho, un certificado de presencia (por eso se apoya en el parte forense). Eso crea la *ilusión* de que no hay invenciones, que los sucesos tienen su propia fuerza para una proyección *real*. En este sentido, las descripciones de los feminicidios adquieren la función de la fotografía: «el poder de autenticación prima sobre el poder de representación» (Barthes, 1989: 137). El vigor de las descripciones, a lo que se atribuye la plasticidad, nos obligan a *contemplarlas*; la mirada es la contraparte del sadismo al que fueron sometidos los cuerpos.

Cuando se llega a la cuarta novela de *2666*, en un principio resulta desconcertante la presentación de un homicidio tras otro, es inevitable la pregunta qué misterio se oculta detrás de ello, incluso se llega a pensar que se revelará la identidad de los asesinos, pero la respuesta es que no hay misterio o, mejor, significación para una serie de actos violentos que suceden sin justificación. En estas *fotografías* hechas del lenguaje (tomamos la idea de Barthes, 1989: 161), no se puede profundizar por la fuerza de su evidencia, los cuerpos de las mujeres se nos entregan en bloque, sin ocultamientos de la violencia con el propósito de ofrecer a la mirada del espectador la certeza de lo que mira. Por más que la observación se prolongue en repasar una y otra vez el detalle de los feminicidios no se encontrará nada, porque su significación reside en la imagen descarnada, así sin más.

Por lo tanto, la significación de las imágenes de los asesinatos es la obviedad de lo que se observa y, sobre todo, la repetición: a Marisa Hernández Silva, como a las demás, según

«el dictamen forense había sido violada y estrangulada. Uno de los pechos estaba casi completamente cercenado y en el otro faltaba el pezón, que había sido arrancado a mordidas» (Bolaño, 2004: 580). Las pequeñas variaciones entre un homicidio y otro, no eclipsan la repetición del horror y el dolor contenido en las imágenes que también son símbolos de la barbarie, de la corrupción y de la impunidad. Pero en la significación de la repetición está también la inmovilización del tiempo, un tiempo atascado sin salidas posibles.

En «La parte de los crímenes» y en toda la novela no importan las causas de los asesinatos, para eso están los estudios sociológicos, periodísticos, antropológicos que tienen la responsabilidad de estudiar tal fenómeno, como lo ha hecho en *Huesos en el desierto* el periodista Sergio González Rodríguez —aunque nos parece que los estudios no han sido hasta ahora muy insistentes en el tema— que entre sus hipótesis incluye la de que son las mujeres pobres, la mayoría obreras de las maquiladoras, las más vulnerables al secuestro para la filmación de los llamados *snuff movies*, una fuente de ingreso deleznable por la que la irracionalidad humana pagaba cuando González Rodríguez hizo sus investigaciones, hasta 1.500 dólares para mirar el vídeo. Evidentemente, esa cantidad sólo la pueden pagar personas de ciertos recursos que, posiblemente, van por la vida como gente “honorable”.¹²

Ese lado muy oscuro del ser humano e incomprensible, para algunos, está simbolizado en 2666 a través de otra obra de arte, las pinturas de Arcimboldo, imágenes descritas con palabras, pero tan reales como todo lo que contiene la ficción de Bolaño. Giuseppe Arcimboldo es el nombre real del pintor milanés representado del que sólo se menciona el apellido, y cuyas obras se caracterizan por el doble sentido: detrás del objeto recreado siempre se oculta el rostro humano y, en algunos casos, con rasgos grotescos como en *El asado* y *El*

¹² La articulista I. Rodríguez atribuye las muertes en serie de las mujeres de Juárez a las escenas de la vida posmoderna como parte de la cultura pública de las fronteras y la cara visible de la reorganización mundial del capital y del trabajo. «La patología que muestra no es la del asesino en serie sino una forma de genocidio postmoderna, el efecto del trabajo de maquilas y el desorden que la emancipación de la mujer acarrea al ordenado espacio masculino. Maquila y género son los cabos sueltos de la enredada madeja» (2005: 37).

jurista que la quinta novela «La parte de Archimboldi», describe de este modo (leemos con los ojos de Archimboldi el cuaderno de Ansky):

El asado un cuadro invertido que colgado de una manera es, efectivamente, un gran plato metálico de piezas asadas, entre las que se distingue un lechoncillo y un conejo, y unas manos [...] que intentan tapar el plato para que no se enfríe, y que colgado al revés nos muestra el busto de un soldado, con casco y armadura, y una sonrisa satisfecha y temeraria a la que le faltan algunos dientes, la sonrisa atroz de un viejo mercenario que te mira, y su mirada es aún más atroz que su sonrisa, como si supiera cosas de ti, escribe Ansky, que tú ni siquiera sospechas, le parecía un cuadro de terror. *El jurista* (un juez o un alto funcionario con la cabeza hecha de piezas de caza menor y el cuerpo de libros) también le parecía un cuadro de terror (Bolaño, 2004: 917-918).

Decíamos que a Bolaño no le importan las causas de los homicidios, sino todo lo que está alrededor de ellos. Las conjeturas de Bolaño van más allá de lo que pone en voz de la diputada priista, Azucena Esquivel Plata, que cuenta a Sergio González las investigaciones que hizo para saber el paradero de su amiga Kelly Rivera, involucrada con una red de narcotráfico para los que organizaba orgías. O lo que refiere la periodista Guadalupe Roncal al también periodista Oscar Fate: «Cuando se trabaja en algo relativo a los asesinatos de mujeres de Santa Teresa, una termina teniendo miedo a todo. Miedo a que te peguen. Miedo a un levantón. Miedo a la tortura. Por supuesto, con la experiencia el miedo se atenúa» (375).

Ya se sabe, como también le narra Roncal a Fate, que la cabeza de la hidra de los asesinatos tiene cabezas en todas partes. Al antecesor de Roncal, se metió demasiado en el asunto y lo mataron: no en Santa Teresa, sino en el DF. La policía dijo que se trataba de otro robo con desenlace fatal. «No es el primer periodista muerto por lo que escribe. Entre sus papeles encontré información sobre dos más. Una mujer, locutora de radio, que secuestraron en el DF y un chicano que trabajaba en un periódico de Arizona llamada *La Raza*, que desapareció. Los dos llevaban a cabo investigaciones sobre los asesinatos de mujeres de Santa Teresa. A la locutora [...] Antes de matarla la violaron y la torturaron» (376).

Digamos que Óscar Amalfitano resume las conjeturas de Bolaño a la pregunta de Oscar Fate sobre un posible sospechoso de los asesinatos: «¿Usted cree que ese Chucho Flores está metido en el asunto?» y Amalfitano responde: «—Todos están metidos» (433). En cambio, dos certezas desprendemos de los *blancos* del texto: la primera está puesta en la ciudad de Santa Teresa, la segunda en un argumento ontológico sobre el crimen. La configuración semántica de la ciudad en todos sus puntos cardinales, excepto el este con barrios de clase media y clase alta, donde también está la universidad, sobresale por la pobreza y el abandono: calles sin asfaltar, casas construidas con rapidez y material de desecho, fábricas y tinglados abandonados, vías férreas y campos de fútbol para indigentes rodeados de chabolas, barrancos que se había transformado en basurero y «barrios que crecían cojos o mancos o ciegos y de vez en cuando, a lo lejos, las estructuras de un depósito industrial, el horizonte de las maquiladoras» (171).

Una ciudad, como todas, inagotable pero diferente incluso en el este llega un momento en que los barrios de clase media se acaban y aparecen los barrios miserables. Una geografía complicada, inopinada, extraña como todo lo que ocurre en ella: cerros, hondonadas, restos de antiguos ranchos, cauces de ríos secos; la cerca divisoria entre México y Estados Unidos, a lo lejos el desierto de Arizona. Una ciudad tenebrosa con bandadas de auras negras, que no son sino buitres carroñeros y donde hay auras no hay otros pájaros. La geografía extraña de Santa Teresa es una extensión semántica de los crímenes para los que no hay explicación; su ambiente turba los sentidos de todo el que va a ella como pasó con los investigadores que fueron en busca de Archimboldi, a Amalfitano y a Fate.

La metáfora de esa ciudad extraña, a contrapelo de su apelativo, no es otra que un espacio predispuesto a la violencia, enturbiada por la corrupción, por la impunidad y la miseria. Por eso, el recurso narrativo de poner a cinco extranjeros, ajenos a ese contexto insano, perturbados por la atmósfera de Santa Teresa, es para significar las dimensiones de la

vileza. La focalización que Marco Antonio Guerra hace de los mexicanos en «La parte de Amalfitano» refuerza la idea: «prefiero no tener amigos mexicanos [refiere a Amalfitano] Los mexicanos estamos podridos, ¿lo sabía? Todos. Aquí no se salva nadie. Desde el presidente de la república hasta el payaso del subcomandante marcos. Si yo fuera el subcomandante Marcos, ¿sabe lo que haría? Lanzaría un ataque con todo mi ejército sobre una ciudad cualquiera de Chiapas [...] Y allí inmolaría a mis pobres indios. Y luego probablemente me iría a vivir a Miami» (288). Tras el pesimismo del ejemplo de inmolar a los indios se establece una analogía con las víctimas de Santa Teresa, pues ni la miseria de los indios ni los feminicidios tienen solución. En realidad, en México casi nada tiene un desenlace favorable.

Pedro Serrano dice al final de su artículo (del que hemos citado en páginas anteriores) que las redes de narcotráfico, el tráfico de indocumentados y las muertas de la frontera norte serían fáciles de solucionar si lo que se discutiera fuera lo real, «y no los puritanismos ideológicos y defensas esencialistas. La consecuencia inmediata de la legalización del uso de drogas y del libre tránsito humano sería la salvación inmediata de vidas humanas. Para eso es necesario concebir la frontera de otro modo. Lo bueno es que, pese a la oposición, se hace» (2005: 25). El optimismo de Serrano no es lo que plantea la ficción de Bolaño (nuestra opinión comparte el enfoque del escritor chileno).

Bolaño prevé en 2666, por lo menos, dos razones (seguramente hay otras que no hemos visto) por las que no se esclarecen los crímenes de las mujeres de Santa Teresa (trasunto de las muertas de Juárez), que es la misma razón por la que no hay una “limpieza” en las instituciones públicas, pero antes de pasar a esta explicación, debemos decir que en «La parte de Fate», la tercera de las novelas, a través del profesor Kessler (en nuestro pensar aquí se revela la explicación fundamental del tema que aborda la obra de Bolaño) se otorga un valor ontológico al crimen:

todos los arquetipos de la locura y la crueldad humana no han sido inventados por los hombres de esta época sino por nuestros antepasados. Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles [...] Fueron los griegos los que abrieron ese abanico y sin embargo ahora ese abanico ya no nos dice nada. Usted dirá: todo cambia [...] pero los arquetipos del crimen no cambian, de la misma manera que nuestra naturaleza tampoco cambia. Estoy hablando del siglo XIX, del siglo XVIII, del XVII (Bolaño, 2004: 338).

Así también, Kessler refiere que en el siglo XIX la sociedad estaba acostumbrada a «colar la muerte por el filtro de las palabras» (337), una forma de conjurarla, de «no tener a la muerte en casa, en nuestros sueños y fantasías, sin embargo es un hecho que se cometían crímenes terribles, descuartizamientos, violaciones de todo tipo, e incluso asesinatos en serie. Por supuesto, la mayoría de los asesinos en serie no eran capturados jamás».

Hasta aquí, el personaje ha dicho que la crueldad es consustancial a la condición humana, como lo refieren también los cuadros de Arcimboldo de los que hablamos antes, pero lo más importante del argumento de Kessler que atañe a las muertas de Santa Teresa, es que sólo importan los muertos que pertenecen a la sociedad. Ejemplifica con los cientos de negros que morían, en el siglo XVII, en el barco en el que los transportaban para su venta, su muerte no «conmovía a nadie ni salían grandes titulares en el periódico de Virginia ni nadie pedía que colgaran al capitán del barco que los había transportado» (338); lo mismo sucedió con los franceses que murieron durante la Comuna en 1871, miles de personas asesinadas «y nadie derramó una lágrima por ellas».

La conclusión de Kessler es la de una sociedad excluyente: «los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad» (339). He aquí una de las razones por las que no se esclarecen los crímenes de las muertas de Santa Teresa: las obreras, las prostitutas, las empleadas, las adolescentes y niñas de familias en estado de pobreza, no existen, *no pertenecen a la sociedad*, por lo tanto, no le interesan a

nadie. En resumen, la pobreza no interesa al Estado. De modo explícito, Kessler expresa su opinión sobre los crímenes de Santa Teresa y sus recomendaciones: «Compartiré contigo tres certezas [habla con Edward]. A: *esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo.* B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos» (cursivas nuestras).

La otra razón que propone Roberto Bolaño por la que no se esclarecen los homicidios, se debe a que detrás de las muertas están las redes de narcotráfico y otros delincuentes, por supuesto, la sombra de los criminales son los funcionarios públicos, hombres “respetables” para la sociedad como lo reporta la investigación del detective, Luis Miguel Loya, contratado por la diputada Azucena Platas para investigar la muerte de Kelly: «allí está Kelly, sin modelos, trabajando con muchachas de extracción social baja o ya de plano con putas, en narcorranchos abandonados a la buena de Dios, y en sus fiestas tenemos a un banquero, Salazar Crespo, a un empresario, el tal Catalán, a un millonario, el tal Padilla [...] además de otras personalidades de la sociedad, del crimen y de la política. Una colección de próceres» (786).

La referencia al título de esta enorme novela (no por voluminosa, sino por las valiosas propuestas), ya lo dijimos en el capítulo tres, no se le encuentra por ninguna parte del libro, de ahí que la relación más extendida, entre los que han comentado esta obra, sea la de una visión apocalíptica —que puede tenerla, por qué no, total que incluye el número de la bestia, el 666— si los crímenes no se detienen, si la sociedad no hace algo para detenerlos. En nuestra *praxis* estética y por el conocimiento que tenemos de *Amuleto* donde se explicita la metáfora de 2666, cuando en la avenida Reforma Auxilio Lacouture visiona esa parte de la ciudad de México como un cementerio no de 1974, ni de 1968, ni de 1975, sino a un cementerio del año

2666, como un sitio olvidado debajo de «un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo» (Bolaño, 2007: 77).

En ese símbolo que piensa la clave está en la palabra *olvido*. Que no se trata sólo de la memoria de una sociocultura; esa figura tiene la *experiencia* de la universalidad (tomamos la idea de uno de los entrañables ensayos de Milan Kundera): A todos llama la atención el escándalo de la masacre, «¡pero a nadie la *repetición* de la masacre!» (2009: 51). Al día de hoy, los crímenes de las mujeres de Juárez (que se han extendido hacia otros territorios del país) se han silenciado, quizá, porque el número de muertos por el crimen organizado que ya no actúa a la sombra, sino a la luz pública, ha superado las cifras.

Es verdad que los periodistas *honestos* que hablan del tema encuentran la muerte, pero dice esta otra metáfora de la novela: «La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío» (Bolaño, 2004: 291). Esa tercera pata de la que habla el chileno puede ser la escritura, y los intelectuales no están respondiendo en su papel de voceros que les otorga la sociedad para cuestionar a los representantes del Estado. Por lo tanto, sólo hay dos caminos o colocar la tercera pata a la mesa o dejar que la repetición de los escándalos reine por encima de todos los demás escándalos: «Porque el escándalo de la repetición queda siempre caritativamente anulado por el escándalo del olvido» (Kundera, 2009: 51). El final de la cuarta novela redondea nuestra metáfora, pues ¿qué es el olvido si no un agujero negro?:

Tanto ese caso como el anterior fueron cerrados al cabo de tres días de investigaciones más bien desganadas. Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a

agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse (Bolaño, 2004: 791).

Ritmo Delta: una hiperbolización del mundo editorial

La escritura ensimismada

Después de la Generación del Medio Siglo en México se ha replanteado la arquitectura y el contenido de la narrativa *autorreferencial* (pensamos sobre todo en la novela).¹³ Queremos decir que los escritores procuran no privar al texto de anécdota (recurso estético que distinguió al *nouveau roman*.¹⁴), sin que se trate de obras planas. En la forma de abordar la diégesis de un relato metaliterario (o no precisamente metaliterario), la arquitectura narrativa siempre será un recurso esencial para dotar de amenidad e interés a un texto. José Camarero ha dedicado todo un libro al estudio de las estructuras metaliterarias: *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Camarero define tales estructuras como «un conjunto de operaciones dentro de la literariedad que tienen que ver con la organización del texto y su construcción coherente, de modo que se produce la delación del procedimiento mismo que permite la creación, es decir de la metaliteratura tal cual» (2004: 67).

La obra de Camarero es interesante en tanto se ocupa de explicar coincidencias y divergencias en la variedad de estructuras metaliterarias, y sería ingenuo pensar que el estudioso asienta sus argumentos sobre preceptos inamovibles. Si alguna vez la estructura de los textos metaliterarios (y no metaliterarios) permitiera unificarlos y verterlos en

¹³ Algunos autores de la Generación del Medio Siglo mexicano son: Juan García Ponce, Sergio Pitlor, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Julieta Campos, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo.

¹⁴ Los relatos del *nouveau roman* parecen privados de anécdota, pero en realidad no lo están, su tipo de anécdota es de otra índole, es decir, encuentran su propia referencia dentro del relato, pues, por lo general, tienden a observar sus propias *costuras* narrativas, y, como en todo texto literario, hay en ellas una visión del mundo. Debemos añadir que al *nouveau roman* o nueva novela acusada de relativista y objetiva, de complicada estructura, se debe los aportes estéticos, entre otros, de los *puntos de vista* yo testigo, yo protagonista y omnisciencia selectiva.

compartimentos estancos ese día la narrativa literaria habrá llegado a su muerte en sentido literal.

Ahora bien, el sentido teórico en que Camarero expone las estructuras formales metaliterarias, seguro no dejará satisfechos a una mayoría, sobre todo a quienes como Luis Goytisolo, vinculado con la práctica de la *metanovela*, manifiesta en *El porvenir de las palabras* que «se ha extendido con demasiada frecuencia en clasificaciones irrelevantes y en el cultivo de la redundancia. ¿Qué luz aporta, por ejemplo, el uso que se ha hecho —propio de una moda— del concepto de metaficción, descubrir que es aplicable a una serie de novelas contemporáneas —*Antagonía* entre ellas—, cuando también lo es al *Quijote* o a la obra de Proust o de Joyce?» (2002: 178).

El reclamo de Goytisolo, según lo entendemos, está dirigido a la teoría y a la crítica, y comprendemos la incomodidad del autor español, porque algunos teóricos y críticos, (parafraseamos del ensayo «Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad» de Carlos Javier García) tienden a hacer extensivo el carácter totalizador de sus propios criterios teóricos que son, casi siempre, el resultado de operaciones que dibujan una estructura. Agreguemos a la idea del ensayista que tal visión totalizante (y nos referimos de modo particular a la crítica), esa sobrecarga de afirmaciones tajantes o de horrendas generalidades que pueden argumentarse de cualquier texto (en vez de proveerlas del verdadero sentido que de su articulación semiótica emana), parecen provenir (queremos justificarlo así) de un agotamiento por intentar otro modo de explicar el discurso literario; por la necesidad sentida de discurrir sus juicios quizá de un modo más práctico, ante el acoso y la presión de las otras ciencias que dan por sentada la inutilidad del discurso literario.

En el preámbulo de *El comentario de textos narrativos, la novela*, Darío Villanueva ofrece la siguiente definición: «es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple

universalmente es la de transgredirlas todas» (1995: 9-10). Es posible que parezca una exageración si decimos que *Ritmo Delta* de Daniel Sada coincide con el ideal de novela propuesto por Villanueva, así que para atenuar nuestra debilidad por el bajacaliforniano, rectificamos: todo relato que piensa tiene que apelar al reino de la libertad (nos llegan las palabras de Kundera) y mantener la frontera de lo inverosímil que Franz Kafka dejó «sin policías, sin aduaneros, abierta para siempre» (2005: 92-93). La arquitectura narrativa de la novela de Sada es del tipo de textos autorreferenciales, pero como todo escritor que demanda originalidad (el único modo de la subsistencia creadora), tal estructura goza de una particularidad que la convierte en *sui generis*: aborda, paradójicamente, desde el texto artístico un texto no artístico: el *bestseller*.

Un irónico manual para bestsellers

La novela de factura autorreferencial se construye (vuelvo al texto de José Camarero) de las mismas herramientas de la narrativa. Mas en un exceso de lenguaje teórico, así lo consideramos, afirma también que esas herramientas de los textos literarios no provienen de «otros aparatos externos a la propia filiación metaliteraria de la novela» (2004: 112). Si entendemos bien las palabras del teórico, un texto metaliterario que sólo pretende reflexionar sobre su propia naturaleza artística alejado de proyectar una visión del mundo, sería espurio a la naturaleza misma de la literatura y, quizá, hasta fútil, pues sólo unos cuantos podrían entender tan elevadas pretensiones artísticas.

Recordamos la idea de Fernando Alegría que adaptamos para los textos autorreferenciales: la metaliteratura tiene que ver con modos de acción y no solamente con modos de escribir. Casi quinientas páginas invierte Daniel Sada para contar a través del recurso de la metaficción, una historia, quizá, nada desconocida, en la que el abuelo, ciego a causa de una hipertensión, y el nieto son vilipendiados por su propia familia y por el entorno

social en el que se desenvuelven. Detrás de esa historia se halla una poética de la literatura y, al tiempo, algunas visiones sobre el mundo contemporáneo.

De acuerdo a la explicación ofrecida en el capítulo tres (véase la nota al pie 1 en la página 197), *Ritmo Delta* es metaliteratura y metanovela (o metaficción). Describo de modo general la historia. Dagoberto y Roberto Pastrana, abuelo y nieto, en ese orden, sin llegar a los diez capítulos del relato queda codificada la simbiosis entre ambos: una paronomasia dada, primero, por el apellido; luego, en juego a la *imaginación parlante* (concepto de Gaston Bachelard), por la fonética de los nombres: Dagoberto, Roberto; y lo más simbólico en la relación de estos personajes es el nexa literario, el telepático y, la muerte como destino, aunque en circunstancias disímiles: el abuelo de muerte natural, el nieto por suicidio.

El personaje principal de la historia, Roberto Pastrana, de veintisiete años, licenciado en letras hispánicas, alcanza su independencia paterna en el momento en que se emplea en la editorial Fronda, dedicada a la producción de *bestsellers*. Pero la seguridad y el dominio de sí mismo, termina en el momento en que se sienta en la poltrona de su cubículo laboral, donde su dignidad humana se metamorfosea en servilismo para ascender en la empresa. Al modo del *Macbeth* de Shakespeare, acelera los acontecimientos de su destino y encuentra en el texto de su abuelo, escritor desconocido de *El sueño ayuda a la telepatía*, el medio de obtener el objeto de sus deseos: el éxito profesional y la vida cómoda. Las intenciones de adjudicarse la autoría del relato terminan con la imposibilidad de cambiar una sola línea, pues es excelente con la memoria, tiene la soberbia del crítico, pero incapaz para escriturar ni siquiera el rótulo de un anuncio.

Roberto asimila su incapacidad para corregir el texto de su abuelo y, se cumple lo que en las dos últimas líneas de la cita anterior es mera especulación: Justino Macedo, amplio conocedor de la literatura de consumo, anticipa que *El sueño ayuda a la telepatía*, publicada como *bestseller*, será un éxito de ventas, sus juicios son acertados y la novela se reedita en

más de dos ocasiones. Así, el relato de Dagoberto Pastrana se convierte en el emisor momentáneo para el fugaz éxito del licenciado en letras hispánicas, quien recibe en beneficio las regalías por las ventas del libro. Más tarde, será la propia novela el oponente a los deseos del personaje y el principio de su fracaso, sólo la decisión de su propia muerte lo redime de los desaciertos de la vida.

En algunos textos autorreferenciales, por ejemplo, *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino o *Rayuela* de Julio Cortázar o *Diccionario jázaro* de Milorad Pavic, permiten una interacción de lectura distinta sin el clásico inicio en la primera y el final en la última página. La estructura narrativa dota a esos textos de una rara, pero original movilidad que modificó los paradigmas estereotipados de lectura sobre un texto y, además, dieron origen a las narraciones *hipertextuales*, *holopoesía*, *hiperpoesía*, que componen la extraña, pero también interesante, literatura cibernética. La estructura de *Ritmo Delta* sólo permite la lectura tradicional de inicio a fin; mas el discurso narrado, desfasado en distintos planos temporales, dota al texto de una propia y excesiva movilidad: pasamos de un espacio a otro o de un sueño a un espacio concreto, una y otra vez, porque si algo caracteriza la novela del bajacaliforniano es el ritmo del ambiente onírico, el de los ruidos, los sonidos de las onomatopeyas o del jazz.

El recurso temporal es elemento generador de movimientos en un relato. No obstante, en el texto de Sada, el texto de los escamoteos, no hay manera de saber en cuánto tiempo transcurren los hechos narrados. Las frases: «Fue un día de febrero cuando ocurrió esto», «ese día de febrero» o «un sábado a media mañana», sabotean de continuo los acontecimientos narrados; ni siquiera se puede dar por cierto que la historia contada transcurre desde el año 2015 (véase las páginas 227-228). Con todo, el saboteo temporal no impide el exceso de movilidad de la novela, porque este recurso lo canaliza el autor por otros senderos discursivos.

El espacio también está parcialmente escamoteado en la metanovela de Sada (véase la página 224), aunque, hacia la parte final del relato, el escenario se transforma cuando Roberto se desplaza de la macrourbe a alguna pequeña ciudad de los alrededores (de la que tampoco sabemos su nombre), pues contrastan las carencias entre un espacio y otro. El entorno en el que se mueve el personaje principal (y los personajes en general) está dotado de características que predestinan el *ser* y el *hacer* de los actores. Ponemos por caso a Roberto, en cuyo espacio más íntimo la casa, la habitación de un hotel o la carretera, el valor *sintético* y *analítico* del entorno se vuelve una especie de prolongación del personaje y anticipa su gradual confusión, su caos existencial de principio a fin de la historia:

De continuo curvas angustiantes, pocas rectas, ningún precipicio que temer, pero el calor de los mil demonios sí que era adhesivo y mortificador. Decir que Roberto se pegosteaba a sí mismo debía significar apenas un apunte, uno tangencial de lo húmedo fregador, porque de lleno aquello circundante parecía un hervidero, algo así como una olla exprés en pleno recreo acuoso.

Entonces en cada curva nacía una duda y una temeridad: insinuaciones que se completaban a cada volanteo sin fe, o ciertamente sin deber nada y temer cuánto. En tal sentido cualesquiera deducciones del conductor tenía un molde acorde con las formas algo previsibles de esa serpiente carreteril. Otrosí: a más prolongada una curva más fea se hacía la imagen temida: por ejemplo: que al llegar al asilo allí estuviesen Patricia y sus hermanos golpeadores, además de Septiembre Tamez con pistola en la mano y muy sonriente (Sada, 2005: 445).

No menos simbólicas resultan las editoriales para las que trabaja Roberto: Editorial Fronda y Ediciones El Faro. Estas editoriales son el recurso de Sada para hacer de *Ritmo Delta* un texto autorreflexivo del tipo metaliterario. En principio, los nombres que elige para ambas empresas son una evidente ironía, de la que en realidad está cargada toda la novela. A nivel semántico Fronda y Faro contrastan con sus objetivos por lo menos literarios: ni son el conjunto espeso ni mucho menos la luz que irradia a la literatura artística; son la fronda y el faro de las riquezas de Juan Bruno Farías, «uno de esos ricos monstruosos que produce el tercer mundo,

esos que hagan lo que hagan siguen siendo reyes [...] porque su filosofía no [es] más que una especie de tejido de antojos tan inmediata como desechable» (310). En cuanto sus capitales se engrandecen exageradamente, sus caprichos tienen mayor desnivel: negocios y más negocios cual juguetes desarmables.

Una porción de sentido metaliterario se revela mediante el recurso narrativo de las editoriales dedicadas a la producción mercantilista de la literatura de consumo. La mitad de las acciones de la historia se hallan enmarcadas por la Editorial Fronda; su línea editora cuenta con un irónico manual para *bestsellers* que ha codificado «los requisitos para que un libro de ficción [sea...] todo un éxito de ventas» (29). Con esa especie de mandamientos editoriales, Sada destaca la diferencia entre un *texto artístico* y un *texto no artístico* (véase la nota al pie 26 en la página 52), particularizando en el género novelesco. El mexicano desentraña el mundo editorial a través de un supuesto manual de recursos estéticos, donde se abordan trivialidades, pues en la literatura de consumo sólo resultan exitosos los temas que mueven a la superación personal, pero sobre todo al morbo, ahí está «la clave del éxito (sobresaltar, trastornar, o si no edulcorar en demasía)» (179).

La reflexión metaliteraria que emerge a partir del manual del grupo Fronda y, paradójicamente original, escrito sobre *Ritmo Delta*, un texto artístico que piensa, que advierte con ese tono burlón de los personajes empresarios, que lo cruento y lo cínico son las fórmulas del éxito de la literatura ligera porque «vivimos la vanguardia del cinismo», gente desesperada en «busca de historias que confirmen y justifiquen a todo tren su desesperación y hastío» (179-180), pues su capacidad está fuera de ese alcance: «¡Seamos realistas siempre! [...] debemos partir de que no somos una sociedad de lectores» (49).

Por eso, los manuales mercantilistas con descaro proponen la escritura para un lector común cuyo nivel es de secundaria, de apetitos comunes y corrientes, gente semianalfabeta sin ningún interés por novelas que signifiquen un reto a la lectura. Con el estereotipo de ese

modelo de lector, el ingenio de Sada nos lleva a los dos puntos que consideramos más reveladores de estos manuales: escribir literatura de consumo *usando* los recursos propios de la novela. De modo que la advertencia está dada: la frontera entre un texto artístico y su contrario no es precisamente abismal cuando se carece del conocimiento de la literariedad o se toma al género literario muy por debajo de la seriedad que merece:

Eran siete los manuales, del A al G, cuyo grosor fluctuaba entre sesenta y ochenta páginas [...] El A refería el fraseo sugerente y sugestivo, siempre y cuando estuviese por encima de todo “la elocuencia” [...] así la armonía de las frases largas, en combinación con las medianas y las cortas. Estas últimas podían evitar el verbo, mientras que las otras requerían de subordinación y de perífrasis; además de emplear como cuñas elementos incidentales para darle valor a las comas, o elementos expletivos para evitarlas [...] la abundancia sistemática de frases largas por lo común incide en la desconcentración del lector, y en tal sentido había un apunte preciso (y precioso) en el citado libracó: un verso de por sí altísimo, muy a la manera de Virgilio o Marcial, tomado de un poema del peruano José Watanabe: *No por cólera negaré la belleza de los brillantes jaeces cuando el cuerno de caza ya no suene en el fondo del bosque*, verso circular y elocuente, pero si hubiese cinco o cuatro versos continuos apostando por esa largueza *tan* respiratoria, de seguro el lector se perdería en tan ingrato bosque de palabras, abandonando en definitiva la lectura [...]

[...] el manual B, que refería el uso correcto de las metáforas (la simple, la impura y la pura) y de la metonimia [...] apelaba al uso de verbos infinitivos con verbos en activo [...] advertía que el escritor debía sumergirse en las formas y reformas de la gramática española. (71-74).

Evidente ironía resulta que el manual representado en la novela, elabore la literatura no artística a partir de los recursos de la obra literaria y ejemplifica con escritores que trascienden la frontera de la ficción como el citado poeta peruano Watanabe. Recurso metafictivo que pretende confundirnos con una suerte de espejismo donde realidad e invención son la misma cosa. De vuelta al manual, Sada representa en él una crítica a las novelas de consumo, pero ya en marcha su vena satírica también cuestiona a las novelas artísticas que se han olvidado de la anécdota, de contar una historia; por el contrario, se han ocupado del rebuscamiento de las

formas, compendiando historias cargadas de un psicologismo ya decadente o muy trasminado o demasiado reflexivas por experimentales, «siendo así el síntoma exacto para aburrir a las primeras de cambio» (179).

Ritmo Delta también revela que esa delgada línea entre la novela de calidad literaria y la de consumo es el resultado de las exigencias y de las quimeras editoriales en las que se ve envuelta la literatura artística. Las casas editoras sin otro afán que el comercial, prefiguran y estereotipan un modelo de autor exitoso siempre y cuando se ajuste al rigor de sus parámetros ‘estéticos’ y mercantiles; por eso, cuando leemos las bases del nuevo manual de la Editorial Fronda con pretensiones a formar su propia escuela de escritores, encontramos una serie de características ambiguas que parecen determinar no sólo a un autor de novela masiva, sino también al escritor de la novela artística:

Si quieres ser un auténtico bestseller jamás trates de ser original. La originalidad envilece y luego empobrece. A cambio procura modelos ya probados hasta la saciedad; imita lo más que puedas o adáptate a las convenciones con absoluta humildad, verás que nadie se dará cuenta, y si alguien lo llegara a notar lo habrá de considerar como un yerro menor. Recuerda, pues, que a mayores intentos de originalidad, por mínimos que sean, mayores serán las posibilidades de fracasar (Prudencio Gordo Herrera).

Recuerda que eres un narrador, esto significa que no eres filósofo, ni poeta, ni dramaturgo, ni historiador, ni psicólogo, ni ensayista, pero sí un poco de todo, lo cual evidencia que debes estar siempre expuesto a contagios y contactos. La narración es un oficio especializado y, sobre todo, un artificio modesto, nunca —entiéndelo— excepcional, como es el caso de la poesía. Narrar los asuntos de la vida es un trabajo de obrero, y nada más (Justino Macedo).

Nada justifica la adjetivación, entonces témele, aun cuando consideres que valdría la pena resaltar cualquier estado de seres o de cosas. Las palabras en sí mismas significan cabalmente lo que expresan. Si sólo adjetivas por lucimiento o por pretender ser original a toda costa, huirán de ti los lectores y tú serás pobre. Muy pocos leerán tus libros. Ten claro, pues, que el adjetivo (¡POR SUPUESTO!) mata (José Omar Hernández).

Un narrador debe tener un amplio sentido común [...] esto significa que debes ser sensible a las ideas y preocupaciones del prójimo. Por ello trata de pensar como el grueso de la gente, incluso trata de intuir sus reacciones, las más manidas, y sus demostraciones de

júbilo. Si quieres hacer dinero con la literatura sé convencional, no uses palabras que la gente no usa en la vida diaria [...] y en cuanto a la adjetivación debes de usar la menos sorprendente, la más reciclada por la sociedad; detectarla es a veces difícil, pero ésa es tu labor. Parte, además, de la idea de que no todo el prójimo es florido en su expresión, y que por lo general todo aquel que lo es da la impresión de ser inseguro, de ahí su prepotente pedantería [...] (Prudencio Gordo Herrera).

Debes ser ameno, y tú pregúntate en qué consiste la amenidad y yo respondo de inmediato: en escribir sobre asuntos que la gente ordinaria pueda identificar con facilidad. O sea que la mayoría de los lectores quiere leer únicamente lo que vive. Muy pocos optan por asumir retos de lectura. La postulación de retos es válida si eliges la vía del prestigio, pero como tú quieres agotar ediciones debes presentarte como un ente ameno y amigable que se tutea con sus lectores porque los considera sus pares; un ente cuya simpatía radica en saber explorar en las emociones de sus personajes de ficción, en vez de explorar en sus incertidumbres, quiéranse de todo tipo (Justino Macedo) (176-177).

Abusamos de esta larga cita para destacar la ambigüedad que emerge de las supuestas características de un autor de *bestsellers*, pues muchas de ellas las requiere también la novela artística. Incluso, el propio Sada coloca la escritura de *Ritmo Delta* sobre la escritura del manual para escritores. Queremos decir que pone en práctica las líneas del manual *representado*, sobre todo, en lo referente al segundo, tercer y cuarto párrafo de la cita anotada; o bien, los subvierte como en el ejemplo de la originalidad y los adjetivos, estos últimos abundantes y eficaces en el relato.

El segundo punto revelador de las reflexiones metaliterarias del autor, refiere a la «caducidad» de la literatura de consumo, una literatura perecedera, vedada a la tradición literaria y destinada a desaparecer sin dejar rastro ninguno; de ahí la metafórica «máquina trituradora», estrategia de la editorial Fronda para reciclar el papel de aquellos textos que en un plazo de cuatro meses hayan sido un fracaso en ventas. La máquina trituradora simboliza la destrucción predestinada para los textos no artísticos, y quizá para los de naturaleza artística, como simboliza también la despiadada y fría visión comercial de la que es objeto la literatura de nuestros días:

la bodega de la Editorial Fronda estaba bastante alejada de las oficinas centrales. Sólo los empleados de mucha confianza podían acudir a ese lugar tan clave, desde luego con autorización y por tiempo limitado, contando con un objetivo concreto [...] más aún porque la mayoría de los empleados oficinescos no tenía noticia de la existencia de la máquina trituradora. Ciertamente suponían lo del montón fracasado de libros, lo mismo que el reciclaje, pero que la misma empresa tuviese su aparataje destructor, ni para cuándo [...] (130-131).

El irónico manual para *bestsellers* de la Editorial Fronda es el recurso para las reflexiones metaliterarias de *Ritmo Delta*, y al mismo tiempo un espejo en el cual mirarse para alejarse o reflejarse sobre su escritura. Es así que la novela deja claro que la frontera entre los recursos de un texto de consumo y un texto artístico sólo serán el resultado de la intencionalidad estética que se pretenda imprimir en el texto. En la segunda parte de la historia aparece una nueva casa editora: El Faro y del mismo dueño de la anterior, Juan Bruno Farías, quien ha liquidado a los trabajadores de Fronda para ocultar el fraude cometido por la empresa (fraude no especificado, pero tampoco es necesaria su explicación). Por capricho, por pasatiempo y por aumentar su capital Bruno Farías crea Ediciones El Faro, que permite acceder a otros nexos metaliterarios y metanovelescos mediante la publicación inaugural de la empresa con *El sueño ayuda a la telepatía*.

El sueño ayuda a la telepatía, un contrasentido

Pensamos en novelas autorreferenciales para establecer comparaciones con *Ritmo Delta*; por ejemplo, *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens. En la narración de la mexicana convergen los títulos de la novela *representada* en la historia y la que leemos (la del autor persona), es decir, reciben el nombre de *El libro vacío*. En cambio, en el relato de Daniel Sada no hay coincidencias entre los títulos de las novelas: la *representada en la historia* escrita por Dagoberto Pastrana, ya sabemos que es *El sueño ayuda a la telepatía*. Las obras de Vicens y Sada también son disímiles en las circunstancias del autor *representado* (nos referimos al

autor representado en la ficción). El personaje de la narradora, José García, se halla ante la imposibilidad de escribir una novela; mientras en el relato de Sada, Dagoberto Pastrana ha escrito y publicado en una «editorial marginal», desde tiempo atrás, *El sueño ayuda a la telepatía*.

Ritmo Delta tampoco es de esos relatos que han generalizado, en cierto modo, la ya conocida idea de Butor: la «escritura de una novela que en realidad ya está escrita, que se acaba de escribir y que nosotros, lectores, acabamos de leer» (1988: 41). Sobre esa línea se encuentran los siguientes textos de geografías y temporalidades diferentes: *O Delfim* (1968) de José Cardoso Pires, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) de Julieta Campos o *Te están buscando* (2004) de Carlos Vadillo Buenfil. *Ritmo Delta* es una «escritura sobre escritura» semejante a la estructura de la propia novela representada, pero sobre todo es la continuidad de lo no leído en el relato representado; nos referimos al contenido de *El sueño ayuda a la telepatía* de Dagoberto Pastrana.

El sueño ayuda a la telepatía es la novela representada que se encabalga sobre *Ritmo Delta* o, quizá, es el texto de Sada el que se encabalga sobre el de Pastrana. Del relato de este último se lee, en lo aparente, un escueto inicio, un desarrollo repetitivo, un vago recuerdo conservado por Roberto y un final que se supone no literal, como lo asienta la propia voz de omnisciencia autorial. Y sin embargo, sin obviedades y con los recursos estéticos de un conocedor de los birlibirloques literarios, Sada nos entrapa en el relato representado y hay que echar mano de la lectura atenta para develar lo que, a propósito, se nos oculta.

El difuminado recuerdo que Roberto Pastrana tiene de la novela de su abuelo, texto que leyera en la adolescencia, por primera vez, será utilizado por el enunciador como mero acto premonitorio de la muerte del protagonista. Pero esta caja china se complica, porque hacia el final de la novela textual, la de Dagoberto Pastrana, muere el protagonista, León Allacci, lo que significa que ambas diégesis representadas (la de Dagoberto para el lector

persona y la de *El sueño ayuda a la telepatía* para Roberto) convergen justo por la muerte de sus protagonistas:

Cortezas coloridas que se andaban ahogando: turbio ahondamiento ubicuo. Parecía que dentro de su cuerpo Roberto sintiera una carga de brasas ardientes: vísceras que a poco se destruían... La cosa era que faltaban más somníferos para ingresar al sueño definitivo. Fuerzas para calibrar un repaso acelerado de lo que fue la poca transparencia de una vida sujeta a unos cuantos bordes: *trasunto que entre dolores banderizos tan sólo traía a cuento el final patético* de *El sueño ayuda a la telepatía*, donde había una afirmación por demás categórica (no literal, pero traída por el serpenteo de un recuerdo casi rendido, Roberto conectó un saber desgraciado): ‘es característico del ritmo delta que entre el extenso tejemaneje onírico una persona muera, o al menos tenga un serio percance’. Y, de hecho, León Allacci murió, casi en la parte final de la trama (también otros dos personajes secundarios). Si esto era verdad ¿en qué sueño de quién Roberto era un ser agonizante? (Sada, 2005: 470, 471. Cursivas mías, excepto el título de la novela representada).

La aproximación estructural entre ambos relatos (el de Pastrana y el de Sada) converge en su accidentado comienzo. El inicio del relato de Pastrana es de la misma naturaleza que el inicio del de Sada: *nouménico*, ninguno da razón de sí mismo. En la primera página «se empieza a contar la historia sin que los lectores sepamos por qué y para qué se hace, ni podamos justificar la entidad material del discurso en cuanto texto» (Villanueva, 1992: 32, 33). Así inicia *El sueño ayuda a la telepatía*: «*Si sueño no pierdo, sólo me desplazo sin querer*’, se dijo León Allacci un día que estaba harto pensativo mientras defecaba entre unos matorrales. Un decir para aprendérselo de memoria.» (Sada 2005: 126). Y las primeras líneas de la novela de Sada, introducidas por el narrador de omnisciencia autorial, comienzan de este modo: «Imaginemos un largo sendero, cada vez más estrecho, y al final una loma de color gris plomizo. Imaginemos eso como lo imaginó el ciego Dagoberto, quien caminaba por otro sendero, no largo y sí retorcido, flanqueado por columnas de cajas casi en desequilibrio» (11).

El borrascoso inicio de ambos relatos lleva a Roberto a una reflexión metaliteraria sobre el «arranque» de un texto para acaparar desde la primera línea la atención de la lectura, y el

trabajo que ello representa al artista siempre pensando el texto en función del interlocutor, sea o no común:

El arranque, la verdad, prometía. Tal vez había que eliminar lo de la defecación, debido a que de por sí el gancho se sustentaba en la frase pensada y no en la asquerosidad eventual: esa degradante, aunque ocurrente, cuya extrañeza era innecesaria para un lector común, habida cuenta de que el lector común es remilgoso, en virtud de que entra con una buena carga de prejuicios a un texto y ¡vaya que cuesta trabajo desembarazarlo de timideces! (126).

Uno de los sentidos metaliterarios más reveladores de la novela representada —así lo consideramos— se centra en esa frase repetitiva, atemorizadora y escalofriante que aparece en cualquier página del libro de Pastrana: «*Soy el que está allá. El intangible. El empujado a ser un signo que ha de extinguirse en cualquier momento*» (123). Párrafo aislado, reiterativo como una mancha «escritural en relieve, cual sello de vocablos flamígeros» (124). Recordamos el relato «El libro de arena» de Jorge Luis Borges, donde aquél vendedor de Biblias revela a su interlocutor que el valor de ese libro reside en el secreto de las páginas, pues nunca se repite la misma «porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin» (1997: 176). En el valor de lo irrepetible Borges teoriza sobre el valor simbólico de la literatura y, por consiguiente, los distintos sentidos que emergen de un relato.

No obstante, Sada parece subvertir la visión literaria del poeta argentino dando lugar a un aparente contrasentido mediante la recurrencia del extraño párrafo en la novela de Pastrana. Pero, en realidad, la estrategia narrativa del autor persona es más análoga de lo que se cree. No por nada la frase del libro representado provoca pavoroso desconcierto en un lector común y en su contrario; no por nada es un párrafo expletivo, su insistente aparición en cada página como la ausencia de las repeticiones en el texto de Borges, profieren una imagen adventicia que revela el sentido enigmático de la literatura, ese carácter misterioso que sólo otorga el símbolo capaz de crear un mundo de ficción con sus valores propios, que enriquecen

al mundo que habitamos, al conferirle una faceta, una dimensión alejada de lo meramente reductora y referencial. Aquí vuelven a entroncar los senderos literarios que parecían bifurcados entre Jorge Luis Borges y Daniel Sada.

La novela representada, es el recurso que pone de relieve el escritor mexicano para revelar que la parafernalia de la mercadotecnia y «las intrigas propias del mundo editorial», tal como expresa el *autor liminar* en la cuarta de forros de la novela, pueden encumbrar o destruir un texto. *El sueño ayuda a la telepatía* se convierte en un éxito de ventas por todo el despliegue mercadotécnico del que echa mano Ediciones El Faro y asistimos a través de ello, a la metamorfosis de la novela y del autor representado. Resulta *fuerte* el sentido metafictivo de *Ritmo Delta* que se hacen efectivas las palabras de José María Merino: «En el fondo, la metaficción pretende hacer pensar que realidad e invención son la misma cosa» (2005: 86).

La crítica representada, la que juzga la novela de Pastrana una vez que ha salido a la luz pública como *bestseller*, se empeña en manifestar «no llega a ser novela ni llega a ser ensayo; que su investigación, si es que la hay, es anómala y deficiente» (Sada, 2005: 360); como se empeñan también en externar que todo lo que explica el autor representado en las conferencias no está en el libro, con lo que Sada pone en marcha la falacia de la totalidad del discurso literario, singular por su carácter fragmentario.

Las ambiguas opiniones de la crítica textual respecto a *El sueño ayuda a la telepatía* la convierten en un verdadero contrasentido. La circunstancia metaficcional que se oculta y revela tras la ambigüedad, es la metamorfosis de un texto dentro de la dinámica de la cultura: una novela no necesariamente se sostiene con la mayor y más sofisticada mercadotecnia, el éxito puede ser momentáneo y el fracaso su destino, en ello el lector jugará un papel determinante; y, en definitiva, la incursión de una novela en la tradición literaria siempre dependerá de su permanencia en el tiempo. La delgada línea entre un texto artístico y un texto no artístico, está puesto una vez más en la transfiguración de *El sueño ayuda a la telepatía*

que, a pesar de su horrendo título, su abstrusa sustancia y estilo, le propina el éxito de ventas aún sin las estrategias de la mercadotecnia.

Daniel Sada hace de la autorreferencialidad una novela, desde nuestra opinión, *apolínea* por compleja, y de una estructura que no deja de sorprender: la mayor originalidad de *Ritmo Delta* está en la *sustancia del contenido*, extractada, sin duda, del *universo factual*; pero en la ilusión fictiva esa *sustancia del contenido* proviene de la misma novela representada, es decir, de ese relato que a Dagoberto Pastrana le habían publicado en una editorial marginal y no pasaba de ser una imaginación guardada en cajas, hasta su nueva publicación por Ediciones El Faro. La información del texto representado se escamotea, porque en realidad lo que se lee en *Ritmo Delta* es justo lo que la crítica representada cuestiona a *El sueño ayuda a la telepatía* de no contar: los cuatro ritmos del sueño: el alfa, beta, gamma y el que da título al relato de Sada, el ritmo delta, donde Dagoberto (el «ciego», la «caricatura parlante», el «dibujo animado», el «autorazo») encarna en su admirado León Allacci, ese filósofo incomprendido, apasionado de los sueños y de las *ensoñaciones* que trasiegan en literatura.

El acto consciente de la escritura

«*Imaginemos un largo sendero, cada vez más estrecho, y al final una loma de color gris plomizo. Imaginemos eso como lo imaginó el ciego Dagoberto, quien caminaba por otro sendero, no largo y sí retorcido, flanqueado por columnas de cajas casi en desequilibrio*» (Sada, 2005: 11. *Cursivas nuestras*). Son las primeras líneas de *Ritmo Delta*, referidas párrafos atrás, pero es necesario enfatizar en ellas. Antes señalamos la naturaleza *nouménica* de *Ritmo Delta* y el efecto que tal naturaleza tiene en un texto narrativo: ocultar al lector la entidad de la materia narrada, por lo menos de las entidades más tipificadas de la factura *fenoménica* (cartas, informes, crónicas, confesiones, conversaciones, declaraciones, manuscritos y otros).

Aunque, tal vez, un relato de carácter metaliterario, como el de Sada, cuyo inicio abre con el verbo «imaginar», conceda otros matices a la procedencia *nouménica*. Es decir, el verbo «imaginar» es un dato que de entrada revela el origen ficcional de la sustancia narrada. De modo verbal o sustantivada la palabra *imaginación* será el pilar, de inicio a fin, de los sucesos contados en *Ritmo Delta* y tal vez es un recurso para que el lector tenga presente la ficcionalidad como sustancia de lo que acontece en el relato; aunque, en cierto modo, tal estrategia contraste con la ilusión de realidad que permite la identidad metafictiva del texto.

A nivel narrativo el empleo del «imaginemos» proyecta a cabalidad ese acto consciente de la escritura. De hecho, todo texto de factura metafictiva implica ese estado de conciencia de hacer, como lo indica Jesús Camarero, *una teoría de la escritura*, aunque en algunas obras se evidencia más que en otras. *Ritmo Delta* muestra de inicio su conciencia narrativa y a medida que avanza el relato la confirma. No por nada Sada titula su metanovela con el nombre de *Ritmo Delta* y, francamente, nos parece un título poco literario, aunque, de acuerdo su trayectoria artística, tenemos la casi certeza que el nombre es parte de la sátira e ironía que mueve a toda el texto, una singularidad muy sadeana.

En la contraportada se comenta que el autor «utiliza el ritmo de las fases del sueño: desde el Delta del sueño profundo, que según el ciego Dagoberto propicia fenómenos telepáticos, hasta el Beta, donde la frustrante realidad cotidiana asienta sus reales»; la explicación dada sobre el ritmo beta por el autor liminar nos parece del todo prudente, pero discrepo del sentido que otorga al delta. En los sucesos narrados se explica que el ritmo delta

por ser cortical es múltiple, tantas ondulaciones, siendo siempre variable en sus secuencias. Puede ser rapidísimo o lentísimo o una combinación enigmática de ritmos, pero lo que sí es que jamás obedece a lógica alguna, esto es, tramas con excesivo zarandeo anecdótico y con carácter de ambigua interrupción; además suele ocurrir en espacios abiertos: campos con lomas o prados con nutridas arboledas, así como casas con innumerables habitaciones y un acopio de gente que a saber (44).

Estas líneas aparecen en los primeros capítulos de la novela y nos resultan reveladores: a través de la explicación del ritmo delta se detalla, con toda originalidad, la propia naturaleza del relato que leemos, esto significa que tenemos en nuestras manos una obra enigmática, de increíble combinación de ritmos, una escritura que no obedece a lógica alguna más que a su lógica interna, de zarandeos anecdóticos y de ambiguas interrupciones. Por eso, el ritmo delta, lejos de ser un sueño profundo como asienta el autor liminar en la contraportada, es el ritmo de la creación literaria, el «único ritmo del sueño que [puede] presentarse en la vigilia» (259). Así, el delta es para el autor persona y el autor implícito, el estado de vigilia que proyectan las *ensoñaciones* literarias y da paso a la creación artística:

[...] *el delta era el único ritmo del sueño que podía presentarse en la vigilia* debido a que en el lapso soñarrero duraba casi media hora, e incluso algo más [...]

— *Es tan poderoso el ritmo delta que los momentos más relevantes del sueño no se olvidan. Siguen, se modifican, vuelven a soñarse hasta que se desvanecen. Una de las constantes de este ritmo es que alguien muere; alguien lejano en el que quizá no había pensado el soñador. Puede ocurrir que en la vigilia (realidad real o tan parcial como la del sueño) [...] a lo que voy es que el ritmo delta es contundente; no se olvida lo soñado como ocurre con los otros tres ritmos, por lo común olvidables por baldíos. Pero en cuanto a nuestro tema, es posible elaborar ensoñaciones, de hecho, premonitorias, siempre y cuando se tome conciencia de cómo están constituidos los sueños, y sobre todo sus ritmos: su aceleración, su lentitud, su multiplicidad de desvíos o su lógica plausible* (259, 260. Las cursivas son nuestras).

Esta visión literaria de *Ritmo Delta* establece el diálogo con *La poética de la ensoñación* de Gaston Bachelard, a quien, incluso, se menciona de modo explícito en el relato. En realidad el ritmo delta converge con lo que Bachelard llama *ensoñación poética*, la *ensoñación actuante* que prepara obras y nos hace entrar en un mundo con sus propios valores psicológicos, porque la *ensoñación* en sentido bachelardiano nada tiene que ver con el sueño en sentido literal, pues en la *ensoñación* interviene la *conciencia* (que Sada identifica como vigilia) y en el sueño la

conciencia no tiene lugar. Entonces, la *ensoñación* bachelardiana y el *ritmo delta* de la escritura sadearna, están estrechamente vinculadas con el discurso estético y cumplen con una doble función: asimila lo real y, al mismo tiempo, libera al hombre de lo real; se canjea el mundo real por el mundo imaginario capaz de hacernos crear lo que de modo cotidiano no vemos.

Ritmo Delta es un texto construido a partir de la *ensoñación* artística. Modeliza la *sustancia de la expresión* y dirige el universo de interacción humano hacia una entidad literaria, hacia una *ensoñación cósmica*¹⁵ que redescubre la realidad y a través de la cual recibimos una experiencia del mundo. Por más grotesca que sea la realidad del llamado *sentido común*, la *ensoñación cósmica* siempre ofrecerá un mundo habitable (pero, quizá, no menos incómodo). Además, la naturaleza más autorreferencial de *Ritmo Delta*, revela los orígenes literarios del autor persona que se nutre de la literatura de los clásicos.

Esta obra *apolínea* que se refleja y sabotea así misma, contiene la espesura del lenguaje quevedesco y gongorino; todo un homenaje a la literatura griega por creer en la lealtad del destino y por la ceguera clarividente, esa que rebasa los límites de la visión real; rememora a Cervantes en el ciego Dagoberto obnubilado por los libros que le aportan una lucidez envidiable; homenajea al *Macbeth* de Shakespeare en el imprudente Roberto que presiona al destino y encuentra el infortunio; en la *intertextualidad* de la obra trae también a Tolstoi, Kafka, a Borges, a Kundera, a Saramago y a muchos otros *hacedores*, cuyas *ensoñaciones* ofrecen una reflexión del mundo (a veces igual de asfixiante como la propia realidad). Daniel Sada en su legitimidad al discurso literario y en el entendido de que la vida es de narraciones y siempre habrá algo que contar, cierra la historia del mismo modo que inicia, con el verbo «imaginemos», ese pacto de entrar y aceptar el universo de ficción, pero no menos verdadero.

¹⁵ Para Bachelard la *ensoñación cósmica* es el mundo creado artísticamente y, en cierto modo, equivale a lo que Umberto Eco llama *mundo posible*.

Los trasfondos del mundo editorial

Ritmo Delta es una metanovela que mantiene, como todo texto artístico, una relación directa con el mundo y convierte en *tangibles* los excesos (indicado con certeza en el reverso) de las intrigas del mundo editorial. En el relato del mexicano, la articulación de las exageraciones inicia desde el volumen del libro en el que se impone una narración de muy largo aliento de los que con toda razón el autor liminar señala sus variaciones de velocidad e intensidad, destaca las atmósferas oníricas y resume en que es «una obra sinuosa, polirrítmica, polifónica y decididamente provocadora».

La intencionalidad de *hiperbolizar* la realidad sobre los excesos e intrigas del mundo editorial se advierte por los acontecimientos narrados desde las primeras páginas: a Dagoberto, el abuelo ciego, con la promesa mentirosa de regresar por él, su hijo, Elías, y su nuera, Celia Damiana, lo abandonan una mañana de febrero en que se mudan a otro apartamento; no sin antes disponer en «esa casa medio en ruinas», con toda inquina, columnas de cajas de la sala a la cocina con una posible y malograda intención para el ciego. Con más de doce horas sin probar alimento, Roberto encuentra a su abuelo tirado en la cocina y con el asombro de hallarlo vivo entre esa columnata de cajas.

A medida que avanza el relato, el marco familiar se vuelve más exagerado. En *flash back*, el autor implícito narra la relación en ruinas de la familia de Dagoberto y Roberto Pastrana; por ello en los capítulos que refieren a la familia se menciona a menudo la frase «esa casa medio en ruinas» que semantiza a ese ámbito hogareño donde abunda la crueldad, el cinismo y el odio; sólo el nieto y el abuelo se salvan de ese núcleo inhóspito. La disolución familiar, desde el inicio del relato, es una metáfora fundamental y decisiva en la novela: roto el núcleo que, según los sociólogos, conforma la base de la sociedad, sobreviene la diáspora de los valores éticos y queda un mundo, una sociedad fría, materialista e hipócrita.

Los acontecimientos narrados hiperbolizan sobre esa línea de la indiferencia y la hipocresía, primero, en la paliza que recibe Roberto, venganza de un excompañero de la Editorial Fronda; después, en la impasibilidad de los padres ante ese hecho que sólo tienen una preocupación: quién pagará la cuenta del hospital. No por nada se configura a la madre en actitud despiadada: la tajante ruptura con la figura materna tiene una marcada intencionalidad en el texto que es aún más simbólica cuando a lo largo de la narración Roberto repite al modo de un coro de teatro griego esta frase que destacamos en cursivas: «*madre chiquita, madre maldita, que si piltrafa maligna o que si insecto amargo*» (Sada, 2005: 59). La categórica separación filial entre madre e hijo, recrea una sociedad materialista que ante la orfandad materna (y la indiferente actitud paterna) deriva en un mundo de crueldad, característica de casi todos los personajes en el relato. Por lo tanto, la ruptura familiar es la *isotopía* del mundo narrado de *Ritmo Delta*.

La disolución familiar es el símbolo (y la consecuencia) de una sociedad materializada. Por esa razón no causan sorpresa los excesos de las Editoriales Fronda y El Faro para comercializar con la literatura, pues responden a una sociedad malograda de origen (frívola y materialista), donde la visión empresarial sólo responde y satisface a las necesidades de una sociedad de su misma naturaleza. La exageración textual de los grupos Fronda y El Faro, tienen lugar, en principio, con «la riqueza de Juan Bruno Farías, dueño de quince empresas disímiles entre sí y prósperas solamente nueve; seis por deducción, a punto de quiebra» (214). La visión macroeconómica del dueño de las editoriales textuales es el modo en que la voz del autor implícito fundamenta las estrategias mercadotécnicas de las que se echa mano para convertir una novela en éxito de ventas.

En el primer apartado de este ensayo describimos un par de ejemplos de la *hiperbolización* comercial de los grupos editoriales del relato: el manual de bases generales y el manual para conformar la escuela de escritores, ambos de la Editorial Fronda; explicamos

también, el símbolo de la frialdad empresarial puesto en la «máquina trituradora» que recicla el papel de las novelas fracasadas. Agregamos a estos ejemplos el contubernio de El Faro con los medios de comunicación (los representados, desde luego): los titulares de la prensa resaltan el fenómeno del libro lanzado *El sueño ayuda a la telepatía*, como algo de verdad nunca antes visto, «sólo que entrando en las notas cualquiera podía darse cuenta del retruco: ese tan conocido recurso noticioso de sembrar una interrogante para enseguida mañosear con el desembrollo en secuela» (335). O el contubernio con las cadenas de televisión, los Institutos de Cultura o con las «casitas de cultura» en zonas alejadas de la ciudad, pues ante la estrategia comercial todo es válido para colocar un libro en los más altos puntos de venta; y, como narra Sada, en la mercadotecnia editorial la cultura sucumbe al soborno, así que las estrategias políticas basadas en el interés material de las instituciones culturales, pueden modificar el paisaje artístico tanto como las mismas editoriales.

Nada se salva en la intriga editorial y nada puede salvarse en una sociedad en descomposición y sobre esto último también hiperboliza *Ritmo Delta*. El autor implícito que escamotea tiempo y espacio, dice burlescamente que la historia que cuenta se ubica en el año 2015, pero la interjección «je» revela que la realidad de nuestros días no alcanzará ese tiempo futuro porque ya se vive en una sociedad de abiertos descaros y tretas corrosivas, en ámbitos que traspasan el mundo editorial. Dos metáforas fundamentales refuerzan esta idea: la muerte de Roberto Pastrana y el embarazo de Patricia Raña.

Roberto decide su muerte como el único acto valeroso de su vida que le devuelve la dignidad humana, sobre todo después de tantas humillaciones y bajezas a las que él mismo se somete en el círculo laboral. Pero antes de suicidarse con una sobredosis de somníferos decide contemplar el último espectáculo de la *comedia humana* a la que él llama «un teatrino móvil maldito». Por eso, coloca el dinero de las regalías del libro de su abuelo (*El sueño ayuda a la*

telepatía) en una maleta que abandona en cierta parte de la ciudad y contempla la rapiña humana (véase el ejemplo en las páginas 264-265).

La fealdad del mundo contemplada por Roberto, como lo hace Ana Karenina en la novela de Tolstoi del mismo nombre, es la confirmación de una sociedad cada vez más animalesca y en franca descomposición, ya no hay dudas: «ese teatrino móvil maldito» le reitera que la decisión de la muerte no es equívoca. «Que hubiese golpes y sangre o que hubiese gritos de alarmas por las ínfulas del arrebatamiento, ¡uf!, ni valía la pena saberlo tras mirarlo. Mejor irse [...] Atrás quedaba su expiación infantil» (469). Con la dignidad recuperada, incluso el autor implícito vuelve a llamarlo por su nombre de pila, convencido y «acaso medio feliz» marcha al encuentro de su propia muerte.

El segundo símbolo es la preñez de Patricia Raña que espera un hijo de Roberto. El embarazo es consecuencia de la irresponsabilidad del protagonista y el interés de ella para alcanzar otro *status* social, salir de esa «zona orillera» de la ciudad donde vivía con sus padres y sus siete hermanos. Patricia es mezquina como toda la familia Raña, sugerencia del patronímico en el intercambio sonoro de una letra, Raña / roña, asociación nada difícil de conjeturar cuando el *ser* y *hacer* del personaje está articulado con el código de la vileza. El hijo de Patricia lejos de la afectividad filial, su accidentada concepción está ya determinada por el interés material de la madre y, para sorpresa de ella, a la muerte de Roberto recibe la cantidad de tres millones de pesos en regalías por el éxito de ventas de *El sueño ayuda a la telepatía* que continúa, caprichosamente, sus altas ventas aún sin las estrategias de la mercadotecnia.

No por nada cierra el libro con los personajes de la única microhistoria de todo el relato: Patricia, Valentín, el electricista (‘valiente’ y ‘sacrificado’ padre adoptivo con tremenda cantidad de millones) y «el feto que pronto sería engendro» (497). En ese niño producto de los intereses materiales (de los padres, incluyendo al adoptivo) se significa la

continuidad de una generación con las mismas características de la generación de los padres: individuos que actúan sólo en función de los bienes materiales. Así que Patricia, de acuerdo a la lógica textual, es la prolongación de la casta de esa «*madre chiquita, madre maldita, que si piltrafa maligna o que si insecto amargo*», que arroja seres monstruosos al mundo.

El autor de la novela representada, Dagoberto Pastrana, después de publicada su novela ofrece conferencias y entrevistas que la propia Editorial concierta con instituciones culturales, prensa y televisión como parte de las estrategias mercadotécnicas. En el acoso mediático Dagoberto explica sucesos que no se cuentan en el texto *El sueño ayuda a la telepatía*, y ante la insistencia de los medios de comunicación, el personaje responde en varias ocasiones: «*No quise escribir una novela de tesis*» (323). Pero Daniel Sada toma en cuenta el desinterés de su personaje y, si bien, *Ritmo Delta* no es una novela de tesis propiamente, en el recurso de la causa-efecto recupera matices de esa forma de novelar: si el resultado es una sociedad fría y materialista es porque responde a una causa que proviene del círculo familiar; si Roberto decide su muerte es porque confirma su propio desencanto social; si Patricia se embaraza es porque desea su bienestar económico.

El mundo narrado no está exento de una visión desasosegante, pero la exagerada ironía y el humor puestos en la omnisciencia del narrador dan otro toque y ambiente a la trama. Así mismo, los sucesos contados están dispuestos de modo natural sin provocar sorpresa. Traté lo más posible de no aunar la novela de Sada, pero imposible cuando una obra con los recursos precisos y en el momento preciso seduce desde la primera hasta la última página. Daniel Sada en los textos que escribió, según se ve, su originalidad reside en conjuntar el peso de la tradición literaria desde los clásicos hasta los más contemporáneos y esto dificulta encontrar un sitio para las obras del bajacaliforniano, pero nos agrada.¹⁶

¹⁶ Además de los acontecimientos narrados refuerzan la articulación de la novela el ambiente onírico (los sueños es sí mismos son exagerados) que en la metanovela del mexicano se conjuntan con el fenómeno de la telepatía, medio de comunicación entre Dagoberto y Roberto; esos mismo sueños a nivel narratológico cumplen la función de prolepsis y de premoniciones algunas veces. El lenguaje es en sí mismo exagerado por su estrecho vínculo

La estructura metaliteraria de la novela contribuye también al sentido realista de su articulación. En el juego metaliterario, un juego de la inteligencia, Sada deja ver que, en *la ensoñación actuante*, la metaficción (y en esto sigo a José María Merino) no es el juego solipsista que algunos creen, sino lleva una propuesta simbólica sobre la propia realidad. Así, la parafernalia de textos autorreferenciales se desmitifica en obras como *Ritmo Delta* que antepone a la metaficción la verdadera esencia de la literatura y, sobre todo, de la novela: contar, narrar historias que redescubren la realidad, rompen el telón de las *preinterpretaciones* para ofrecernos una experiencia del mundo.

El marketing editorial, falacia que ondea entre los lectores

Las tres falacias más recurrentes al interpretar un texto literario son: autor, referencialidad y emotividad. Y quizá deberíamos antes de adquirir una novela, un libro de cuentos o de poesía, anteponer la *falacia de la editorial*. *Ritmo Delta*, en el realismo del mundo narrado, advierte que el sello de una casa editora no es más un signo de calidad literaria. No obstante, cuando Sada imagina que la Editorial Fronda tiene un manual básico e incuestionable para sus editores; cuando hiperboliza la manera en que en ese manual denuesta al lector y a los propios recursos teóricos de la literatura artística; cuando narrativiza la idea de Fronda de crear su propia escuela de escritores para que se ciñan a sus parámetros ‘estéticos’ y, sobre todo comerciales, no significa que sea un procedimiento real de las editoriales en nuestros referentes culturales, pero tampoco es una idea puramente ficticia que deba tomarse a la ligera.

Cierto que el efecto de lectura de *objetividad fuerte* focalizado en la elección de ese *universo factual* del mundo editorial y aunado a ello la estrategia metaliteraria de la novela

con el lenguaje de la poesía barroca, tiene la métrica, el ritmo y el aliento poético que rememora a los clásicos escritores del Siglo de Oro español: Góngora y Quevedo; pero sobre el lenguaje quevedesco y gongorino se encabalga el español mexicano de lo que resulta una combinación extraña y provocadora; sólo el sentido del lenguaje de *Ritmo Delta* alcanza para hacer un amplio estudio de la novela.

representada, pudiera interferir entre la propuesta de interpretación que el texto sugiere y la realidad. Pero la lectura atenta y la plena conciencia de estar frente a un texto de naturaleza fictiva, permite el entendimiento cabal de la experiencia o las metáforas que piensan en la realidad extratextual.

Hace un momento dijimos de la manipulación que las Editoriales Fronda y Faro ejercen en el mundo textual, donde la *emergencia de la verdad* puesta en obra revela que el sello de algunas casas editoras no son sinónimo de calidad. (Afirmación que tampoco puede generalizarse, pues se sabe de la seriedad de editoriales que privilegian la calidad de lo que venden). Quizá habría que considerar la *falacia de la editorial* al adquirir un texto (y no precisamente literario), a fin de cuentas la visión empresarial tiene por ideario: «Vale lo que vende», pero «no sólo se vende lo que vale» (Sanz Villanueva, 1996: 4). Habrá que actuar con mayor prudencia ante los escaparates de una librería si se quiere evitar la sorpresa de adquirir un puñado de espejismos por literatura.

Ahora bien, la reflexión textual de *Ritmo Delta* sobre una sociedad de consumo, es cercana a la realidad. Las estrategias “literarias” y comerciales de las que Ediciones El Faro echa mano para alcanzar las altas ventas de *El sueño ayuda a la telepatía*, sólo responden a las necesidades de consumo de una sociedad y, aunque odiamos los espejos que nos deforman la figura, *Ritmo Delta* no hace más que narrar una parte de los intereses más nimios que mueven al ser humano de hoy.

Con certeza se menciona en el relato: «*no somos una sociedad de lectores*» y la mayor parte de las entidades socioculturales, por lo menos, de Latinoamérica no lo son (contrario a la abundante producción literaria artística). El propio texto indica las causas de ello: «Editorial Fronda: negocio que tuvo su auge cuando la gente leía un poco más literatura — quizá— que actualmente: aquella época en que no había internet ni tantos canales de

televisión. También cuando este país era otro: no con tantas y variadas manadas de imbéciles ni tan repleto de gente pobrecita: empujada al agobio de la supervivencia» (Sada, 2005: 214).

Si la gente carece de criterios para leer, es natural que consuma lo publicitado por la visión del *marketing* de las empresas editoras que, en contubernio, con el mundo mediático alecciona y predispone los criterios de la “buena” lectura: textos ligeros que no impliquen esfuerzos mentales y tematizaciones huecas, pero, muchas de ellas, tremendistas o edulcorantes, en el polo opuesto. Así, entre el mundo del consumo y el *marketing* editorial, el círculo se genera: los autores tampoco escapan al brillo de la venta masiva y, sobre todo, al codiciado éxito de la fama. Por eso, *Ritmo Delta* ridiculiza a través de la ficción a los autores que en busca del éxito pagarían cualquier precio: «Entonces, hay que empujar a los autores a que se vuelvan vendedores. Hay que sacarlos —al menos durante unos meses— de su comodidad creadora. Que se fleten con todo lo que representa el engorro de la promoción de ventas. Que de una vez se eduquen de esa manera» (133).

La muestra real de los autores que se prestan al juego de las editoriales se halla en el novelista norteamericano Irving Wallace, que en el libro *La creación de una novela* «relata sin ningún tapujo su total sumisión a las leyes marcadas por sus editores con tal de hacer de su novela sobre el Nobel titulada *El Premio* un *best-seller*» (Villanueva, 1999: 4). Las reflexiones que sobre el mundo editorial tienen lugar en *Ritmo Delta* están privadas de una visión fatalista, porque la literatura, la novela artística no sucumbirá a los embates del consumo.

Ritmo Delta no habla de una crisis de la novela; por el contrario, se mofa de todas las artimañas del *marketing* editorial para colocar un *bestseller* como éxito de ventas. El autor implícito y el autor persona saben de sobra que el texto artístico puede prescindir de esa publicidad porque «ninguna promoción editorial ha salvado a un autor o a una literatura; con una gran campaña de promoción puedes lanzar un libro, una primera edición, pero si el libro

no vale por sí mismo, ¿cuánto tiempo dura?» (Cortázar, 1977). El tamiz de la literatura, indudable, siempre será el inexorable paso del tiempo. El epígrafe de *Ritmo Delta* que proviene de la *Divina Comedia* de Dante de Alighieri es altamente revelador: reivindica la creencia del autor persona por la creación y legitima, por encima de todo, a la literatura: «Llovió después en la alta fantasía».

Balas de Plata y la narcoliteratura mexicana

Por pueril que parezca, hay temas de los que no es fácil hablar; la tematización de *Balas de plata* es uno de ellos. El narcotráfico se ha extendido a tales grados en México que los narcos tienen una página de Internet en la que cuelgan sus ejecuciones en vídeo. Ha invadido nuestro lenguaje cotidiano (narcofosas, narcotúneles, narcocorridos, narcoperiodista, narcoabogado y otras); se habla de una indumentaria narca que se caracteriza por extravagante —describimos a uno de los sicarios de la novela de Mendoza: «Ernesto Ponce: cuarenta y dos años, alto, fuerte, de tez blanca y ojos azules; lucía una esclava de oro en cada brazo, una gruesa cadena y cuatro anillos de diamante, vestía una camisa azul de seda y un Levi's clásico, botas de piel de avestruz» (2008: 48)—; y más allá de una *cultura del narco* que contiene al subgénero denominado narcoliteratura.

La etiqueta de *narcoliteratura* es un invento de la prensa y de la mercadotecnia editorial para referir a aquellas novelas o narconovelas que refieren a cualquiera de las ramas del narcotráfico (extorsión, “levantados” y “encobijados”, entre otros). La paternidad se la han atribuido a Élmer Mendoza que desde *Un asesino solitario* (1999) ha tematizado al respecto, a ésta podemos añadir, además de la que aquí nos ocupa, *Firmado con un klínex* (2009), *La prueba del ácido* (2010) y la más reciente, *Nombre de perro* (2012). Además de Mendoza, ya hay una lista de obras que se suman a este subgénero: *Trabajos del reino* (2004) de Yuri

Herrera, *Perra brava* (2010) de Orfa Alarcón, *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos, *El más buscado* (2012) de Alejandro Almazán, entre otros.¹⁷

A Mendoza le han colgado el sambenito de oportunista por aprovecharse de un tema que está al día en el mundo mediático. No pretendemos defenderlo, nuestros juicios nacen a partir de lo que el autor ha expresado en entrevistas. El también dramaturgo considera que toda la serie de productos literarios, audiovisuales y artísticos que se dan en torno a la ola de violencia, perpetrada por la guerra contra el narcotráfico, es un movimiento estético que busca rendir testimonios de una época y que está teniendo proyección en todo el mundo: «La estética es cómo podemos convertir en un producto artístico estas sensaciones, esta mortandad, esta crueldad, estas acciones antinaturales, con todos los matices que tiene, desde el irrespeto al cadáver [...] hasta las amenazas como en Ciudad Juárez» (Ventura, 2010: 8).

Los que acusan a Mendoza de ensalzar al narco o a la delincuencia, posiblemente no entienden parte del enorme problema: el estado de ingobernabilidad de hoy, sobre todo, en el norte y el centro de México, que no es un problema de un sexenio ni de dos, sino de décadas en que los gobiernos priistas “abandonaron” las ciudades del norte y la delincuencia se fue empoderando poco a poco.¹⁸ Si el capo de la novela, Marcelo Valdés, se vanagloria de todo lo que hizo por el pueblo en el que vive: levantar barrios enteros, crearles fuentes de trabajo, trazar carreteras, en suma, todo lo que corresponde a la autoridad, no es propiamente ficción. En el libro *Los señores del narco* de Anabel Hernández —una de las periodistas más bizarras y, por lo mismo, amenazada de muerte por el ex Secretario de Seguridad Pública, Genaro García Luna, en el sexenio de Felipe Calderón, recién concluido—¹⁹ cuenta que «Las

¹⁷ Mendoza destaca entre la narcoliteratura a algunos autores extranjeros que han tratado el tema: Roberto Bolaño, por supuesto, el español Arturo Pérez Reverte y el norteamericano Cormac McCarthy.

¹⁸ En la sierra de Chihuahua «más de 80% de los habitantes se dedica a la siembra de enervantes. *En esos pueblos, siempre olvidados de los programas sociales del gobierno federal o estatal*, lo común son las camionetas Cadillac Escalade, las antenas parabólicas y los hombres con un radio y una pistola colgados del cinturón» (Hernández, 2010: 11. *Cursivas nuestras*).

¹⁹ En marzo del año en curso, la periodista no pudo acudir a Chihuahua a presentar su más reciente libro *México en llamas* (2012) por las amenazas de muerte que recibió desde ahí. Recrimina que el Estado no garantice la

anécdotas de *El Chapo* recorriendo las calles de Guadalupe y Calvo [en Chihuahua] custodiado por guardias personales vestido de negro se escuchan por doquier. Los pobladores han adoptado el mito del hombre generoso que apadrina bautizos, primeras comuniones y bodas, como si fuera el testigo de Dios» (2010: 12).²⁰

Pensamos que Mendoza, que reside en Sinaloa, su ciudad natal, lejos del oportunismo escribe lo que vive. La fuerza del narcotráfico ahí es de las más importantes, baste mencionar el cártel de Sinaloa. Quizá por ello, cuando habla del tema hay en él cierto entusiasmo, pero no malsano, y no hay más explicación para que lo forma parte de su propio entorno. Así destaca su admiración por los narcocorridos a los que considera como una nueva clasificación, igual que la narcoliteratura:

Yo soy fan de los narcocorridos, soy fan desde niño... me gustan las historias, me asombra la capacidad que tienen de versificar, de crear sus cuartetos. Sorprende muchísimo porque realmente los corridistas no son gente instruida, entonces es como dejar salir esa naturaleza de versos. Yo he conocido cantadores de corridos que cantan las versiones originales, que jamás las grabarán, y he estado con ellos en espacios no tradicionales: en la sierra, con guitarras no tan buenas pero la gente cantando esas letras, esos corridos que son auténticas historias. Imagínate allí mientras bebes mezcal o cervezas, ¡eso es vivir! (Ventura, 2010: 8).

Seguramente es por la convivencia con ese ambiente que en sus obras, aunque se reflexiona sobre la seriedad y los alcances del tema, está despoja de esa misma gravedad; el orden de los acontecimientos lleva el tono de quien está acostumbrado y, sobre todo, ha aprendido a vivir en ese ambiente: el detective de *Balas de plata*, Édgar “el Zurdo” Mendieta es la prueba de ello —quienes conocen al autor dicen que además de las iniciales hay otras características que

seguridad de los periodistas ni de los ciudadanos. En su caso, instancias internacionales como el gobierno de Francia interceden para que el gobierno del D.F. continúe brindándole custodia.

²⁰ Joaquín Guzmán Loera, “El Chapo”, líder del cártel de Sinaloa, es el narcotraficante más buscado en la actualidad en México. Fue aprehendido en 1993 y en 2001 se fugó del penal de máxima seguridad de Puente Grande en Guadalajara de forma espectacularmente “ingenua”. Hasta el 2011, la revista Forbes lo colocaba en el lugar cincuenta y cinco de los hombres más poderosos del mundo.

lo emparentan con el personaje como sus gustos por la literatura, la música clásica y el rock, y que la persona ficticia viva en la misma colonia donde Mendoza creció.

El detective conoce a los capos y a los funcionarios que están involucrados en él, sabe qué expolicías se han ido de sicarios, quiénes se dejan sobornar y otras corruptelas de los ciudadanos de a pie. Mendieta no es el único personaje en quien se nota la fuerza de la costumbre, digamos que es una generalidad extendida a todos los personajes; tomemos otro paradigma en el Chapo Abitia, conocido del detective que ha hecho de la venta de sus orines un modo de vida: «*Qué onda, mi Chapo, cómo va el negocio, dos trailers a punto de comprar sus ampollitas se pusieron inquietos. Mi Zurdo, dichosos los ojos, le dio un abrazo afectuoso. Déjame terminar con los señores [...] los trailers pagaron por los orines y se fueron a hacer la prueba del antidoping [...] El Chapo Abitia y él eran amigos de la niñez*» (Mendoza, 2008: 93. Las cursivas nos corresponden).

En la novela de Mendoza queda claro que lo “anormal” es lo “normal”: pasar de policía a sicario, dejarse “untar” la mano, el alto índice de “encobijados” que aparece cada mañana; en suma, el delito, lo ilícito en *Balas de plata* es lo habitual. Casi al final del relato aparece el futuro yerno del Chapo Abitia, el Diablo Urquídez, que abandonó su empleo de judicial para ponerse al servicio del capo Valdés. Como se puede leer en la cita que sigue, Abitia aprueba el “oficio” del novio su hija porque entre las familias el narcotráfico y la corrupción son fuente de empleo: «Jefe Mendieta, dichosos los ojos. Mi diablo Urquídez, qué tal, ¿estás bien? [...] oiga, no se va a morir nunca, el sábado estuvimos hablando de usted, mi suegro lo admira mucho. ¿Quién es tu suegro? El Chapo Abitia, dice que se conocen desde morritos [...] ¿no estudia algo Begoña? Sí, pero conmigo para qué quiere escuela, ni a ella ni a su familia le va a faltar nada» (240).

Esta situación de lo usual que narrativiza el autor empírico, aunque aderezado con la ficción, no es menos cierto. Volvemos al libro de la comunicóloga Hernández quien comenta

que en Chihuahua los niños son llevados por sus padres a la pizca de amapola y a la cosecha de mariguana. «Se trata de niños delincuentes que no tienen conciencia de serlo. Muchos pequeños, desde los siete años, mueren intoxicados por los pesticidas que se utilizan en los plantíos; los que sobreviven, entrando en la adolescencia ya se pasean con un cuerno de chivo al hombro» (2010: 10-11).

En la editorial de *El Universal* del 27 de octubre del 2010, titulada *Los niños del narco*, cuenta que el reportero Alejandro Suverza en 1998 estuvo en contacto con 75 niños de ambos sexos de la Sierra de Sinaloa y dijeron al reportero que soñaban con ser médicos, pilotos, maestros, policías. Doce años después (lo citamos), «el periodista se encuentra con que la gran mayoría de las niñas, ahora mujeres, son madres y amas de casa. Los niños, convertidos en hombres, se dedicaron casi todos a la siembra de mariguana y amapola» (A/A, 2010: 7). En esa apartada región de noroeste del país la guerra contra el narcotráfico le ha sido indiferente «La mayor parte de la población se dedicaba al cultivo de enervantes en 1998 y también lo hace ahora. Los soldados, dicen los sembradores, sólo los regañan cuando los ‘cachan’. No podría ser de otro modo en una zona donde tampoco han cambiado la falta de servicios públicos y las nulas oportunidades».

Estas situaciones descritas por los periodistas que parecen sacadas también de la ficción, Élmer Mendoza, en el ejercicio de la literatura, no las ubica espacialmente en núcleos rurales, sino las transvasa al entorno citadino, a Culiacán, la capital de Sinaloa. Lo importante es que la metáfora de mirar el narcotráfico con la normalidad que señalan Anabel Hernández y la editorial se mira en la realidad surte los mismos efectos. La representación de la historia del relato de Mendoza acontece en Culiacán (en Sinaloa), principalmente, pero la metáfora habla también por Sonora, Chihuahua y otras ciudades de la región donde el narcotráfico está anclado desde años.

Por eso (volvemos a la editorial de *El Universal*), «en el caso del narcotráfico, la gente no tiene la certeza de quiénes son los buenos. Hay poblaciones enteras que ven en los narcotraficantes a eficaces proveedores del alimento y la infraestructura que las autoridades han sido incapaces de dar. Culpan sólo parcialmente a los criminales de la violencia, ya que desde hace décadas saben que los gobiernos han pactado con el narco a cambio de dinero y relativa paz». La investigación de Anabel Hernández, de la que ya sabemos que la gente no se ha dedicado a otra cosa, en la sierra de Chihuahua, como no sea el cultivo de la amapola porque nadie les ha enseñado, nos recuerda el caso de las muertas de Juárez: son sociedades de gente miserable, cuyos destinos no interesan ni al gobierno ni a la sociedad; a nivel nacional nada se sabe, por ejemplo, del índice de niños que mueren intoxicados por los pesticidas de los plantíos.

No es que las autoridades, como lo apunta la también autora de *Los cómplices del Presidente* (2010), no entiendan que en las localidades en pobreza extrema crecen los plantíos de la droga y los capos del futuro, que los pequeños sólo aspiran, de acuerdo a la única escala de éxito que conocen, a convertirse en narcotraficantes; pensamos que lo saben de sobra, pero las sociedades en situación de pobreza extrema no representa nada para sus intereses.

Élmer Mendoza dice que sus novelas (y estamos de acuerdo) son el testimonio de una época, un país, un sistema de gobierno y un sistema de administración de justicia; en consecuencia, descreemos de sus palabras cuando dice que creía sus novelas «tenían una carga de inocencia y los lectores me han desmentido, dicen que las novelas tienen un poder de ubicarse en la realidad, entonces eso me da mucho miedo, he intentado que esa opinión no tenga influencia con lo que estoy haciendo, para seguir escribiendo con las reglas de la ficción y no con las reglas de la historia o con las disciplinas científicas que implican descripciones precisas de fenómenos o de momentos específicos» (Ventura, 2010: 8).

Tenemos la certeza, también a partir de lo expresado por el autor, que sabe de sobra de las dos fronteras que une en su narrativa, en específico en *Balas de plata*. En el logro de la fusión de esos dos mundos, en nuestra experiencia con la novela, refiere (a nuestro juicio el tema del relato) una sociedad manipulada por el narcotráfico. Marcelo Valdés está infiltrado en la vida pública de Culiacán, pero su poder no tiene límites. Uno de los pasajes más representativos sobre su injerencia en la vida del Estado, es cuando el ingeniero Hildegardo Canizales, que ha sido designado por los miembros de su partido como el candidato para las presidenciales, se entrevista con el capo para recibir su “apoyo” y lo consigue:

El Capo hizo un gesto afirmativo, comprendía que Canizales era un buen candidato, cuando menos mejor de los que habían llegado en busca de cobijo y superior al que en ese momento andaba en campaña; *tal vez valdría la pena arriesgar los dos mil millones de dólares que costaba poner un aspirante en la silla [...] Ingeniero, celebro su pretensión y estoy dispuesto a invertir lo que sea necesario, sólo le voy a poner una condición. Usted manda, don Marcelo, se lo dije y se lo reitero. Quiero que también le entren los banqueros y los iniciativos, porque resulta que nunca arriesgan y siempre llegan por su rebanada cuando el pastel está en su punto y como usted bien sabe no tienen llenadera [...] Le pasaré una lista para que sepa quiénes quiero que participen [...] Hay un punto que me inquieta ingeniero [...] si vamos a buscar la grande, no creo que le beneficie que lo de su hijo esté apareciendo en los medios todos los días. Eso tiene remedio, señor Valdés, no se preocupe, el procurador Bracamontes sueña con un ascenso y sería capaz de cualquier cosa por obtenerlo* (Mendoza, 2008: 124-125. Cursivas nuestras).

En esta cita, además de la evidente inserción del narcotráfico en la vida política, destacan también dos hechos más. El ingeniero Canizales es el padre de Bruno Canizales cuyo homicidio es el hilo conductor del relato. Cuando Canizales visita al capo Valdés, la muerte de su hijo tiene apenas unos cuantos días, por obvia que parezca, la actitud del ingeniero es la representación de un hombre sin escrúpulos y sin sentimientos, aunque suene nuestro comentario algo pueril; tras esa actitud, sin embargo, está la metáfora de los hombres que

ocupan el poder. El otro hecho está en la actitud del procurador Bracamontes, tan falto de ética como Canizales, capaz de hacer cualquier cosa por conseguir un ascenso.

El ejemplo de estos dos caballeros “respetables” que *Balas de plata* pone en obra, son la recreación del *modus operandi* de una buena parte de los funcionarios públicos mexicanos, exentos de ética. Es evidente que los dirigentes de la nación no harán, quizá nunca, un reconocimiento público de la corrupción del sistema porque nombres y nombres saldrían a la luz, lo que no conviene ni a los intereses ni a la estabilidad del país, basta con “sacrificar” a alguno de vez en vez. En el libro del que hemos venido citando de Anabel Hernández, *Los señores del narco*, en el que invirtió cinco años en la investigación sobre la supuesta fuga de Joaquín “El Chapo” Guzman, sacó a la luz pública, con documentos comprobatorios, los nombres de los funcionarios involucrados en el caso.²¹

Las conclusiones de Hernández complementan la visión de la novela de Élmer Mendoza: «Campesinos casi analfabetas como Caro Quintero, *Don Neto*, *El Azul*, *El Mayo* y *El Chapo* no hubieran llegado muy lejos sin el contubernio de empresarios, políticos y policías, esas personas que todos los días ejercen el poder desde un falso halo de legalidad. Siempre vemos sus rostros no en las fotos de los carteles de los delincuentes más buscados de la PGR, sino en las notas de ocho columnas, en las páginas de negocios y en las revistas de sociales. Todos ellos son *los señores del narco*» (2010: 16). En nuestros días, como también se narra en *Balas de plata*, los narcos imponen su ley: «empresarios que les lavan dinero son sus socios y los funcionarios públicos locales y federales son vistos como empleados a quienes se les paga por adelantado, por ejemplo, con el financiamiento de campañas políticas» (17).

²¹ En la entrevista que J. Scherer (de la que hablaremos más adelante) hace al narcotraficante Ismael “el Mayo” Zambada en el año 2010, reafirma la investigación de A. Hernández sobre la fuga de “El Chapo” Guzmán: «Zulema Hernández, mujer del Chapo, me habló de la corrupción que imperaba en Puente Grande y de qué manera esa corrupción facilitó la fuga de su amante» (2010: 11).

En el mundo narrado de *Balas de plata* los ciudadanos de a pie conviven con la corrupción y la delincuencia de forma natural, como ya lo destacamos con el Chapo Abitia y el Diablo Urquídez y sobran ejemplos al respecto. Como el de César, el nieto del capo, que responde lo siguiente cuando la amiga de su madre le dice que le pondrán falta por no haber asistido al colegio: «Claro que no, mi mamá me explicó lo que haremos, mañana le llevaré un regalo al director y otro a mi maestra y se olvidarán que falté» (Mendoza, 2008: 221). Además, el niño es la revelación de la continuidad del narcotráfico, educado en el soborno, la prepotencia y la humillación, así repite las palabras que su madre dice al detective: «Mendieta se puso de pie y se largó sin más [...] Alcanzó a escuchar al niño que le gritaba con alegría: Adiós, basura» (222).

En el relato las familias de la clase dominante están representadas como extravagantes (que compran balas de plata para su entretenimiento o regalar entre sus amistades) y con descendencia ociosa, como el matrimonio de Goga Fox y René Villegas que dieron muerte a Bruno Canizales sin más razón que el placer necrófilo. También tienen lugar los ciudadanos que se quejan de los crímenes, pero no tienen voluntad para modificar nada, Mendoza tiene la habilidad de usar metáforas sutilmente cotidianas para ello, como la mujer que exige que acaben con la violencia, pero es incapaz de poner orden en su propia vida: «¿Alguien de su familia vio algo? Nadie, todos tienen el sueño pesado y mi esposo no vino a dormir. No quisiera estar en sus zapatos cuando llegue. ¿Y usted quién es para decir eso?, mire, cabrón, con mi marido no se meta [...] puede llegar cuando quiera y a la hora que quiera, que para eso tiene vieja que lo espere, ¿me oyó?» (160-161).

En el año 2010, la revista *Proceso* de las más serias y antisistémicas de México, publicó una entrevista que Julio Scherer realizara a Ismael “el Mayo” Zambada de los líderes del cártel de Sinaloa al que pertenece “El Chapo” Guzmán. La entrevista, evidentemente, causó el escozor social. Las “buenas” conciencias consideraron inadmisibles que un intelectual

como Scherer mantuviera este nexo con el narcotráfico y lo consideraron una provocación. A juicio nuestro, el encuentro es de un importante valor histórico por una sola razón: las palabras de Zambada deslegitiman las versiones oficiales sobre el problema del narcotráfico. La entrevista sobrecoge porque no fue un escritor, un periodista, un historiador, sino un narcotraficante el que vino a decir de frente a la sociedad el mal del que adolece.

A la pregunta de Scherer, «—¿Nada, caído el capo?», Zambada responde: «—El problema del narco envuelve a millones. ¿Cómo dominarlos? En cuanto a los capos encerrados, muertos o extraditados, sus reemplazos ya andan por aquí» (2010: 10). A juicio de Zambada, nos dice el entrevistador, el gobierno llegó tarde a esta lucha «y no hay quien pueda resolver en días problemas generados por años. Infiltrado el gobierno desde abajo, el tiempo hizo su ‘trabajo’ en el corazón del sistema y la corrupción se arraigó en el país. Al presidente, además, lo engañan sus colaboradores. Son embusteros y le informan de avances, que no se dan, en esta guerra perdida [...] —¿Por qué perdida? —El narco está en la sociedad, arraigado como la corrupción».

En esa naturalidad con que se convive en un mundo de ilicitud y violencia que trueca en narratividad en *Balas de plata* es la representación de la sociedad que se encuentra entre dos polos gravísimos: el que describe Anabel Hernández, una cultura del terror «alentada por el propio gobierno federal y las bandas criminales, por medio de su grotesca violencia, provoca que el miedo paralice a la sociedad en todos los ámbitos» (2010: 17). El otro extremo es eso que algunos llaman la *cultura del narco* invasora de nuestro lenguaje, de nuestros medios visuales, de nuestra literatura, que no sabemos si se trata de una lógica que nos atraparé en algo más perverso o si, por el contrario, la fuerza de la costumbre terminará por aceptarlo ante la falta de políticas públicas del Estado para brindar seguridad a los ciudadanos.

Con toda intención hemos interrelacionado la novela suprarreal de Mendoza con el discurso periodístico. Su realismo nos conduce a este ejercicio de realismo cointencional, a

salir y entrar al texto para entender lo que la obra nos plantea y para comprender cuál es la visión de Mendoza sobre la realidad a partir de la ficción. En otro momento hablamos del desenlace y del fracaso de Mendieta en una sociedad donde la dignidad y la probidad, que él intenta, nunca serán redondas (véase las páginas 265-267). Que el detective Mendieta se cobre justicia por mano propia responde a las nuevas formas de la novela negra de nuestros días, también llamada *neopolicial*: «el nuevo detective desconfía de la policía, del propio sistema, y de la justicia; por lo que la verdad se sale de las tapas del libro y en vez de entregársela al sistema judicial, su cometido será entregársela al lector, siendo esta quizá su última esperanza de que su verdad, al menos, se sepa» (Pizarro Prada, María, 2012: 26).

Es verdad que el escritor sinaloense traza para *Balas de plata* una estructura clásica, aunque antes debemos decir que esta novela de género negro se suma a la función cultural de este tipo de relatos en el norte de México, es decir, son depositarias de expectativas e instrumentos de exploración e interpretación social (cfr. Corona, 2005: 32). Como es común que la nueva novela policíaca mexicana desarrolle una perspectiva crítica de las instituciones y contenga un muestrario de los males crónicos y temporales del país. En el ensayo «Un lugar de encuentro: la lectura trasatlántica de la novela policial en español», María Pizarro Prada amplía este nuevo concepto de la novela neopolicial para los discursos novelados trasatlánticos.²² El ensayista llega a la conclusión de que la novela neopolicial ya no persigue el esclarecimiento de la verdad,

²² Para M. Pizarro Prada la novela policial trasatlántica, desde sus orígenes, mantiene la forma del diálogo entre textos «que buscan un nuevo relato capaz de explorar la adquisición de conocimiento y verdad, de explorar la realidad inmediata, en contextos sociales críticos. Postulan, así, una comunidad de lectores que se cuestiona la validez de la verdad construida como única y dominante. Las fronteras y los localismos [...] son puramente temáticos, mientras que el estilo y las hipótesis de lectura que estas novelas plantean con transfronterizos y dialogantes. En suma, en momentos de una globalización económica y política, que ha debilitado el concepto del estado-nación y ha impuesto el mercado como paradigma, la estructura policíaca se ha revelado como un instrumento de exploración de los poderes y la corrupción y como un cuestionamiento de verdades supuestamente universales que han erosionado los valores del diálogo y comunidad que fundan lo moderno [...]

La novela policial trasatlántica es un ensayo sobre las posibilidades de la verdad como concepto y en definitiva, sobre el lenguaje que debe transmitirlos» (2012: 24-25).

sino el cuestionamiento de la misma, supera en ese sentido los localismos y se encuentra con otros textos en su propuesta, la búsqueda. La verdad que al final se esclarece es solo una parte del caso, que siempre está ligado a una verdad relacionada con la corrupción del poder y de la sociedad; y que adivinan lector y detective. Ambos negocian una verdad parcial al final del libro, ambos siguen buscando, creando una comunidad de lectores-investigadores transnacional. Esto trae consigo la conclusión de que se definen por el diálogo que plantean no sobre la resolución del caso, sino sobre el cuestionamiento de la verdad como ‘decible’ o, incluso, como comunicable (2012: 24-25).

Balas de plata responde a este nuevo paradigma de novela neopolicial del que habla Pizarro Prada. La verdad cuestionada y puesta en duda en la nueva novela negra, no hace otra cosa sino reflejar lo que los gobiernos han creado: la corrupción de las transiciones democráticas o traumas políticos que dan como resultado sociedades alienadas. El detective Mendieta no cree en la justicia y tiene razones de sobra para ser escéptico. Por intereses políticos, el jefe de la policía prohíbe al agente continuar con las pesquisas del homicidio de Bruno Canizales. No obstante, él se empeña en la búsqueda de los asesinos hasta dar con ellos y en vez de entregarlos a la justicia (lo común en la novela policial clásica), los entrega a la hija del narcotraficante Marcelo Valdés para una muerte segura.

De este modo, la verdad queda segmentada en el relato, pues, por obvias razones, el agente no puede demostrar públicamente los hechos. Sin embargo, a los lectores nos parece que, de modo nada convencional y con una justicia falta de probidad, los asesinos reciben el castigo que merecen. A pesar de la decepción que le causa al detective descubrir a los asesinos, pues entre ellos se encuentra Goga, la mujer de la que está enamorado, es perceptible que, por su decisión de dar la vuelta a la página, Mendieta está satisfecho de haber llegado, para sí mismo, al fondo de la verdad.

Decíamos unos párrafos atrás que la novela de Élmer Mendoza, de cierta manera, tiene una estructura clásica: la ejecución del crimen, el inicio de las indagaciones y la reserva de la sorpresa para el final. En cambio, Mendoza construye su propio método para la labor

detectivesca: un agente policial que lucha con su estabilidad emocional (sus decepciones amorosas y su trauma de la infancia) y acude periódicamente al psicólogo; se prescinde de la verdad, se esfuman las certezas; la justicia es inexistente y los oficiales todos corruptos. Bien dice Ignacio Corona (2005: 31), este tipo de subgénero negro debiera llamarse novela criminal o del crimen, pues éste es el único elemento del que se tiene la certeza que está siempre presente.

VI

LOS DISCURSOS SUPRARREALES: OTRAS RUTAS PARA LAS TEORÍAS DE LA DESCOLONIZACIÓN

Latinoamérica tiene que alejarse de las lamentaciones y aprender a vivir en la madurez de su *estar en el mundo*. Entender las teorías de la *descolonización* es complejo por la enrevesada realidad de América Latina. Es cierta (tomamos la explicación de Walter Mignolo) la urgencia de los países *fronterizos, periféricos* o del tercer mundo por *aprender a ser*, es decir, desprenderse de la mentalidad impuesta por Europa Occidental, primero, y por la dependencia económica de Estados Unidos después. (Europa Occidental y Estados Unidos forman parte de lo que Aníbal Quijano y Enrique Dussel denominan *sistema-mundo moderno*).¹

Quizá está demás mencionarlo, pero la realidad económica de América Latina es abismal en comparación con las naciones del sistema-mundo moderno, y a ello hay que añadir la persistencia de una mentalidad subalternizada,² originada en ese *periodo colonial* que las teorías de la descolonización suponen, y suponen bien, no ha terminado para la historia de las Américas y del Caribe. Por el contrario, se ha prolongado hoy en día en lo que Mignolo llama *colonialidad global* y, como conjetura el teórico, se ocultó a través del “brillo” de la modernidad. También es cierto que a esa primera colonización externa, sobreviene una *situación poscolonial*: la dada por «los movimientos de liberación de los cuales comenzaron a emerger las naciones-estados sobre los escombros de las situaciones coloniales» (Mignolo,

¹ Para la comprensión del concepto *sistema-mundo moderno* puede consultarse el siguiente ensayo de Aníbal Quijano: «Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-System». De Enrique Dussel recomendamos los ensayos “Sistema-mundo y *Transmodernidad*”, “Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity”. Véanse las referencias completas en la bibliografía.

² En definición de Dussel la mentalidad subalternizada, sobre todo aplicada a la América indígena, supone el racismo, el mito de la superioridad europea, la explotación económica, la dominación política, la imposición de la cultura externa y todo aquello que produjo el síndrome de la colonialidad del poder.

1992: 15), un *colonialismo interno*³ que me parece aún más temerario que el anterior al *resemantizar*, para emplear el término de Aníbal Quijano, la colonialidad del poder y enfatizar la diferencia colonial.⁴

¿Cuál es el camino para alcanzar ese *aprender a ser* en América Latina? En principio, nos parece un avance significativo que el pensamiento fronterizo de Latinoamérica se haya incluido en la semiótica de la cultura a través de las propuestas teóricas de una *diferencia epistémico colonial* y no es otra cosa que el afán por alcanzar una descolonización intelectual consistente «en negar la negación de la contemporaneidad o en contemporizar lo no coetáneo, puesto que en esa fractura se gestó y estructuró la subalternización de conocimientos» (Mignolo, 2004: 231). Se ha propuesto una teoría susceptible de modificaciones, pero con ideas bases de las cuales partir.⁵

En resumen, la supuesta diferencia epistémica colonial encarna su argumento en que el pensamiento descolonizador apunta hacia los saberes relegados y subalternizados, no ya como una búsqueda de lo auténtico, sino como una manera de pensar críticamente la modernidad desde la diferencia colonial (o desde una epistemología fronteriza) que reorganice la hegemonía epistémica de la modernidad. La proposición de Mignolo no deja de ser interesante y con sobrada buena voluntad, pero (insistimos) ¿cómo puede América Latina descolonizarse si aún perviven los resquicios del periodo colonial, si vive en la subalternidad económica, si el clasismo se afianza, si el poder sólo está en manos de la aristocracia del dinero? Sobre estos puntos hay que particularizar que, por ejemplo, el sentido colonizador

³ «La formación de los estados naciones está atravesada, entonces, por la colonialidad del poder. Re-semantiza la diferencia colonial creando una estructura de poder que Pablo González Casanova y Rodolfo Stavenhagen [...] bautizaron hacia finales de los 60 como “colonialismo interno» (ápuđ Mignolo, 2000: 19).

⁴ Para la ahondar en el concepto la *colonialidad del poder* puede consultarse el siguiente ensayo de Aníbal Quijano: «Colonialidad y modernidad-racionalidad». Véase la referencia completa en la bibliografía.

⁵ A Enrique Dussel y Aníbal Quijano, entre otros teóricos, se les atribuye el inicio de «formas críticas de pensamiento desde la diferencia colonial, en vez de hacerlo desde el interior mismo de la epistemología moderna» (Mignolo, 2004: 249). Aunque francamente el planteamiento de Dussel conocido como *teoría de la liberación* y de la que se ha generado esa *diferencia epistémica colonial*, llamada así por Mignolo, evidencia, desde nuestro punto de vista, un maniqueísmo hacia los sectores sociales más oprimidos, fundando otra forma de paternalismo que en nada resuelve la situación sociocultural de esos sectores, así se lee en su *Filosofía de la liberación*, uno de sus primeros textos.

para Centroamérica es totalmente distinto al de algunos países sudamericanos (específicamente Chile, Uruguay, Argentina), donde una mayoría poblacional tiene orígenes europeos.

No ponemos en duda la importancia de girar el centro de los saberes epistémicos de un *sistema-mundo* europeo que desde sus pretendidos orígenes griegos y medievales latinos, «produjo ‘desde dentro’ los valores, los sistemas instrumentales (posiciones de Hegel, Marx, Weber o Sombart) que se universalizaron en los últimos cinco siglos, en el tiempo de la modernidad» (Dussel, 2004: 200) y que ha manejado la centralidad del *sistema-mundo moderno*. Y aceptamos también el término *transmodernidad* de Dussel para diferenciar lo que él mismo explica, como el potencial de esas culturas ocultas por «el ‘brillo’ deslumbrante [...] de la cultura occidental» (201), que se adjudicó la tarea de contar la historia del *centro*, la de los imperios;⁶ mientras que (echamos mano de unas líneas de *Esperando a los bárbaros*, 1980, de J. M. Coetzee) «los conflictos de los pueblos fronterizos son intrascendentes [...] la historia de un pueblo perdido no le interesa a nadie» (2004: 167).

⁶ El término *transmodernidad* de Dussel tiene su propia lógica, y concordamos con él cuando explica que tal concepto refiere «[...] a un proceso que se origina, se moviliza desde otro lugar (más allá del ‘mundo’ y del ‘ser’ de la modernidad: desde el ámbito que guarda cierta exterioridad [...]) distinto de la modernidad europea y norteamericana» (2004: 221). En la segunda parte de la definición del concepto señala que la transmodernidad habla también de «culturas desarrolladas en un horizonte transmoderno, como un *más allá de toda posibilidad interna de la sola modernidad*. Ese ‘más allá’ (*trans*) indica el punto de arranque desde la exterioridad [...] de la modernidad, desde lo que la modernidad excluyó, negó, ignoró como insignificante, sinsentido, bárbaro, no cultura, alteridad opaca por desconocida; evaluada como salvaje, incivilizada, subdesarrollada, inferior [...] *Diversos nombres puestos a lo no humano, a lo irrecuperable, a lo sin historia, a lo que se extinguirá ante el avance arrollador de la ‘civilización’ occidental que se globaliza*» (222. Las cursivas nos corresponden). Ahora bien, la segunda parte de la definición nos parece que se excede en el tono fatalista, sobre todo en las últimas líneas marcadas con cursivas, sobre los países del tercer orden y, desde nuestra perspectiva, tanta lamentación no contribuye ni favorece a la descolonización de los “mundos” fronterizos.

Frente a la idea de *transmodernidad* de Dussel se halla la interesante *transmodernidad* que propone la estudiosa Rosa María Rodríguez Magda. Ambos autores coinciden en el término *globalización* como esencial en el concepto de *transmodernidad*, pero focalizado de distintos puntos de vista. Para Rodríguez Magda, la *transmodernidad* conforma una tríada dialéctica junto con los conceptos *Modernidad* y *Posmodernidad*, tríada que desde el punto de vista hegeliano, complementa el proceso de *tesis*, *antítesis* y *síntesis*. En otras palabras, la globalización es para la ensayista «el todo envolvente, cumplimiento caótico y dinámico del imperativo dialéctico, nuevo paradigma que he apostado por llamar *Transmodernidad*» (2003: 30). En términos prácticos, señala Rodríguez Magda, a la sociedad industrial corresponde la cultura moderna; a la sociedad postindustrial, la cultura posmoderna; a una sociedad globalizada responde el tipo de cultura que ha determinado como transmoderno por su carácter caótico, dinámico y dialéctico. Como se ve, las conceptualizaciones del término *transmodernidad* aplican de modo diferente para Dussel y para Rodríguez Magda. Ambos, nos parece, tienen fundamentos válidos.

Aunque en los congresos internacionales en los que se reúnen los mandatarios de las distintas naciones del mundo (grandes y pequeñas no por su extensión, sino por su economía, aunque estas sólo son comparsas de las aquéllas), los estados empoderados discuten la importancia de la interculturalidad para unificar a la humanidad, en la realidad se lee lo opuesto, la Historia de siempre: el deseo de poder sobre los *otros* (sobre todo de las pequeñas naciones) que ha llenado los folios de lo que el ensayista ucraniano Yuri Andrujovich llama *historiocentrismo*. Nos vuelven las palabras de la novela de Coetzee donde narra el sentido configurativo de la experiencia y la proyección refigurativa de la realidad histórica, política y social del actuar de los imperios:

Los imperios no han ubicado su existencia en el tiempo circular, recurrente y uniforme de las estaciones, sino el tiempo desigual de la grandeza y la decadencia, del principio y el fin, de la catástrofe. Los imperios condenan a vivir en la historia y a conspirar contra la historia. La inteligencia oculta de los imperios solo tiene una idea fija: cómo no acabar, cómo no sucumbir, cómo prolongar su era (2004: 193-194).

Por las razones de peso histórico-social que apuntan las teorías de la poscolonialidad, modificar la visión del *sistema-mundo moderno*, en el mejor de los casos, costará años a los pueblos latinoamericanos, por amplia voluntad que se ponga en ello; pues cómo puede rendir frutos la teoría descolonizadora en una enrevesada realidad como la de Latinoamérica, donde la política la presiden las oligarquías con una mentalidad colonizada, porque así funciona a sus propios intereses; élites políticas que siguen siendo, al día de hoy, cerradas, inaccesibles y exclusivas.

Latinoamérica necesita descolonizarse, eso es innegable, ahora bien, ¿de qué?, ¿de quién? ¿Es apremiante liberarse del eurocentrismo o debe empezar por descolonizarse desde dentro? En nuestra opinión, la necesaria descolonización tiene que alcanzarse de otro modo y puede comenzarse desde adentro: emanciparse de ese colonialismo interno generador del

sistema de opresión que padecen casi todos los pueblos latinoamericanos y que no ha hecho sino repetirse a lo largo de la Historia. Nuestra creencia en la fuerza de la obra novelada como manifestación discursiva en el entorno sociocultural (y como lo aprendimos de Walter Mignolo), nos lleva a pensar que las novelas suprarreales por su realismo *factual* son obras que contribuyen al proceso descolonizador, pues analizan su contexto sociopolítico y ofrecen una orientación axiológica de él a través de la conciencia estética. A nuestro juicio, este el fundamento ontológico literario para *aprender a ser*: mirar a través de las propias experiencias del pasado.

Además, la historicidad de la experiencia humana trocada en narratividad en los relatos suprarreales son testimonios de las adversidades sociales y funcionan como en una especie de *continuum* histórico en relación a las obras noveladas que les anteceden; la historicidad (tomamos la idea de Paul Ricoeur, 1994: 97) no sólo está en la medida en que se escribe la Historia, sino en la medida en que se cuentan historias.

Un punto de vista sobre las teorías de la descolonización en América Latina

Sin presunción, consideramos que el rumbo trazado por los estudios de la descolonización tiene ciertas fisuras, pero la más grave es la visión totalizadora en que los estudiosos pretenden compendiar el tema, olvidándose de las élites políticas, de la clase dominante que gobierna sobre los pueblos de Latinoamérica. En nuestra consideración, la importancia más que de girar el centro es *aprender a ser* en sí mismo, concepto que desprendemos de las explicaciones de Mignolo.

Aprender a ser significa buscar por dentro y ponemos el punto focal en la memoria histórica. Con esto queremos decir no la simple reunión de acontecimientos pretéritos, sino la interacción entre la supresión y la conservación, pues el restablecimiento integral del pasado

es algo imposible. Recordemos de Todorov (véase la nota al pie 13 en la página 32-33) que la memoria es una selección: conserva algunos rasgos y otros los margina al grado de olvidarlos. Mas lo trascendente de esta definición de memoria histórica es, por una parte (seguimos la idea de Todorov), distinguir entre la *recuperación* del pasado y su *utilización* subsiguiente.

En nuestro pensar, aprender a mirar el pasado y las experiencias más o menos inmediatas, es el punto de partida para un *aprender a ser*. La *praxis* histórica en América Latina en su periodo de dictaduras y en las ahora supuestas “democracias” ha sido de un uso engañoso y aunque sabemos que el culto a la memoria, contrario a lo que podría pensarse, no siempre sirve a la justicia, merece la pena arriesgarse.⁷ Por ejemplo, en el caso de los indios mexicanos de mediados del siglo XIX que vivían en tierras organizadas comunalmente, las clases dominantes —generadoras del sistema de opresión en América Latina— del gobierno liberal del México independiente, los identificaban

como el principal obstáculo a la creación de una nación moderna basada en la propiedad privada de la tierra. *Ver al indio como obstáculo* era algo que las élites liberales y conservadoras de México tenían en común con otras élites nacionalistas de América Latina. Consideraban que la heterogeneidad de su población indígena era la principal causa de que sus sociedades recientemente independizadas no hubiesen cristalizado en culturas nacionales [...] *el indio en el siglo XIX se convirtió en el signo de una ausencia de modernidad o, si se quiere, en el signo de la no conclusión del proyecto nacional* (Saldaña-Portillo, 2004: 55-56. Cursivas nuestras).

El surgimiento de las naciones-estados perpetuó la mentalidad colonizada, fincada en el ejercicio del poder como se lee en el ejemplo de Josefina Saldaña-Portillo. Contrario a lo que se piensa, con el cambio de siglo las clases dominantes continuaron (y continúan)

⁷ Desde el respeto que se merecen quienes teorizan apostando por la descolonización, sus conjeturas tienen ese cierto tono fatalista que otorgan las lamentaciones, y se lee más en unos autores que en otros: Carlos Beorlegui, Enrique Dussel y Aníbal Quijano, por ejemplo. Dussel en sus inicios escribe *Filosofía de la liberación*, libro con un muy marcado sentido de exageración que redundaba en el paternalismo, en especial, hacia los sectores sociales más desprotegidos de América Latina. Tono que ciertamente ha disminuido en sus posteriores discursos, pero sin desaparecer del todo. Sobre la base de esta actitud, nos parece que las investigaciones de la descolonización no contribuyen a dar ese salto del *aprender a ser* que Mignolo señala repetidas veces en sus ensayos.

resemantizando la diferencia colonial.⁸ Saldaña-Portillo destaca que la guerra de 1910-1920 había aniquilado al Estado centralizado y reducido al país en un mosaico de facciones guerreras. Aunque la mayor parte de las luchas fueron libradas por y entre élites revolucionarias, «*estas élites, como los nacionalistas liberales del siglo anterior, veían en la diferencia indígena la mayor amenaza a la posibilidad de unificar y homogeneizar la nación*» (58-59. Las cursivas nos corresponden).⁹

La opinión de Renato Prada Oropeza en el ensayo «La literatura regional: El discurso histórico y el testimonial» (del libro *El discurso-testimonio y otros ensayos*) es aún más evidente. Para él, las voces de los vencidos por el Imperio español permanecieron silenciadas en la “vida nacional”, política y social.

Sólo los levantamientos rebeldes, cuando la opresión del nuevo amo, ahora autodenominado ‘blanco’ [...] contra la opresión de estos grupos étnicos recordaban al estado —y a la clase dominante— su existencia; aunque no precisamente para escuchar sus reclamos y darles la solución justiciera que se merecían, sino para reprimirlos con la misma brutal y tajante energía que ejerce el que detenta el poder del estado, sea ‘auténtico’ blanco, es decir, colonizador europeo o ‘blanco’ por pretensión de origen y continuidad de ‘civilización’ (2001: 89).

La masacre y represión sangrienta de la clase dominante contra los grupos oprimidos, bien expresado por Prada Oropeza, son siempre justificadas «en nombre del orden y del imperativo de las leyes establecidas».

⁸ La novela *Península, Península* (2008) del autor mexicano Hernán Lara Zavala, aunque aborda de modo específico el movimiento de sublevación entre indígenas y hacendados en Yucatán (al sur de México) en el siglo XIX, conocido como *la guerra de castas*, ilustra sobre la opresión que padecen, en general, los indígenas mexicanos.

⁹ Véase en la siguiente cita, la diferencia de criterios respecto de la Revolución Mexicana entre María Josefina Saldaña-Portillo y Aníbal Quijano, citado por Walter Mignolo: «Quijano considera la Revolución mexicana (1910) y la Revolución boliviana (1952) como las únicas revoluciones democráticas que han ocurrido en América (Latina) después de las independencias que dieron lugar a distintos estados-nación; las considera también como revoluciones nacionalistas [único punto en el que concuerda con la autora] y al mismo tiempo anticoloniales, antioligárquicas» (Mignolo, 2004: 250).

La realidad indígena y de la clase de bajo estrato social mexicanos no es privativa, sino un denominador común en una buena parte de los países del continente Americano. Transformar esta visión colonizada de la clase dominante, cuyo modo de vida depende del *sistema-mundo oprimido* (me refiero con este término a la clase expoliada), es casi imposible. No basta con ejercer un sentido crítico del *eurocentrismo*¹⁰ y ver en él la causa de nuestra condición de subsumidos, lo apremiante es establecer una nueva organización de estructuras político-sociales (que pondere la memoria histórica). Es probable que los destellos se estén generando en este momento; Brasil o Bolivia, por ejemplo, han empezado a buscar por dentro, es decir, a tomar sus propias decisiones como lo han hecho con la nacionalización de los hidrocarburos, si más adelante resultara una decisión equívoca, ya tocará asumir al propio sistema los riesgos y las responsabilidades de ello, habrá que esperar.

No obstante a los movimientos político-sociales que han empezado a generarse en América Latina, el sentido de exclusión vinculado al eurocentrismo y de notable insistencia en los estudios poscoloniales, no es circunstancia privativa de los países del *sistema-mundo moderno* sobre los países fronterizos, sino una práctica interna y común entre los países del *sistema-mundo oprimido*: en vez de fortalecerse entre ellos se excluyen mutuamente, así pasó con la designación del aún presidente boliviano, Evo Morales por su condición étnica, rechazo que se volvió hondo notable con la desprivatización de los hidrocarburos. O casi nadie habla del presidente del Uruguay, José Mujica, porque tiene una política diferente que en nada se parece a la rapiña de la mayoría de los mandatarios del continente.

En *Para comprender el mundo actual*, Carlos Antonio Aguirre Rojas ha expresado que «América Latina *no* tiene futuro alguno mientras se mantenga su condición de periferia y su relación de sometimiento a los Estados Unidos de Norteamérica, y mientras más del 50% de los flujos de su comercio sigan teniendo como destino final a esa misma Norteamérica»

¹⁰ Walter D. Mignolo explica que «Quijano y Dussel al hablar de eurocentrismo no se refieren a Europa y a un lugar geográfico sino a la lógica de un imaginario que desplaza su centro de irradiación de Europa a las Américas, a partir del siglo XX» (2004: 246).

(2005: 130). De acuerdo con la postura del economista mexicano, para alcanzar un futuro más promisorio, los pueblos latinoamericanos tendrán que superar la exclusión como alternativa para formar bloques sólidos entre países. Agrega también Aguirre Rojas que considera necesario «el intento serio de un mercado común *exclusivamente latinoamericano*, donde se refuercen y agilicen los intercambios intralatinoamericanos, y se deje en un claro segundo plano los vínculos comerciales con los declinantes Estados Unidos de Norteamérica» (2005: 130-131) que, hoy por hoy, es el *sistema-mundo moderno* de mayor presión sobre los pueblos de ese continente.

Hacia el lado de la esfera intelectual, la *diferencia epistémica* a la que apela Mignolo está rindiendo, quizá, sus primeros frutos: es verdad que América Latina no ha generado teoría para el mundo de fuera (excepto en el discurso literario), pero las teorías sobre la poscolonialidad son ya un inicio de ello. No obstante, la madurez intelectual (pienso) se está proyectando de otros modos; por ejemplo, el discurso de Josefina Saldaña-Portillo, «Lectura de un silencio: el indio' en la era del zapatismo», y que hemos citado antes, al posarse sobre la realidad del indio y del indígena mexicano se instaura como un discurso descolonizador interno, porque enfrenta al discurso de la historia oficial.

Aunque los discursos descolonizadores nieguen la posmodernidad, pues se la considera (Dussel entre ellos) eurocéntrica en exceso como la modernidad, en efecto es así. En general, vemos un sentido de madurez y de *diferencia epistémica* colonial en aquellos discursos de intelectuales latinoamericanos que confrontan su pensamiento con los discursos existentes, pues aún cuando provengan del *sistema-mundo moderno*, se tematiza a partir de la articulación de una realidad muy particular. Independiente al contexto donde se ha generado el *eurocentrismo*, la doctrina posmoderna, entre las desventajas que pueda contener, abre posibilidades a la diversificación en el ámbito de las interpretaciones y la negación de los valores dados como únicos.

Que los teorizadores de la poscolonialidad se empeñen en ver la centralidad de un eurocentrismo en la filosofía posmoderna, quizá se daba a la manipulación teórica que se ha hecho de ella; sin reparar que la radical negativa de la posmodernidad implica una postura fundamentalista. Nos parece un sinsentido que las proposiciones teóricas del *aprender a ser* se cierren a la probabilidad de establecer el diálogo con otros discursos; en nuestro caso no habríamos escrito una sola línea de estas reflexiones sin el conocimiento teórico europeo. Por momentos nos figuramos que las intenciones de los teóricos descolonizadores es empoderar sus teorías como si lo más apremiante fuera alcanzar un *latinocentrismo*.¹¹

A diferencia de Dussel, encontramos mayor riqueza discursiva si la lectura de la indígena guatemalteca Rigoberta Menchú (Premio Nobel de la Paz en 1990), que él toma por ejemplo, en vez de situarla en «el mismo nivel que una lectura de Walter Benjamin o Theodor Adorno» (Mignolo, 2004: 231), dialogara con ellos. ¿Por qué pensar que tomar a «Benjamin o Adorno como guías para interpretar a Menchú procedería a reproducir la subalternización de conocimientos y la negación de la contemporaneidad epistémica que construyó y en la cual se construyó, la epistemología moderna»? ¿Por qué pensar que con ello se procedería a seguir en el ocultamiento de la diferencia colonial «mediante la buena voluntad de promover intelectuales de izquierda que tanto han contribuido a la crítica de la modernidad pero para quienes la diferencia colonial no tenía la misma fuerza opresiva y violenta que la que tiene para Menchú»? Sin el diálogo entre teorías, sólo puede optarse por el empobrecimiento discursivo.¹²

¹¹ Tal parece que Dussel no comulga con las teorías de la posmodernidad porque considera que en su calidad de eurocéntrica genera y acelera, cada vez más, el proceso de globalización, excluyendo, también cada vez más, a los países periféricos. Y, en efecto, el peligro de la globalización se encuentra en aquellas posturas, sobre todo de los sistemas de poder que tratan de unificar, o mejor, de homogeneizar una sola visión de las cosas.

¹² W. Mignolo, a nuestro juicio, de los teóricos más serios respecto a las teorías de la postcolonialidad, en el ensayo «Capitalismo y geopolítica del conocimiento», en *Modernidades Coloniales: otros pasados, historias presentes*, reconoce y niega también, en cierto modo, la importancia de la posmodernidad, cuando señala: «la crítica posmoderna es necesaria, pero no es suficiente» (2004: 238). Destaco su postura respecto de la posmodernidad porque, a diferencia de otros teorizadores, se mantiene menos radical y más objetivo al respecto, lo que implica una posición distinta frente a los hechos. Por ejemplo, más o menos en la línea de lo que mencionamos sobre Menchú, refiere lo siguiente: «Concluyo desarrollando esta idea con un ejemplo

Recordamos que Walter Mignolo en el seminario *Literatura, Modernidad y Colonialidad* impartido en enero 2005 en la Universidad de Santiago de Compostela, apelaba a repensar críticamente la modernidad; a repensar críticamente una epistemología fronteriza que trazara los rumbos de un discurso descolonizador y una de sus propuestas fue para el discurso literario, pues reconoce que la literatura no puede sustraerse del contexto social. Nos viene a la memoria la frase de Gianni Vattimo: el arte no es un ornamento. Mas, Mignolo consideraba, entonces, que entre la producción literaria de Latinoamérica son escasas las tematizaciones descolonizadoras y, posiblemente tiene toda la razón, sobre todo, si se piensa (consideramos) en textos al estilo de *Esperando a los bárbaros* de J. M. Coetzee o *La maldición de Kafka* (1997) de Achmat Dangor.

En los años de aquel seminario, Mignolo estimaba que la razón principal de la aceptación de la literatura latinoamericana en Europa se debe a que responde a los cánones de la escritura occidental (¿acaso podría escribirse de otro modo?). En consideración nuestra, la sobrada valoración de la literatura de América Latina es más sencilla: nuestro contexto social vive subsumido por el binomio corrupción e impunidad, la dependencia económica, la escandalosa desigualdad social, la supresión de la libertad, la violación de los derechos humanos, la violencia, el narcotráfico. Enlistamos todo esto, para decir que si el lector (de cualquier nacionalidad) se acerca a la literatura de Latinoamérica es, tal vez, por lo que dice Mario Vargas Llosa: el hombre vive eternamente enamorado de la barbarie.

La aceptación de la literatura latinoamericana en Europa, es verdad, se debe a que responde a los cánones de la escritura literaria occidental. Pero también es verdad que su aceptación estriba en la originalidad creativa que, paradójicamente, la compleja realidad

controvertido en Perú, el proyecto PRATEC. No es mi intención tomar partido a favor de quienes lo llevan adelante (Grillo, Vásquez Rengifo) ni de quienes lo defienden con entusiasmo y con cierta ingenuidad (Marglin), ni tampoco a favor de quienes desarrollan críticas bien fundamentadas. Lo que me interesa del proyecto PRATEC es un aspecto del que no estoy seguro si los mismos ejecutores estarían de acuerdo. *No creo, para empezar y hacerme eco de las críticas, que un retorno o defensa de formas puras de conocimiento amerindio o andino sea posible ni tampoco deseable. No creo, tampoco, que un conocimiento académico de lo andino (Murra, Zuidema, etc.) sea el objetivo final e ideal, si bien no estoy cuestionando la importancia que estos conocimientos puedan tener»* (251-252. Las cursivas son nuestras).

político-social de los pueblos latinoamericanos, otorga a sus escritores. Visto así, la crisis económica, política y social en el continente americano, en vez de sepultar la creación, la estimula y nos ofrece cada vez más una literatura que, contraria a su realidad, salta colmada de riquezas estéticas, es el caso de la obra novelada, género que, de acuerdo a las particularidades de este trabajo, nos interesa destacar.

Decir que la literatura latinoamericana (y pensamos en particular en la novela) ha alcanzado una madurez, sería un comentario además de presuntuoso, de sobrada ingenuidad. Pero sí podemos afirmar que la literatura de ese continente cuenta ya con una tradición que la avala, y detrás de ella hay una importante diferencia epistémica en la que no ha reparado la teoría poscolonial: el surgimiento de algunas tendencias literarias como el *modernismo*, el *estridentismo* y el *realismo mágico*. Es decir, asumimos un *aprender a ser* en la madurez de los escritores latinoamericanos (aunque su escritura responda a los cánones occidentales, nos obstinamos, de qué otro modo podrían hacerlo), desde el momento, como lo reafirmara el *boom*, en que tematizan a partir de la problemática de su realidad, pero quede claro que no todo creador tienen que escribir de ese modo, la literatura no tiene temas específicos. Nos aventuramos a decir que, casi, no hay escritor latinoamericano que haya soslayado tematizar alguna problemática de tipo sociopolítico.

Las primeras páginas de estas reflexiones han pretendido reconocer la importancia, pero también las fisuras de las teorías descolonizadoras; reflexionar sobre asideros distintos a los propuestos por los autores aquí mencionados; alejarnos de la visión fatalista, de la ambigüedad y las justificaciones del estancamiento para la frontera América Latina. Hemos procurado reflexionar desde la objetividad y la realidad del continente del que provenimos y en el que creemos, pues son culturas que, con sobrada razón dice Dussel, tienen todavía potencial de humanidad suficiente para desarrollarse. Y deseamos que el proyecto inacabado

de la descolonización, encuentre otros cauces más sustentables en la realidad para no convertirse en una teoría pasajera.

De la periferia al centro

En la *dinámica de la cultura*, la memoria colectiva actualiza los símbolos. Así, centro y periferia son dos sustantivos cuyo sentido semántico se ha relativizado. Humberto Félix Berumen en «Algunas consideraciones sobre la literatura de la frontera», explica que la frontera «debido a su amplia extensión geográfica, no es una sola región sino una vasta zona compuesta por varias y distintas regiones y, por lo tanto, con dinámicas sociales e historias diferentes» (2005: 15). De acuerdo con la definición de Berumen periferia es África o Latinoamérica (conceptualizadas de ese modo por su política económica y cultural, distinta a la de los países del *sistema-mundo moderno*), como lo son, por ejemplo, aquellos países de la Europa del Este que no comparten el nivel de vida de las consideradas primeras potencias (Inglaterra, Francia y Alemania). Visto así, el término frontera o periferia más que geográfico es mental.

El discurso literario con sagaz perspicacia ha narrativizado desde hace décadas la relativización del significado centro-periferia que también debe su metamorfosis al discurso de la posmodernidad. Ahí están *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, *La colmena* (1951) de Camilo José Cela, *Muerte por agua* (1965) de Julieta Campos, o *El Delfín* (1968) de José Cardoso Pires. De la articulación semiótica de cada una de estas novelas hay una idea de centro particular; por ejemplo, en *Muerte por agua* de Campos, el espacio *casa* es la metáfora de un universo en decadencia (como lo es también de una clase social) y se manifiesta cuando el narrador posa la mirada de uno de los personajes sobre «una gotera en medio de la sala» (1985: 84). La imagen adventicia emerge como símbolo: el centro es la

parte más visible y la zona de lo sagrado por excelencia, el espacio de la realidad absoluta donde se constituye el origen de las cosas. Por ello, la simbólica gotera es la sinécdoque del principio del fin.

Otros escritores más cercanos a estos tiempo que han ficcionalizado el sentido relativo de los términos frontera o periferia son J.M. Coetzee y Achmat Dangor, en *Esperando a los bárbaros* (1980) y *La maldición de Kafka* (1997), respectivamente. La diferencia con los autores antes señalados —a excepción de Campos y, quizá deberíamos agregar, Cardoso Pires— es que ambos escritores emergen de la también llamada “exterioridad” y sus novelas cuestionan al sujeto imperial para proponer la transculturalidad.

A pesar del relativismo semántico entre centro y periferia, en la realidad siempre habrá una marcada diferencia entre ambos conceptos, azuzada por la hegemonía económica que encabezan los países del *sistema-mundo moderno*. (Debemos decir que en la mayoría de los países llamados ideológicamente del Tercer Mundo, existen poblaciones en los que la modernidad es tema desconocido, lo que hace más difícil aún trabajar el tema de la descolonización). Pero en el campo de las letras el panorama centro-periferia puede verse desde otras perspectivas, la literatura, como parte de los discursos que conforma la historia del arte (pienso en las palabras de *El telón* de Milan Kundera), es una carrera de relevos que siempre está a la vanguardia en el *qué* cuenta y, sobre todo, *cómo* lo cuenta.

Quizá uno de los primeros fenómenos que catapultó a la literatura latinoamericana de la periferia al centro de Europa o, mejor, de los países del *sistema-mundo moderno* (y de la periferia al centro de su propio continente) fue el llamado *boom* (1962-1975, aproximadamente). La fronteriza Latinoamérica se posesiona del centro y atrae la mirada de otras culturas, otros idiomas, esencialmente europeos, sobre autores que en un momento histórico importante para América Latina (traemos las palabra de Julio Cortázar), «en que está dominada por un imperialismo que la quiere convertir en una factoría, en una colonia [...]

aparezcan cinco, seis, ocho excelentes escritores que lanzan un montón de libros y de golpe crean un estado de conciencia que abarca todo el continente» (Cortázar, 2004).¹³

Ese deseo del imperialismo yanqui que menciona Cortázar, es aún una realidad en nuestros días; estos son los obstáculos que nos llevan a poner objeción a la teoría de la descolonización: cómo luchar con lo que aún nos avasalla.

Ese estado de conciencia del *boom* generado, primero, por la tematización subversiva y, segundo, por las peculiaridades estructurales (de trasgresión a la norma) según el estilo de cada escritor, es lo que mueve el interés de europeos y latinoamericanos por la literatura del otro lado del Atlántico, que «vino, desde una inequívoca voluntad renovadora del realismo-naturalismo tradicionales perpetuados en las literaturas americanas de expresión española cincuenta años más que en las europeas, a aportar lo que desafortunadamente estas últimas habían sacrificado en aras de la experimentación formalista» (Villanueva y Viña Liste, J. M., 1991: 34).

Nos parece una valoración importante la que hacen los teóricos españoles Darío Villanueva y José María Viña Liste, porque reconocer el *status* de madurez literaria a los protagonistas del *boom*: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, entre los que ahora recordamos, es admitir una diferencia epistémica literaria en autores provenientes de la periferia.¹⁴ Hacia dentro del continente latinoamericano, el *boom* cobra tremenda importancia porque, por

¹³ En las palabras de Julio Cortázar que en este apartado y los subsiguientes reproduciremos, no se consigna el número de página porque han sido extractadas de la entrevista televisiva que Joaquín Soler Serrano le hiciera al escritor argentino en 1977, y que se ha reproducido en vídeos por *Televisión Española* con el título de *Grandes personajes. A fondo*, 2004.

¹⁴ El *boom* atacado como una maniobra editorial, explica Cortázar en la entrevista de 1977 que no es así: «[...] puedo decirte que mi obra personal fue hecha en la soledad, fue hecha en la pobreza, fue hecha sin el menor apoyo editorial y que cuando los editores se despertaron a mis libros, a los libros de Fuentes, a los de García Márquez, a los de Vargas Llosa, se despertaron porque las primeras, precarias y difíciles ediciones habían sido búscamente leídas por un montón de gente que se las pasó de mano en mano y los editores que no son tontos, y que están ahí para ganar dinero, comprendieron perfectamente que esos escritores había que editarlos. Ellos no nos inventaron a nosotros; nosotros escribimos solos, además lejos de América Latina. García Márquez escribió lejos, Vargas Llosa escribió lejos y yo también. No teníamos amigos editores, los editores vinieron después. Y es una tentativa de deformar la realidad, sostener que el *boom* es una maniobra hecha con fines de promoción, porque la verdad es que ninguna promoción editorial ha salvado a un autor o a una literatura» (Cortázar, 2004).

primera vez, los escritores son leídos por sus propios coterráneos (volvemos a citar de Cortázar):

Yo pertenezco a una generación que no leía a los escritores latinoamericanos sino con cuenta gotas, teníamos a Borges, a Harold, teníamos a dos o tres y ahí se acababa; estábamos vueltos a Europa, lo que leíamos era la última novela de Graham Greene, la última novela de François Mauriac, la última novela de Pearl Buck o de Hemingway; magníficos escritores que hay que leer y en buena hora, pero estábamos de espaldas a nuestra realidad y en diez años de esos que llaman el *boom*, *sucede que hay millones de latinoamericanos que se han despertado a ese hecho maravilloso de tener confianza en sí mismos, porque si yo tengo confianza en un escritor argentino, estoy teniendo confianza en mí mismo, tengo confianza como perteneciente a una sociedad, a una cultura a un ritmo histórico* (Cortázar, 2004. Cursivas nuestras).¹⁵

Nos parece que en ese interés que generó el *boom* por leer textos que abordan la realidad político social de los países latinoamericanos, detonó un *aprender a ser*, una descolonización marcada al reconocer a los autores del propio continente y, compartimos la idea de Cortázar, sin dejar de leer a los de otros hemisferios. La visión del novelista argentino parece darnos la razón en la necesidad de una descolonización latinoamericana, pero desde lo interno, como en el contexto literario propició el *boom* en su momento y de golpe acaparó a un continente que se empezó a leer así mismo, fundamental avance «como signo revolucionario, como búsqueda de una identidad» (Cortázar, 2004).

Mas en el relativismo de la vida, la posesión del centro no es de una vez y para siempre, como lo advirtió Cortázar hace más de treinta años; el fenómeno *boom*, ensalzado y puesto en primer plano de la literatura mundial, generó en algunos escritores consagrados y otros que no lo eran «una especie de sentimiento de triunfo previo, es decir, [creer] que el hecho de ser

¹⁵ Lo expresado por Cortázar en esta cita, tiene sobrada razón para considerar el fenómeno del *boom* como una novelística descolonizadora, aunque Walter Mignolo señala que las novelas del *boom* latinoamericano, como producto cultural de la periferia colonial es «reconocido en la medida en que se [asemeja] a las normas impartidas por el centro de control y dominación cultural» (1992: 16). Desde luego, discrepamos con el señalamiento del teórico.

guatemalteco, argentino o mexicano es ya un título de superioridad literaria, lo cual es una lamentable y peligrosa equivocación» (Cortázar, 2004). Y, en efecto, los momentos de cumbre en el panorama de las letras, y en todos los ámbitos (seguimos citando de la entrevista de Cortázar) fluctúan geográfica y culturalmente,

no está excluido de ninguna manera que dentro de dos o tres años, la publicación de cuatro o cinco libros sea en España o en Alemania Oriental [...] cualquier lugar del mundo lance la literatura a un nuevo plano, un primer plano, que deje lo que está sucediendo ahora en un segundo plano [...] *Que el centro se desplaza a otra cultura, a otro idioma, a otro país* (Cortázar, 2004. *Cursivas nuestras*).

La predicción de Cortázar se ha cumplido en cierto modo. El panorama de las letras, a pesar de que se habla de un segundo y tercer *boom* latinoamericano, es ahora más plural y desconcentrado de un único espacio geográfico. Lo cierto es que el *boom* ha quedado para soporte de la tradición literaria latinoamericana con sus grandes escritores, aquellos que producen nuevas interpretaciones, otras *verdades* de los temas que *ponen en obra*. Si bien, desde hace años no ha vuelto a generarse un fenómeno que rebase las fronteras como el *boom*, la literatura latinoamericana sería continúa sólida, fortaleciendo, sobre todo, al género narrativo.

La novela suprarreal: otra estrategia para la descolonización

En Latinoamérica la novela no se inventa, se vive todos los días y la complicada realidad sociopolítica de los pueblos latinoamericanos en vez de socavar a la novela, la alimenta y la nutre. No es una invención nuestra la crisis económica que atraviesan la mayoría de los países latinoamericanos, ahí está la prensa y la historiografía para cotejarlo. En el ensayo «Dinosaurios en tiempos difíciles», Mario Vargas Llosa dice verdades como templos sobre la

importancia de la literatura. Es una paradoja (resumimos del texto del novelista peruano) que los países considerados más cultos, que son también los más libres y democráticos, la literatura esté pasando a un plano intrascendente, a una distracción insignificante; en cambio, en aquellos donde se suprime la libertad y los derechos humanos son afrentados diariamente, la literatura se considera peligrosa, «*diseminadora de ideas subversivas y germen de insatisfacción y rebeldía*» (2012: 215).

En la segunda parte de la reflexión de Vargas Llosa encajan, por supuesto, las socioculturas colombiana y mexicana, donde la literatura ciertamente no está muerta ni es del todo inútil en ninguno de sus géneros. Sin embargo, la falta de asombro ante la costumbre de la violencia y, a la vez, el hartazgo que ha creado esta situación —sólo en el sexenio (2006-2012) de Felipe Calderón, ex presidente de México, por poner un ejemplo, la cifra de muertos por crimen organizado fue de sesenta mil personas—, las generaciones de escritores de ambos países (Colombia y México) nacidos en los setenta y los ochenta, lo hemos comentado en otros capítulos, consideran que hay otros temas para hacer ficción, alejados de la violencia social, incluso, alejados de sus propios entornos socioculturales. Quizá en un acto inconsciente, estas generaciones consideran una batalla perdida escribir sobre las diversas tramas de corrupción.

Esta situación no deja de ser preocupante para la literatura del continente, sobre todo para Colombia y México en los que, aunque nunca han sido países de lectores y no pueden serlo porque el problema del hambre es más apremiante,¹⁶ la literatura ha sido respetada y

¹⁶ Y los que tienen resuelto el problema del hambre, están ensimismados con la tecnología —con el *iphone* o la *tablet* para no perderse de las, casi siempre, banalidades que se escriben por las redes sociales—, no tienen interés en saber de los poderes de la literatura, nos atrevemos a generalizar este punto de vista personal de M. Vargas Llosa: «*En nuestros días se escriben y publican muchos libros, pero nadie a mi alrededor —o casi nadie, para no discriminar a los pobres dinosaurios— cree ya que la literatura sirva de gran cosa, salvo para no aburrirse demasiado en el autobús o en el metro, y para que, adaptadas al cine o a la televisión, las ficciones literarias —si son de marcianos, horror, vampiros o crímenes sadomasoquistas, mejor— se vuelvan televisivas o cinematográficas. Para sobrevivir, la literatura se ha tornado ligth —noción que es un error traducir por ligera, pues, en verdad, quiere decir irresponsable y, a menudo, idiota—. Por eso, distinguidos críticos, como George Steiner, creen que la literatura ya ha muerto, y excelentes novelistas, como V. S. Naipaul, proclaman que no volverán a escribir una novela pues el género novelesco ahora les da asco*» (2012: 213-214).

valorada por una minoría de leyentes, por las razones que Mario Vargas Llosa aduce sobre los poderes de la literatura en los que creía su generación cuando él empezó a escribir: «*para ayudar a los lectores a entender mejor la complejidad humana, mantenerse lúcidos sobre las deficiencias de la vida, alertas ante la realidad histórica circundante e indóciles a la manipulación de la verdad por parte de los poderes constituidos*» (214).

Las palabras del novelista son alentadoras. Mas los poderes constituidos son más poderosos en el ejercicio de la coacción en este lado del continente y no permiten que el compromiso cívico y moral del intelectual garantice el acierto de «*atajar la violencia, reducir la injusticia y hacer avanzar la libertad*» (215); la literatura más hermosa, con todas sus buenas intenciones, no ha reconvertido a la humanidad, porque la vileza humana parece que es insuperable.

Tres décadas de nuestra vida transcurrieron en la *dictablanda* priista. Cambió el poder de partido, pero el Partido Revolucionario Institucional (PRI) nunca se fue y setenta años nos dejaron una “sólida” enseñanza que reproducimos en lo cotidiano: el autoritarismo y el abuso de poder de los funcionarios (desde el que goza de menor jerarquía hasta el más encumbrado), la imposición de nuestros representantes en los ámbitos laborales, la violación y minimización de nuestros derechos y el miedo a exigir que se respeten. También nos educaron en el servilismo y para considerar como dádivas lo que es una obligación de los funcionarios públicos: trabajar por el bienestar social. Mas las prácticas priistas no son exclusivas de un partido, en realidad, son el ejercicio de todo sistema represor y en América Latina abundan los ejemplos. A pesar de que casi se han extinguido las dictaduras y se habla de democracia, los totalitarismos nos heredaron su testamento plagado de imposiciones y de bajezas.

En el capítulo primero mencionamos la sorpresa de Kapuściński del poder que tienen los regímenes latinoamericanos para amansar a la posición, entre los que incluimos a algunos intelectuales del pasado (Octavio Paz en México, y Miguel Ángel Asturias en Guatemala). El

intelectual mendicante del sistema, como los llamara José Emilio Pacheco en el discurso que leyó en la entrega del premio Cervantes, o el intelectual que pone su talento al servicio de la mentira ideológica, como lo señala Mario Vargas Llosa, será una práctica continua, hay escritores que antes de enamorarse de la literatura ya lo estaban de las prebendas que ofrece el poder. En la primera novela de 2666, «La parte de los críticos», Roberto Bolaño también habla sobre los intelectuales mexicanos a través del personaje Amalfitano, su álgter ego, de un modo que podría parecer lleno de subjetividad y sin embargo, no está nada lejos de la realidad. Deja entrever que la relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos y, aunque hay excepciones notables, es de un entreguismo vergonzoso:

En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. Por supuesto, esto no siempre es así. Un intelectual puede trabajar en la universidad o, mejor, irse a trabajar a una universidad norteamericana, cuyos departamentos de literatura son tan malos como los de las universidades mexicanas, pero esto no lo pone a salvo de recibir una llamada telefónica a altas horas de la noche y que alguien que habla en nombre del Estado le ofrezca un trabajo mejor, un empleo mejor remunerado, algo que el intelectual cree que se merece, y los intelectuales *siempre* creen que se merecen algo *más*. Esta mecánica, de alguna manera, desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos (2004: 161).

Para Bolaño, la literatura en México «es como un jardín de infancia, una guardería, un kindergarten, un parvulario», pero no lo dice por la calidad, sino por la falta de criterio de los intelectuales. En este contexto de pesimismo, decíamos líneas atrás que la literatura ha sido respetada y valorada en Colombia, en México, y en la mayoría de los países del continente, por los lectores y, sobre todo, por algunos escritores (los nacidos en los cuarenta, cincuenta,

sesenta y algunos de los setenta) que aún creen con firmeza que, «sin renunciar a entretener, la literatura debe hundirse hasta el cuello en la vida de la calle, en la experiencia común, en la historia haciéndose, como lo hizo en sus mejores momentos, porque, de este modo, sin arrogancia, sin pretender la omnisciencia, asumiendo el riesgo del error, el escritor puede prestar un servicio a sus contemporáneos y salvar a su oficio de la delicuescencia en que a ratos parece estar cayendo» (Vargas Llosa, 2012: 215-216).¹⁷

No sólo Vargas Llosa sino todos los que estimamos a la literatura, hemos aprendido a través de ella que el mundo está mal hecho y que lo estará siempre. La visión de las novelas suprarreales nace a partir que el mundo anda mal (como puede colegirse de los capítulos anteriores) y, por eso, sus componentes semióticos dirigen nuestra lectura a una imposibilidad de que la realidad pueda ser mejor, aunque el sólo hecho de representar a la sociedad es, quizá, una posibilidad de que no sea aún peor. Las ficciones que ocupan estas páginas no son inocuas y hasta parece que el entretenimiento se ha escurrido de sus páginas y, aunque no es así, habrá lectores que no soporten las historias de Alexis y Wilmar de *La Virgen de los sicarios* que dan muerte, por igual, a hombres, mujeres y niños por las razones más insustanciales; o, bien, habrá leyentes que no toleren el detallismo de los cuerpos mutilados de las mujeres asesinadas en 2666.

La construcción social de la realidad de las ficciones suprarreales parece que tienen toda la intención de alarmarnos y preocuparnos de cómo viven los colombianos y los mexicanos: que están atrapados en callejones sin salida, que sus sistemas políticos están podridos del todo y no hay posibilidades de modificación. Los ciudadanos ficticios que deambulan por sus páginas son la representación del triunfo del poder que ha socavado sus

¹⁷ En nuestra opinión, la mayoría de los usufructuarios del poder latinoamericano en nuestros días se han vuelto excesivamente cínicos, saben de los alcances de la literatura: que puede ser “peligrosa” «agitadora de conciencias, inconforme, preocupante, crítica, empeñada, según el refrán español, en buscarle tres pies al gato a sabiendas de que tiene cuatro» (Vargas Llosa, 2012: 222), pero saben también de sus propios alcances y de los medios con los que cuentan para la coacción social si algo rompe sus esquemas; además, otorgar la libertad para la escritura o, mejor, la vociferada libertad de expresión viene bien para la continuidad de la simulación democrática.

voluntades: los que no son violentos, son individuos letárgicos, resignados, simples espectadores de los que acontece a su alrededor. Esta visión hiperbólicamente desesperanzadora (así lo queremos creer) parece tener la buena intención de abrirnos los ojos, de contagiarnos la indignación por el crimen, las injusticias, la corrupción y la impunidad.

Las peculiaridades de las ficciones suprarreales que hemos venido explicando a lo largo de este trabajo y los compromisos que sus autores asumen con la sociedad, cumplen (en nuestra consideración) con otra responsabilidad con la que también hemos luchado, sin conseguirlo, con ese *aprender a ser* que proponemos sea desde lo interno, buscar por dentro de la memoria fáctica, como lo hacen las novelas suprarreales cuyas tematizaciones están volcada en los malestares sociales no desde un realismo abstracto, sino desde un realismo concreto. (Evidentemente, como lo dijimos en páginas anteriores, no toda la literatura tiene la obligación de narrar sobre hechos reales).

Aunque Walter Mignolo afirme que no hay literatura latinoamericana descolonizadora y la que se escribe sólo es «reconocida en la medida en que se asemejan a las normas impartidas por el centro de control y dominación cultural» (1992: 16), creemos que el género novelesco por su estrecha vinculación e interpretación de la realidad, muestra y demuestra que la periferia colonial (repetimos la frase de Yuri Andrujovich) nunca ha sido «un folio en blanco» (2005: 22). Que al otro lado del Atlántico hay un mundo con voz y con ideas, «hoy día los escritores e intelectuales de las antiguas colonias contestan las historias de la metrópolis, expresan sus propias ideas emancipadoras y construyen sus nuevas identidades, superponiendo sus historias a las obras canónicas de Occidente» (Loureiro, 1999: 11).

La novela es uno de los géneros que ha sentido una *diferencia epistémica* más concreta y esa diferencia se encuentra en la *memoria existencial* convertida en obra de arte. Mientras que para la vida real se necesita un *aprender a ser* desde la memoria histórica, la novela lo ha hecho (y lo hace) desde la conservación de lo que Milan Kundera llama memoria

existencial, diferenciándola de la *memoria fáctica* —que equivale a la memoria histórica que proponemos para la vida común.

De acuerdo con el pensar de Kundera, las *memorias* están, primero, en función del autor persona y luego, en función del relato. Quiere decir que esa honda marca que deja la memoria *fáctica* del que vive los hechos, induce al arte de novelar. La memoria existencial (o la memoria transformadora) está en función de lo *factual*: son los hechos que *trascienden* más allá de la cotidianidad los que dejan su mayor rastro en el hombre y se transfiguran en novela (véase la explicación de Kundera en las páginas 18-19), es el caso de los novelistas que nos han dado material para hablar de *novelas suprarreales*. Ahora bien, todo lo puesto por el novelista en obra no tendría sentido si considerara que sus palabras no influyen en el leyente.

La Virgen de los sicarios, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* son todas novelas descolonizadoras, porque refieren a nuestros propios conflictos sociales que, según nuestro criterio, pretenden llegar a la comprensión de la memoria fáctica y existencial del lector. Estas narraciones suprarreales llegan *al alma* de los problemas sociales, si es que, acaso, no representa una profanación alterar esa hermosa metáfora de Flaubert para textos que *hablan* de violencia, asesinatos, violaciones a los derechos humanos, fraudes editoriales, narcotráfico, corrupción e impunidad.

Si tomamos en cuenta que el primer momento de la memoria existencial viene del novelista, la *praxis* social que resulta de su obra no es *inofensiva*, nos apresuramos a alejar la palabra de la apreciación peyorativa. No es inofensiva porque hay en ella la intencionalidad de generar sentido, de abrir posibilidades de significación y de entendimiento del mundo en el que vivimos. En las obras noveladas de nuestros seis autores hispanoamericanos, la memoria transformadora está marcada por las condiciones sociopolíticas de hechos que tiene la singularidad de ser parte del pasado (inmediato) y de nuestro presente.

Hacemos un repaso: en *La Virgen de los sicarios* la memoria transformadora está señalada por el año de la muerte de Pablo Escobar en el año noventa y tres, y el caos social en el que ya se encontraba Medellín; la impronta histórica de *Rosario Tijeras* está determinada por la misma figura que en la novela anterior, pero no en el mismo marco histórico, sino hacia finales de los años ochenta, el momento efervescente del gran capo de las drogas. En *La Mara* lo importante para la memoria existencial no es la temporalidad, sino la ausencia de ésta, como un modo de exponer que los problemas de la frontera sur han estado y están siempre presentes.

La huella de *2666* son los asesinatos de mujeres, trasunto de las muertas de Ciudad Juárez; En *Ritmo Delta* la memoria está grabada por los fraudes editoriales y *Balas de plata* por una sociedad presidida por el narcotráfico. En resumidas cuentas, la violencia, la perfidia, la corrupción y la impunidad son el eterno sintagma que aglutina la memoria existencial de los escritores Vallejo, Franco, Ramírez Heredia, Bolaño, Sada y Mendoza y que transfiguran en novela.

De sobra sabemos que la literatura no tiene una finalidad ética, las obras de arte noveladas no son textos de superación personal; en cambio está presente en ellas el compromiso ético de quien escribe —y, por qué no, también importa el compromiso ético del que lee—. Por eso, hurgar en la memoria existencial y poner en obra los problemas sociopolíticos para confrontarnos con nosotros mismos —como parece que ha sido la línea trazada de la literatura latinoamericana precisamente porque su existencia sólo tuvo lugar a partir de la Conquista—, es un modo de *aprender a ser*, pues los conceptos estéticos (retomamos de Kundera), «se transforman constantemente en interrogantes» (2005: 141).

Este conocimiento de la realidad que ofrecen las ficciones suprarreales es, sumada a las temáticas que hablan del tema ex profeso, un inicio *decolonial*, en términos de Mignolo. Si no modificamos nuestros sistemas internos difícilmente podemos acceder al «avance de una

transformación decolonial del conocimiento [...] Una transformación de ese tipo es imprescindible para producir un cambio en la visión que tenemos del mundo y la sociedad» (Mignolo, 2007: 23).¹⁸

En este contexto, no por nada la corrupción y la impunidad son símbolos recurrentes en las ficciones suprarreales, pues son los vicios que han lacerado a Colombia y México. En *La Mara* no hay un solo personaje que no se preste a los actos deshonestos, el excónsul entregaba pasaportes falsos a las prostitutas de doña Lita a cambio de sus favores sexuales. En una de las secuencias de 2666 se narra el soborno del empresario de una maquiladora a un agente policial, para dar carpetazo a la investigación de la muerte que apareció en los terrenos de su empresa. En *Balas de plata* abundan los que se dejan «untar la mano» y lo más obvio del relato el involucramiento del sistema judicial con el narcotráfico, representado en la novela por el capo Marcelo Valdés.

Las novelas suprarreales son, sin duda, novelas que piensan y toda novela pensante (la que está provista de símbolos, la que *rasga el telón de las preinterpretaciones*, la que no abandona el testamento heredado por Goethe) está despojada de *localismos*, por eso es capaz de *hablarle* a cualquier lector. Estos relatos cumplen con el *aprender a ser* a través de la

¹⁸ Hemos manipulado la cita del W. Mignolo para nuestros intereses, pues él aplica el avance de la transformación decolonial del conocimiento a «ver el mundo desde la perspectiva del quechua y no desde la del griego y latín, si bien se incorpora la presencia ‘imperial’, aportada por los principios europeos del conocimiento desde el Renacimiento en adelante» (2007: 23). Con toda franqueza, esta insistencia de Mignolo nos sigue pareciendo, aunque ideal, irreal, pues pesa sobre los dominados una *violencia (o fuerza) simbólica* (la definimos con base en la teoría de P. Bourdieu): la «violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto» (2012: 51). La categoría de Bourdieu aplicada específicamente a la teoría de la dominación masculina, tiene claves fundamentales para entender la colonización que es otro modo de dominación. Señala el sociólogo francés que los dominados «aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas parecer de ese modo como naturales» (50), a esta actitud del mestizo provenga o no de alguna etnia la asociamos con la violencia simbólica que lo ha llevado a una «autodepreciación, o sea de autodenigración sistemáticas especialmente visible» (50-51). Por la fuerza social y psicológica de la violencia simbólica —que, quizá, para desarraigarla habría que modificar las estructuras de la iglesia, la educación y la familia, lo que seguramente es casi inverosímil—, nuestra planteamiento es *aprender a ser* en el reconocimiento de nuestros propios problemas sociales y descolonizarnos, primero, entre nosotros mismos.

memoria existencial, la memoria transformadora y ponen en obra ese terreno de la realidad social, política y moral llena de oprobio y de mistificación como experiencia de un mundo que, lamentablemente, es el mundo que, nosotros personajes extratextuales, habitamos.

La *diferencia epistémica* que ofrece la ficción suparreal (pensamos en ella como *praxis social*) tiene, desde nuestra lectura, una doble fuerza descolonizadora. La primera la proporciona la anécdota del discurso, en ella muestra las fisuras de la realidad sociopolítica de Colombia y México; la segunda, se encuentra en los símbolos que toda obra literaria debe contener, de modo que los lectores de cualquier entorno sociocultural puedan encontrarse a sí mismos a través de sus páginas. En esto reside el carácter universal de toda obra novelada (y de toda obra artística). En síntesis, su fuerza (parafraseamos de Vargas Llosa, 20012: 219) debe calar hondo en el análisis de los problemas y debe llegar lejos en la descripción de la realidad social, política y moral, en una palabra, debe decir la verdad, no sólo para un contexto social sino para un contexto universal.

En esta vida llena de oquedad, siempre son alentadores textos (como el de Mario Vargas Llosa del que hemos citado) que defienden por encima de todo a la literatura, como es alentador saber que hay escritores comprometidos como «Benjamín y Popper [...] ejemplos de cómo escribiendo se puede resistir la adversidad, actuar, influir en la historia. Modelos de escritores comprometidos [...] que, por más que el aire se enrarezca y la vida no les resulte propicia, los dinosaurios pueden arreglárselas para sobrevivir y ser útiles en los tiempos difíciles» (226).

Novelas como testimonio

En el capítulo tres, apoyados en las palabras de Renato Prada Oropeza, comentamos de modo muy general la tendencia de la narrativa hispanoamericana —en realidad, una tendencia de la

narrativa latinoamericana— por la ficción de hechos históricos y sociales, herencia de las crónicas de la Conquista. Sin embargo, no dijimos que en la preferencia por esas temáticas, hay una fuerte presencia testimonial, también legado de las crónicas mencionadas. Prada Oropeza en *El discurso-testimonio y otros ensayos*, libro del que ya hemos citado en páginas anteriores, comenta, y con sobrada razón, que, casi siempre, «algunas novelas históricas y novelas crónicas son reducidas a ese carácter testimonial que, además, se pretende siempre de ‘denuncia’» (2001: 94).

Sin caer en ese reduccionismo que comenta el crítico de origen boliviano, y sin soslayar el *horizonte* de la narrativa latinoamericana, nos interesa resaltar en qué sentido se relaciona la novela suprarreal con el *discurso-testimonio* (tomamos como apoyo teórico el libro de Renato Prada Oropeza, anotado hacia el final del párrafo anterior). En términos generales, digamos que el género testimonial ha florecido en las últimas décadas de nuestro siglo como un discurso literario de fuerte intencionalidad referencial o *factual*, como lo llama Genette, que está estructurado a través de «un discurso en primera persona que, precisamente, ‘denuncia’ hechos o acontecimientos contemporáneos, asumidos por un ‘yo’ protagónico (ya sea como actor o como testigo) ocurridos en una región o que tuvieron, y todavía tienen, repercusión sociopolítica» (95).

Partimos de cuatro (de los cinco) ejes que Renato Prada Oropeza (2001: 7-31) formula como rasgos característicos del discurso-testimonio: la relación del enunciado con su marco de enunciación; la intencionalidad explícitamente referencial a un “hecho”, “acontecimiento”, postulado como real y verificable fuera del discurso; la intencionalidad *perlocutiva* del enunciado; y su valor de *praxis* inmediata. La primera cualidad de una narración que testimonia nos coloca ante un relato con mensaje verbal en primera persona, preferentemente escrito para su divulgación editorial,¹⁹ cuya intención explícita es la de brindar una prueba de

¹⁹ La cualidad original del discurso testimonio es la de ser un mensaje verbal. En los ejemplos de discursos-testimonios que nos ofrece el autor: *Huillca: habla un campesino peruano* (Premio Testimonio 1974, La

la certeza o verdad de un hecho social, «previo a un interlocutor, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse *actor o testigo* (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra» (14).

La relación que se establece entre el enunciado con su marco de enunciación, es la de una enunciación enunciada, de ahí la proliferación de los embragues *yo, aquí, ahora* (y sus equivalentes). Mas el relato producido no pretende desembragar el valor del deíctico *yo*, por eso se trata de una enunciación enunciada, esto significa que el sujeto del enunciado (producto verbal) es el sujeto de la enunciación (acto verbal).

Luego tenemos la intencionalidad explícitamente referencial a un “acontecimiento” dado como real y verificable fuera del discurso. Significa esto que el valor referencial de los enunciados del discurso-testimonio, tienen una correspondencia con la “realidad” de la cual precisamente testimonian. Por esta cualidad, el discurso del que hablamos no puede tener una intencionalidad estética —este es el quinto rasgo que destaca Prada Oropeza y decidimos omitirlo, porque lo consideramos adjunto a esta característica—, pues privilegia en primer plano su contenido, como corresponde a su intencionalidad fáctica, y no la disposición discursiva como en el discurso estético (cfr. Prada Oropeza, 2001: 95).²⁰

Habana, Casa de las Américas), *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia* (1977) y *Me llamo Rigoberta Menchú* (Premio Testimonio 1983, La Habana, Casa de las Américas); decíamos que todos estos testimonios tienen en común haber sido emitidos en forma oral y luego transcritos, incluso el primero de ellos pasa por la traducción del quechua al español. Explica R. Prada Oropeza que por esta razón son marcadamente enunciativos: en primera instancia “alguien” (el sujeto locutor: *yo*) habla a “alguien” (el alocutario: *tú*). Ciertamente éste no es el destinatario último al cual se dirige el discurso, «creemos que es un elemento pragmático que no es inocuo: el sujeto emisor, de algún modo, selecciona su vocabulario; los elementos de la diégesis; sus estrategias discursivas *frente y bajo* la mirada (el *oído* sería mejor decir) de este primer receptor que representa para el emisor una presencia del ‘otro’ que [...] no deja de ser ‘otro’ que no se involucra vivencialmente con el ‘nosotros’» (2001: 45-46). En suma, el discurso-testimonio descansa en el desdoblamiento de sus registros: se presenta como un discurso escrito, pero en su articulación original es un discurso oral; «se dirige como discurso oral, en primer lugar, al receptor; pero, en realidad, su receptor final está ausente en el momento de la emisión» (48).

²⁰ No obstante, R. Prada Oropeza considera al discurso-testimonio como una manifestación literaria por la utilización del «discurso común como forma de expresión, aunque no lo despoja de su función referencial totalmente, salvo en cuanto se distancia del marco enunciativo que valida en aquél la función de los deícticos, por ejemplo, y [...] no permite propiamente la presencia ‘marcada’ de un interlocutor, un *tú* que es tal en cuanto puede, luego, ser un *yo*» (2001: 95).

La intencionalidad *perlocutiva* del enunciado, la tercera característica del discurso-testimonio, tiene su origen en la anterior. Es decir, si se refiere a un hecho verificable en el mundo real es porque se tiene la intención de influir en el receptor y que éste asuma la *verdad* del discurso. Esta intencionalidad, sumada a la referencial, otorga siempre al discurso que testimonia su otra particularidad, la *actualidad*: «se incita a un ‘compromiso’ frente a una situación actual, todavía contemporánea tanto para el locutor (sujeto de la enunciación y del enunciado) como para el alocutario (receptor)» (Prada Oropeza, 2001: 15). Merece la pena aclarar que «el valor de *praxis* inmediata que se confiere al discurso, aunque se relate hechos pasados, éstos están en función de la *acción político-social inmediata*: con el relato de los hechos se pretende enriquecer la experiencia de los movimientos libertarios todavía en curso y no solamente *documentar* una situación político-social pasada o presente» (18-19).

Puestos los puntos que distinguen al discurso testimonio, vayamos a la novela suprarreal. Los linderos entre la literatura y el discurso-testimonio ya están dados, tienen puntos en común que nos permiten hablar del asunto, por una parte; y, por otra, cada discurso tiene elementos que le son propios. No es nuestra intención hablar aquí de los componentes característicos del discurso-testimonio que lo acercan a los umbrales del discurso narrativo-literario suprarreal, ni ver a detalle lo contrario, sino las coincidencias más próximas entre ambos y que le otorgan a la ficción suprarreal un carácter de relato *como* testimonio.

De modo general, hemos anotado en la nota al pie 19 (véase las páginas 455-456) algunas consideraciones por las que Renato Prada Oropeza estima al discurso-testimonio una manifestación literaria. Sin prolongarnos en el tema, es importante añadir de las valoraciones del teórico, que el discurso-testimonio (como el discurso narrativo-literario) también *cuenta* o *relata* una cadena de acontecimientos, organizada según códigos genéricos como la novela, el cuento, la noveleta (o novela corta), la crónica documental, el relato antropológico y etnológico, entre otros. O sea, el discurso-testimonio también es un relato de acciones

humanas que utiliza los procedimientos narrativos descritos por la narratología, por tanto, es susceptible de estudiarse y describirse pertinentemente por un modelo semiótico que describa el nivel diegético:

Así, por ejemplo, se podrá ver que el discurso-testimonio utiliza, como cualquier relato, unidades accionales relacionadas en secuencias, combinadas éstas a su vez mediante mecanismos narrativos particulares: la *continuación* o el *encadenamiento* (relación lineal de las secuencias) y el *enclave* (inserción de una secuencia menor en otra mayor); mientras que, como este discurso subordina el relato de las acciones a su intencionalidad primordial (dar constancia ‘personal’ de un hecho), no podrá echar mano del mecanismo de *enlace* que obliga a la presentación puntual, mediante unidades y secuencias accionales, del punto de vista del anti-sujeto: este mecanismo sería útil para presentar dos testimonios contrarios o divergentes sobre un hecho, es decir, dos discursos opuestos, lo que no es el caso en el discurso-testimonio que presenta un punto de vista como *el* punto de vista (31).

En la cita anterior, a pesar de las confluencias que nos muestra entre los discursos que tratamos, puede reafirmarse lo que está dicho líneas antes, que una de las señas particulares del discurso-testimonio es su carácter referencial, justo de lo que la literatura, en cualesquiera de sus géneros, huye siempre. El texto que testimonia tiene que proporcionar *la verdadera versión* sobre los hechos que relata y tiene que referir a personas involucradas con esos sucesos, situados en espacios identificables fuera del discurso.

Ahora bien, la literatura, posiblemente, es de las escasas disciplinas que puede tomar en préstamo elementos propios de otros discursos (el histórico, el filosófico, el periodístico, el sociológico, el antropológico, entre otros) y, lejos de atentar contra su especificidad, se nutre de ellos, pues todo lo que ingresa a su sistema recibe un tratamiento semiótico *nuevo*. Para Iuri Lotman, esto genera la estructura multiestructural de la novela, «cuya envoltura —un mensaje en una lengua natural— oculta una controversia extraordinariamente compleja y contradictoria de diferentes mundos semióticos» (1996: 79).

Por esta razón, la novela suprarreal tiene linderos con el discurso-testimonio que parten de la *sustancia del contenido* proveniente de hechos factuales (los que otorgan al discurso, en el proceso de la lectura, una *objetividad fuerte*): el sicariato en la Medellín de finales de los ochenta y principios de los noventa, en *Rosario Tijeras* y en *La Virgen de los sicarios*, en ese orden; la vida de las fronteras: en *La Mara* trasunto de la inmigración y en *2666* trasunto de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez Chihuahua; los fraudes editoriales ocupan la reflexión de *Ritmo Delta*; y el narcotráfico infiltrado en la sociedad invade las páginas en *Balas de plata* (tema que también está contenido de cierto modo en *2666*).

Estos sucesos que ingresan a las ficciones suprarreales también dan una *versión* y una *verdad* sobre los hechos, pero no es la *versión verdadera* de los sucesos, pues aunque el sujeto de la enunciación (el narrador) sea un mensaje verbal en primera persona y tenga toda la intención manifiesta de ser un discurso *asertivo* y *postulativo* —como es el caso de *La Virgen de los sicarios* y de *Rosario Tijeras* cuyos agentes que narran son homodiegéticos que se declaran como actores y testigos de la fábula—, esa función que asiente y refiere a la *realidad* y a la *verdad* está en función de sus mecanismos narrativos, en función del valor de verosimilitud de sus propios elementos (en pocas palabras, de su intencionalidad estética).

Las ficciones de Fernando Vallejo y Jorge Franco si no fuera porque los sujetos de la enunciación no son identificables fuera del discurso, con todo y el *pacto autobiográfico* de *La Virgen de los sicarios*, tendrían mayor acercamiento con el discurso-testimonio, pues recordemos que en aquellas obras, la relación entre el enunciado con su marco de enunciación, es la de una enunciación enunciada: los sujetos del enunciado (Fernando de *La Virgen de los sicarios* y Antonio de *Rosario Tijeras*) son los sujetos de la enunciación (Fernando refiere sus experiencias con los sicarios, al tiempo que contrasta la Medellín de su infancia con la que corresponde a su *ahora*. Antonio narra la vida de Rosario, la sicaria, y la parte que le toca de las experiencias con ella). Por esa correspondencia abundan, como en el

discurso que testimonia, los embragues *yo, aquí, ahora* y sus adláteres (todo esto abordado en el capítulo tres, véase las páginas 278-292).²¹

En las narraciones suprarreales heterodieéticas evidentemente no hay conexión entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, pues el desembrague de voces va y viene entre el narrador y los personajes. En cambio, hay otros pormenores que tienen en común todas las narraciones suprarreales con el discurso-testimonio: el valor perlocutivo del enunciado manifiesto y la inmediatez como valor pragmático. En estas dos especificidades reside el sentido de novelas *como* testimonio de las novelas suprarreales, pues fingen una *objetividad* como si pretendieran dar la *verdadera* versión de los hechos.

El efecto perlocutivo y la *praxis* inmediata (lo sabemos) provienen de la articulación del discurso, pero todo texto «muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes» (Lotman, 1996: 80); de acuerdo a la explicación de Iuri Lotman remitiremos estos valores (el efecto perlocutivo y la *praxis* inmediata) al sujeto empírico, ya que como dispositivo intelectual es la fuente origen de que en las ficciones suprarreales haya un efecto de lectura de objetividad fuerte con un afán de testimoniar o, bien, de que el «texto cumpla la función de memoria cultural colectiva».

Todas las tematizaciones de las novelas que estudiamos: el sicariato, los trapicheos de las fronteras, los feminicidios, los fraudes editoriales y el narcotráfico están desde hace

²¹ Merece la pena comentar que hay casos como la novela de Hernán Lara Zavala, *Charras* (1990), que el sujeto del enunciado y de la enunciación es una persona que tiene su homónimo en la vida real, Juan Nicolás; ya sabemos que la persona que se configura como personaje no es la misma que la real, pero en narraciones como estas el valor testimonial es indudable, por el empleo pertinente de los códigos referenciales propios del discurso del que hablamos. Juan Nicolás en estilo indirecto libre refiere un tema sociohistórico, el asesinato de su cuñado, el líder estudiantil Efraín Calderón Lara, conocido con el sobrenombre de “Charras”, y, por supuesto, los topónimos y la mayoría de las personas a las que refiere forman parte del hecho. No obstante, ni en la novela de Lara Zavala, ni en la de los colombianos Fernando Vallejo y Jorge Franco, sobre todo en estos últimos, el *yo* por su naturaleza ficticia no puede encarnar, como lo hace el discurso que testimonia, «una parte de un todo mayor: su clase social, a la cual representa eventualmente en el uso de la palabra. Su razón de hablar —de ser sujeto del discurso— es el formar parte de esa clase social. Lo que es, le pasa en la vida y constituye su proyecto de vida, sólo tiene vigencia en cuanto pertenece a esa clase social» (Prada Oropeza, 2001: 50). Esta característica del sujeto del discurso, le confiere al discurso-testimonio otros rasgos de valor interpretativo: como el sufrimiento social, la lucha, el cambio, la liberación.

algunas décadas en función de la *acción político-social* del momento. Este valor de *praxis* inmediata de la novela tiene dos cometidos: con su versión de los hechos se enriquece la experiencia sobre los temas, pues en ello va el compromiso del escritor con la verdad. Así, sus puntos de vista contribuyen a la construcción social de la realidad colombiana y mexicana, a desmitificar con sus opiniones los discursos oficiales (entre ellos los del mundo mediático al servicio del poder como si se tratara de un régimen totalitario).²² El otro cometido es, de acuerdo al funcionamiento semiótico del texto estudiado en los capítulos anteriores, dar un *testimonio novelado* de la maltrecha situación sociopolítica de Colombia y México, que hemos visto a detalle en el capítulo anterior.

Consideramos que toda obra de arte literaria tiene entre sus actos de lenguaje, aunque no siempre de modo manifiesto (pensamos en las obras de realismo abstracto), una intención perlocutiva, pues el propósito funcional de todo discurso novelado (y literario) es su valor comunicativo (como lo es también del discurso-testimonio). No es menos cierto, sin embargo, que cada receptor aborda los discursos de maneras disímiles y puede ser que los efectos de la perlocución no sean de interés para su análisis. Ahora, una novela cuya sustancia del contenido es un acontecimiento factual (o con referente en la realidad) sea de índole social o histórico, significa que *algo* nos quiere decir con la elección y su posterior manipulación discursiva de ese tema; el autor empírico configura un mundo ficticio a partir del mundo real para poner en obra lo que él considera su *verdad* y pretende que el lector asuma la *verdad* de su discurso.

²² Nos parece relevante la opinión de F. Vallejo sobre los medios de comunicación colombianos —semejantes a los mexicanos por su contubernio con el poder y por hacer de la información un espectáculo— externada en una entrevista para el diario digital, El Tiempo: «Por la experiencia que tuve en los últimos años con esas aves de rapiña, con estos gallinazos que viven de cacarear la desgracia ajena. Ahora creo que la prensa colombiana en su conjunto es tan vil como los políticos. Mire usted las dos grandes cadenas y se va a dar cuenta de la vileza de estos gallinazos [...]» (Duzán, 2007). Cuando el periodismo es honesto o intenta serlo, por lo menos, en México se paga con la vida, al menos 80 periodistas han muerto desde el 2000, otros 18, aproximadamente, han sido reportados como desaparecidos y muchos otros viven y ejercen su trabajo bajo la amenaza de muerte, como Anabel Hernández, autora de varios libros entre los que destacan *Los cómplices del Presidente* (2010) y *Los señores del narco* (2010).

Es innegable que la novela suprarreal por su extremado acercamiento con la realidad, es un discurso que comparte con el discurso-testimonio su carácter *persuasivo*, «como un gran alegato a favor de una verdad atestiguada por su emisor» (Prada Oropeza, 2001: 45) que en este caso es el autor persona, y no el emisor sujeto de la enunciación enunciada. Por lo tanto, desde el momento que la novela suprarreal (y toda obra novelada de registro factual) se construye a partir de un hecho *real*, se manifiesta en ella el compromiso con la *verdad*, el autor empírico tiene toda la intención de *testimoniar*, de dejar constancia de *algo*, en el caso de nuestras ficciones de la alienación social.

Ahora bien, no hablamos de denuncia atendiendo a las entradas del diccionario que comenta Renato Prada —y que desde el inicio del sustento teórico del discurso-testimonio aclara para justificar el uso del término *testimonio*—. Distingue entre el sustantivo *testimonio* y el adjetivo *testimonial*, toma en cuenta dos acepciones del primer término: «‘*testimonio* (del lat. *testimonium*) m. atestación o aseveración de una cosa // [...] 3. Prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de una cosa’; mientras que [...] ‘*testimonial* (del lat. *testimoni-alis*) adj. Que hace fe y verdadero testimonio [...]» (13).

A partir de la explicación de ambos vocablos, nuestras novelas sólo pueden ser novelas *como* testimonio, en el sentido de que su manifestación se inclina por la «atestación o aseveración de una cosa». Fernando Vallejo, Jorge Franco, Rafael Ramírez Heredia, Roberto Bolaño, Daniel Sada y Élmer Mendoza atestan en sus obras los problemas sociales del pasado inmediato y de nuestro presente. Cada uno da perspectivas diferentes de la sociedad de acuerdo al tema que elige (el sicariato, inmigración, feminicidios, perfidias editoriales, narcotráfico); todos coinciden, sin embargo, en la configuración implícita (y no directa como el discurso-testimonio) del *ellos, los enemigos* que es el sistema, pero coinciden también que en la alienación social todos *somos* de cierto modo los *enemigos*.

No hay una sola de las narraciones suprarreales que no establezca «una antípoda radical con el otro, el gran presente en la lucha [social]: el anti-sujeto, el enemigo de clase» (57) y (ampliamos) de las clases, pues en las ficciones de los hispanoamericanos no se trata sólo de las clases oprimidas, sino también de la clase media y, quizá, de la clase alta que no comparte la ideología de los que se encuentran en el poder en turno; además ésta, como aquélla, son víctimas de extorsiones y secuestros en estas sociedades que se caracterizan por la ingobernabilidad y en las que el crimen organizado parece que ha tomado el control del Estado.

El narrador de *La Virgen de los sicarios* lo dice abiertamente: «La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente, que a estas horas debe andar parrandiándose el país y el puesto. ¿En dónde? En Japón, en México... *En México haciendo un cursillo*» (Vallejo, 2006: 19. Cursivas nuestras). Como se lee en el ejemplo del relato de Vallejo, México no le va a la zaga a Colombia, la fama de ese aquél por extremadamente corrupto no es gratuita.

Élmer Mendoza en *Balas de plata* nos da la otra cara de *ellos, los enemigos*, los principales responsables de las infiltraciones de los cárteles del narcotráfico con quienes pactan y se alían, como se puede colegir del ejemplo en la nota al pie 53 de la página 268. O bien, en la siguiente cita puede explicarse por qué el narcotráfico ha ganado terreno y no siempre es visto por los oprimidos como el enemigo de la sociedad, la voz es del capo Marcelo Valdés: «Necios, se la pasan criticándonos pero bien que *viven de nosotros; hice crecer este lupanar, levanté barrios enteros y creé más fuentes de trabajado que cualquier gobierno*; no permitiré que lo olviden; era un rancho polvoriento cuando empecé y miren hasta dónde llega» (2008: 178. Las cursivas nos corresponden).²³

²³ El autor empírico de *Balas de plata* ha expresado en entrevistas que el producto artístico (artistas plásticos, bailarines de danza contemporánea, el cine la literatura, la crónica) está abordando, descarnada como es, la problemática del narcotráfico y eso es testimonio: «y allí estamos nosotros, un grupo de escritores, los hay de

Para hablar de denuncia la figura del *enemigo* tiene que estar plenamente identificada, como en el discurso-testimonio (cuyos enemigos son las oligarquías) y, por lo menos en la novela suprarreal no lo está. Queremos decir con esto, que el autor persona no sólo testifica la ingobernabilidad del poder y muestran sus actos ignominiosos, sino que deja ver también la responsabilidad que a los ciudadanos les corresponde en el desastre social. Ya hemos anotado en el capítulo dos el epígrafe que Élmer Mendoza toma de Albert Einstein, pero no deja de parecernos exacto para lo que pretendemos decir: «La vida es peligrosa, no por los hombres que hacen el mal, sino por los que se sientan a ver qué pasa». Si alguna denuncia cabe en la novela suprarreal, habría que indicar que la delación va sobre la sociedad en conjunto.

El carácter metonímico de *La Mara* es el mundo de la corrupción, no hay personaje que no se preste al soborno para conseguir sus objetivos. En ese mundo narrativo, para Rafael Ramírez Heredia el *otro antagónico* son todos, los de las clases dominantes (el excónsul, los agentes migratorios mexicanos y estadounidenses, las autoridades públicas) y los de las clases media y oprimida (Lita, los mareros que a su vez son enemigos de los de su propia condición social; Añorve, las prostitutas, los inmigrantes), digamos que aplica la ley del más fuerte.

El relato de Ramírez Heredia (*La Mara*) es la alienación social llevada al extremo (tanto como lo hacen Vallejo, Franco y Mendoza con el mundo del sicariato y del narcotráfico) y le va aquella frase de *La Virgen de los sicarios* que también hemos referido: todos *somos* culpables: «Que la ignorancia, que la miseria, que hay que tratar de entender... Nada hay que entender. Si todo tiene explicación, todo tiene justificación y así acabamos alcahuetando el delito. ¿Y los derechos humanos? ¡Qué ‘derechos humanos’ ni qué carajos! Ésas son alcahueterías, libertinaje, celestinaje» (2006: 105).

En «La parte de los crímenes» de 2666, la vidente Florita Almada dice en un programa de televisión que están matando a las mujeres de Santa Teresa y la policía «no hace nada [...]

ficción y no ficción, dando testimonio de algo que está pasando y que no es conveniente para la sociedad» (Ventura, 2010: 8).

los putos policías no hacen nada, sólo miran [...] En ese momento Reinaldo intentó llevarla al orden y que dejara de hablar, pero no pudo. Sáquese, so, sobón, dijo Florita. Hay que avisar al gobernador del Estado [...] Hay que romper el silencio amigas» (Bolaño, 2004: 547). Salida del trance, sin embargo, Florita «pidió disculpas mirando directamente hacia su cámara». Destaca del fragmento la falta de voluntad de la justicia para investigar los asesinatos, Reinaldo, el conductor, que en cuanto oye la acusación contra los agentes del supuesto orden, intenta callar a la vidente, y la actitud de ésta disculpándose con el público por lo que ha dicho durante su manifestación paranormal.

La cita de Roberto Bolaño es sólo un ejemplo de los que abundan en el libro, y en el conjunto de novelas, sobre las sociedades alienadas en la que los enemigos *somos* todos. Recordamos unas palabras de Joseph Conrad que no citamos literal: es increíble como pasamos los individuos tan indiferentes por la vida, con los ojos cerrados, los oídos obstruidos y los pensamientos aletargados. Este punto de vista de Conrad se proyecta en las ficciones suprarreales en la amenaza de la continuidad de la parálisis social y su prolongación en la opresión, el sometimiento, la violencia, la corrupción, el triunfo del crimen organizado y el triunfo de las oligarquías.

Las metáforas de *Balas de plata* son sutiles, pero contundentes para representar al individuo cuya alienación social ha trastocado su conciencia. En una proyección simbólica inofensivamente cotidiana e incluso intrascendente, en lo aparente, una estudiante de medicina tiene sexo con uno de los agentes policiacos para obtener un beneficio: «[el inspector Mendieta] llamó a Montañó, que se encontraba en un motel con una estudiante de medicina que quería hacer sus prácticas en la Policía» (Mendoza, 2008: 159, 160). A la luz de esta imagen que parece inocua, Élmer Mendoza, con toda intención, representa el cohecho como forma de vida hasta en las situaciones más habituales, una muestra de que lo amoral no es el acto sexual; lo amoral, lo obsceno son las formas para obtener algún provecho por inane

que parezca y, aunque no es el caso del ejemplo, se trata casi siempre de algún derecho ciudadano.

No nos sorprende que los entornos sociales configurados por las novelas suprarreales sean las metáforas de la alienación y la ingobernabilidad. La Colombia y el México real son proyecciones literarias a partir de un punto de vista que no es ficticio: son países que desde hace décadas arrastran graves problemas sociopolíticos que, al día de hoy, parecen no tener fin. De acuerdo a lo que testimonian las novelas, los enemigos *somos* todos; colombianos y mexicanos parecemos sociedades condenadas al eterno retorno de la corrupción y la impunidad, por lo tanto, al anquilosamiento social. Domitila Chungara, representante de la clase trabajadora y autora del discurso-testimonio: *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia*, en una entrevista, del año 2012, define con claridad meridiana el origen del entumecimiento social:

— Siempre hemos buscado el cambio [...] pero *el pueblo ahora no participa como tiene que hacerlo*. Siempre dejamos que el Gobierno haga todo lo que quiera y *nosotros no imponemos lo que queremos*. *La gente está indiferente y no razona como antes* (Morales, 2012: 8. *Cursivas nuestras*).

Estamos de acuerdo con Renato Prada (lo expusimos al inicio de este apartado) en no reducir el texto narrativo-literario a un carácter testimonial. Recordamos de Mijaíl Bajtín que la visión estética de la imagen del mundo son creados mediante la vida, por eso nos apartamos de ver en nuestras ficciones una denuncia; nos da cierto temor que en el reduccionismo de ésta, restemos méritos a la manifestación estética, con la posibilidad de caer en la *falacia del reflejo de la realidad*. Las novelas suprarreales comparten algunos códigos con el discurso-testimonio, lo que enriquece y engrandece al texto literario, y justifica su aproximación en extremo a la realidad, pero no dejan de ser ante todo ficción y sólo ficción.

Es así que nuestros relatos son un documento más que testimonia la realidad de nuestros días. Su función es altamente significativa en momentos como éste, en el que el periodismo en contextos de periferia está subvertido por los grupos de poder «que ostentan altos niveles de protagonismo y decisión tienden a establecer fraccionamientos elitistas respecto a la conformación de temas de discusiones considerados estratégicos y temas secundarios de escaso valor movilizador» (Arrueta, 2010: 222). En suma, la noticiabilidad (aquellos acontecimientos suficientemente interesantes y significativos para ser publicados) en contextos de periferia, está maniatada a «los límites indivisibles entre el periódico y sus estrategias políticos-comerciales» (223).

La narratividad de la experiencia humana de *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de Plata* indudablemente dan testimonio del desastre social y desprenden un clima opresivo. Queremos pensar, no obstante, que todo ello tiene como propósito hacer lo posible para que la realidad no sea todavía peor de lo que es; y, aunque parezca un contrasentido, queremos pensar que nuestros novelistas buscan (y pretenden que los lectores lo encuentren) el reposo de la conciencia en la creación estética. Quizá un poco forzado, pretendemos ver esperanza entre tanta desesperanza y seguir creyendo (citamos de Mario Vargas Llosa), que «‘las palabras son actos’ [como decía Jean Paul Sartre] y que la literatura ayuda a vivir a la gente y puede cambiar la historia» (2009: 12).

Conclusiones

Nuestro encuentro con las novelas que han llenado estas páginas no ha sido casual. Hemos llegado hasta *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia, *2666* de Roberto Bolaño, *Ritmo Delta* de Daniel Sada y *Balas de plata* de Élmer Mendoza por la atracción de su realismo o, mejor, por el realismo en el que nos empeñamos siempre cuando de textos literarios se trata. Y, llegados a este punto, sabemos que, aceptada la suspensión voluntaria del descreimiento (la *epojé* literaria), nuestro realismo literario es *intencional*, es decir, se produce a partir de la cooperación activa del lector, de su responsabilidad y decisión finales (como lo hemos estudiado en *Teorías del realismo literario* de Darío Villanueva).

No hay mejor ejemplo del *realismo intencional* que las obras del *nouveau roman* cuya arquitectura narrativa escindida, en lo aparente, de anécdota y de significación de la acción individual, parecen reducir su vínculo con el mundo extraliterario. Lucien Goldmann, sin embargo, en el estudio que hace a las obras de Robbe-Grillet (en *Para una sociología de la novela*) ha demostrado lo contrario, que el realismo no está sujeto a la verosimilitud de la estructura, ni se trata de una entidad dependiente de la forma del discurso, mucho menos de la verosimilitud pensada desde el sentido común. Es el lector quien proyecta su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción, de esta forma se produce el *realismo intencional*.

En nuestro caso, asumimos que somos lectores tendentes a buscar el realismo en la obra literaria. Creemos, pues, en el vínculo que la obra novelada (y toda obra de arte) tiene con la realidad, aunque haya quienes persisten —como nos han explicado Villanueva y Viña Liste en *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*— en esa absurda desconexión

entre el orden de lo real y el de lo imaginario donde los excesos del formalismo teórico y crítico han tenido fuerte incidencia. La composición de las obras aquí estudiadas son portadoras de un *realismo cointencional*, esto significa que hay una intencionalidad compartida entre el autor y el lector, gracias a que el texto es el condensador de ambas fuerzas.

La particularidad realista de las novelas de Fernando Vallejo, Jorge Franco, Rafael Ramírez Heredia, Roberto Bolaño, Daniel Sada y Élmér Mendoza es su apropiación y aproximación en exceso a la realidad como si fueran *reflejo* de ésta. Las objetividades representadas (los personajes, el espacio y la temporalidad) nos otorgan un Campo de Referencia Interno asediado por el mundo exterior (o Campo de Referencia Externo), de ahí nuestra propuesta de llamarlas *novelas suprarreales*. No está de más recordar que estos campos, en tanto planos paralelos, nunca se unen como no sea en la conciencia intencional del leyente.

Somos conscientes de que nuestras novelas suprarreales por la fuerza de la *ilusión referencial* que emiten sus campos (*intensional* y *extensional*) son de fácil acceso para el lector inocente lo que, de cierto modo, representa una ventaja para la obra misma a partir de que su finalidad es ser leída; aunque esta fortaleza, al mismo tiempo, la hace vulnerable ante los receptores ingenuos que muy probablemente caerán en la falacia de que se trata de obras que *reflejan la realidad*. Mas no será el caso del lector competente (el de nuestro interés y el que posiblemente merece toda obra de arte literaria), ese que está dispuesto a aceptar la obra como *objeto artístico* y como *objeto estético*, y sabe que a pesar de los códigos y las marcas referenciales de un texto, es él quien proyecta su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción, aunque dicho de otro modo, no es más que una vuelta de tuerca a la idea del realismo intencional.

Si bien es verdad que los objetos representados en las novelas aquí estudiadas, no se identifican con el carácter óptico de los objetos reales (como sucede incluso con las novelas de subgénero histórico), pues su sentido estético delinea la intencionalidad que los constituye semióticamente, tampoco pueden dejarse de lado sus *habitus* externos de realidad. Éstos deben ser tomados en consideración (igual que en la novela histórica, nueva novela histórica, novela-reportaje, reportaje novelado, por mencionar algunos ejemplos) por el sólo hecho de ser inmanentes a la *sustancia del contenido* y porque de ellos depende su edificación semiótica para establecer los vínculos con el mundo extratextual, en el ejercicio de la interpretación. Rememoramos la frase de Benjamin Harshaw: «La ficción no se opone al hecho».

Dicho lo anterior, destacamos que el mérito en conjunto de las seis novelas suprarreales propuestas, que anclan la ficción en la objetividad externa a ella y aseguran así el *fuerte* efecto de realidad, se debe a que la tematización y los objetos representados, mencionados en el párrafo anterior, se apoyan en la solidez de su condición *factual*. Reconocemos por narrativa *factual*, a aquella cuya temática proviene de hechos *verdaderos* y cuentan *algo* ya acontecido, *algo* previo al discurso que lo refiere.

No obstante, esta definición, casi siempre, la vinculamos a la novela histórica. Quizá esto se debe, en parte, a que formas narrativas como el reportaje-novelado se inclina por temáticas más propias de la discursividad histórica, ahí están *Operación Masacre*, *Recuerdo de la muerte*, *Un nuevo día*, *Charras* o *Santa Evita* (sin dejar de lado que tres de los autores de estas obras son argentinos, Rodolfo Walsh, Miguel Bonasso y Tomás Eloy Martínez, país de Hispanoamérica que más se ha dado a la tarea de contar la Historia a través del discurso novelado). Decíamos que a menudo relacionamos la narrativa factual con la novela histórica y olvidamos que la literatura latinoamericana (recordamos de Renato Prada Oropeza), desde el

momento en que empieza a tener conciencia de sí misma, y se aparta de la reproducción imitativa de modelos transoceánicos, es predominantemente *factual*.

Es decir, la literatura latinoamericana pone en obra *hechos*, acontecimientos y situaciones sociales que forman parte del entorno sociocultural: el mundo social de las relaciones de clase y los acontecimientos históricos que conmueven en el entorno sociopolítico. Sobre estos ejemplos que nos ofrece Prada Oropeza, extendemos la línea de la investigación de los hechos sociales y añadimos los sucesos del mundo sociocultural inmediato de los que se encarga la novela suprarreal. Ésta aborda tematizaciones sociopolíticas emanadas de eventos *verdaderos* de dos contextos sociales específicos, Colombia y México: el problema del sicariato en *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, la inmigración en *La Mara*, el narcotráfico en *Balas de plata*, los fraudes editoriales en *Ritmo Delta* y los feminicidios en *2666*.

Sostenemos que las novelas anotadas son de naturaleza factual no sólo por la tematización, otras marcas como las personas de ficción, los topónimos y la temporalidad en correlación con los acontecimientos narrados, conservan, de cierto modo, su carácter óntico y refuerzan nuestra hipótesis de su extremo acercamiento a la realidad sobre problemáticas *verídicas*. Los personajes de ficción están representados por la colectividad social (sicarios, narcotraficantes, mareros, prostitutas, inmigrantes, funcionarios públicos, mujeres asesinadas y ciudadanos de a pie). Los espacios remiten a geografías reales: Medellín en *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, diferentes geografías de México: la frontera entre Guatemala y Chiapas en *La Mara*, Santa Teresa, Sonora en *2666*; Ciudad de México en *Ritmo Delta* y Culiacán, Sinaloa en *Balas de plata*.

La temporalidad está asociada a acontecimientos que refuerzan los hechos: las obras de Vallejo y Franco están determinadas por la figura del capo Pablo Escobar, la de Ramírez Heredia por el aumento de las inmigraciones en la frontera sur desde finales del siglo XX; la

novela de Bolaño precisa los asesinatos entre el periodo de 1993-1997, el relato de Sada en los primeros años del siglo XXI y el de Mendoza ubica los hechos en 2007. Estas objetividades representadas —que forman parte del campo de referencia interno (intensional y autónomo) de las obras y que se traducen en ese otro campo de referencia externo (extensional) de la realidad— son pruebas de la *figurativización* de la realidad de modo vívido que autentifican la procedencia *fáctica*.

En este sentido, la novela suprarreal dialoga con la novela histórica y con la *non fiction novel* por su interés en tematizar acontecimientos *reales*. Aunque con esta última mantiene otra concomitancia, pues ambos subgéneros, de acuerdo a los eventos que refieren, relativizan los límites entre lo real y lo que no lo es, lo que produce *la ilusión referencial* o, pedimos licencia para decir, un aparente *reflejo de la realidad*. Resaltamos que las ficciones suprarreales se distinguen de los subgéneros antes mencionados, por los alcances sociales de las problemáticas que desarrollan, esto significa que remiten a problemas que atañen directamente a la sociedad y que al día de hoy siguen vigentes, por lo mismo, sin resolución.

En este sentido, los relatos de la suprarrealidad refieren a un pasado más o menos inmediato, de ahí su efecto de inmediatez. E insistimos que los acontecimientos que truecan en ficción, en estas narraciones, no establecen una interdiscursividad con la Historia, pues no es ley que el discurso *factual* siempre refiera a sucesos propios de esa ciencia; amén de que su articulación semiótica no deja de atenderlos como escollos sociales. No obstante, sabemos que en cuanto la línea del tiempo pese más sobre algunos de los problemas sociopolíticos planteados por la literatura suprarreal (el sicariato, la inmigración, la violencia de las Maras, los feminicidios y el narcotráfico) serán material para el discurso histórico, de hecho el sicariato, de cierto modo, ya forma parte de él, aunque también continúa como un escollo social del contexto actual.

A partir de la naturaleza *factual* de las obras noveladas de Vallejo, Franco, Ramírez Heredia, Bolaño, Sada y Mendoza, por la cual mantienen la verosimilitud y la correspondencia con los hechos, los personajes, las marcas espaciales y temporales que toman en préstamo del mundo exterior, con el objeto de preservar la relación con la *cosa* significada, consideramos que podemos hablar de una *poética* de la novela suprarreal. Su articulación semiótica, además del registro *factual*, tiene características que las colocan en una orientación estética similar. Damos paso a estas convergencias.

Todas las ficciones suprarreales continúan sobre el trazo de la llamada novela urbana en Hispanoamérica. Esto es el conflicto entre el hombre y su entorno en los centros urbanos: la alienación, la marginación, la insolidaridad, la soledad, el absurdo y la memoria. Mas la diferencia que pone nuestra materia prima, a excepción de *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y *Ritmo Delta*, es el muestrario de las dificultades sociales que han pasado de las acromegálicas capitales hacia otros centros urbanos que, en algunos casos, contradicen el término modernidad, por la precariedad que se observa en el entorno; ejemplo de ello son Tecún Uman en Guatemala y Tapachula, Chiapas en México, espacios centrales de *La Mara*; a estas geografías se agrega Santa Teresa en Sonora de 2666.

Esta descentralización de los conflictos, evidencian lo caótica que se ha vuelto la sociocultura mexicana con problemas fuera de control: la inmigración, la violencia y la corrupción en la frontera sur de acuerdo a la narratividad de *La Mara*; los incontables homicidios contra las mujeres de Santa Teresa, trasunto de las muertas de Ciudad Juárez, Chihuahua, en 2666; y las infiltraciones del narcotráfico en las esferas del poder desde Culiacán, Sinaloa, en la narración de *Balas de plata*.

La separación de los problemas en los relatos mencionados y aquéllos que permanecen contando los de las grandes capitales (nos referimos a *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y *Ritmo Delta*) continúan (como lo dedujo Lucien Goldman en el campo de la

sociología de la novela) anexionando la forma novelesca a las estructuras económicas, a las estructuras del cambio y de producción para el mercado. El mayor impacto de las estructuras sociales se percibe, además de la diáspora de las diversas problemáticas de la sociedad, en la configuración de los personajes. Éstos han pasado de la cosificación a la pérdida de todo su valor o, quizá, convenga el término *desechable*, pues en él va implícito, además, el término *cosificación*. Los seres de papel son la metáfora del mundo de nuestros días.

Los autores suprarreales observan al individuo inserto en una estructura global y desde ahí evalúan el entorno social. Esa homogeneización de las estructuras económicas que pretende el fenómeno de la globalización a niveles transnacionales, es, tal vez, la razón del desdibujo del protagonista de la estructura narrativa. No es que la figura principal esté ausente (eso sería prácticamente un imposible), pero la colectividad adquiere enorme valía en las historias, sobre todo en *La Mara* y «La parte de los crímenes» de 2666 donde el protagonista es un colectivo.

Como estrategia narrativa, los personajes principales de todos los relatos son una limitación arbitraria: a ratos distintos personajes ocupan la escena, así que ninguno tiene el privilegio de ser, en su totalidad, el protagónico. Debido a esta estrategia narrativa, los personajes secundarios no están, en ninguna de las novelas, privados de existencia autónoma, son parte de ese *yo* con el que se identifica el autor y también nos revelan *algo* del mundo extratextual.

Las estructuras económicas del capitalismo y el actual neoliberalismo han subvertido los valores de la sociedad. Por eso los jóvenes sicarios de *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* están al servicio de los narcotraficantes; en *Balas de plata* y 2666 la mayoría de los asesinos a sueldo son ex judiciales o, bien, en su rol de autoridades, están impunemente al servicio del narcotráfico. En *La Mara*, los tatuados están en contubernio con las autoridades aduanales y éstos con los de la “cúpula” para el tráfico de armas.

Estas alianzas proyectan el predominio del *valor de cambio* como una de las particularidades de las sociedades contemporáneas. La marginación, la miseria y la ambición son la causa de que el individuo se promueva como *valor de uso* y se asuma como *valor de cambio*. *Ritmo Delta* es entre todas nuestras novelas la que se ocupa, a través de los entrampes editoriales, de simbolizar a una sociedad materializada. En resumen, los personajes de las novelas suprarreales (a partir de las categorías de héroe de Karl Morgenstern) son *héroes perdedores o incompletos* modificados por el mundo (contrarios al héroe de la epopeya que modifica a su entorno); o, bien, *seres degradados en un mundo degradado*.

Los protagónicos de las ficciones que tratamos nacen degradados por el mundo. No conocen otro entorno que el de la miseria, la opresión, la desprofesionalización política, la corrupción, la violación a los derechos humanos, la impunidad. Sus destinos están regidos por el determinismo biológico y social. Los que toman una participación activa en la sociedad, lo hacen en beneficio de los que fueran sus detractores: el gobierno y la clase burguesa; otros dimiten a emprender alguna acción, consideran que cualquier empresa es, de ante mano, una batalla perdida.

La *praxis* estética de marcada objetividad es otra de las poéticas de las narraciones de nuestros seis autores hispanoamericanos. Su registro *factual* (y todos los elementos que lo integran: los personajes, las marcas espaciales y temporales) las provee de una lectura de *objetividad fuerte* o, mejor, de un *intenso efecto de realidad*. En consecuencia, este efecto empuja al lector hacia una lectura intencionadamente realista, a poner especial interés en el *acto perlocutivo* que nos remite a problemas sociopolíticos desde diferentes perspectivas que resumimos, de acuerdo a las problemáticas registradas en las ficciones suprarreales, en violencia, narcotráfico, corrupción e impunidad, estos dos últimos paradigmas son constantes en todas las obras suprarreales.

Por contradictorio que parezca, la aceptación de estos mundos narrados *cuasi-pragmáticos*, nos centran en la virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos lleva a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo en el nuestro, externo, experiencial. A pesar de la *praxis* estética de *objetividad fuerte*, las obras suprarreales no abandonan su intencionalidad estética. La apropiación de la realidad de *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *La Mara*, *2666*, *Ritmo Delta* y *Balas de plata* y la *fuerza* que proyectan como si se tratara de un reflejo de la realidad, es sólo un artilugio de la propia ficción para conducirnos a la comprensión e interpretación de los conflictos sociales que abordan, y el único modo de representar la significación de estos problemas a cabalidad es a través del lenguaje simbólico.

La fuerza del símbolo hace de nuestras novelas obras que *piensan*. Y la *experiencia* del símbolo no puede ser sino universal, en ello reside el poder de toda novela. Cargadas de metáforas (una de las manifestaciones del símbolo y la más común en la novela), los relatos suprarreales llegan al fondo de las situaciones sociopolíticas locales: violencia, corrupción, inmigración, feminicidios y narcotráfico que, como problemas fundamentales, se abren, a través de la producción de conocimiento, a la experiencia universal.

Consideramos que gracias a la proyección simbólica (de las novelas que aquí referimos y de cualquier obra) se tiende el diálogo entre el leyente y la realidad. Puede parecer demasiado subjetivo, pero de acuerdo a nuestras conjeturas, la novela suprarreal se aproxima en exceso a la realidad ante el agobio de los problemas sociales y, como lo indica Paul Ricoeur, se cuentan historias porque las vidas humana necesitan y merecen contarse, y porque toda «la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración».

Las obras de Vallejo, Ramírez Heredia, Mendoza, Sada, Bolaño y Franco quieren mostrar el caótico mundo colombiano y mexicano, abundantes en corrupción, impunidad, violencia, muerte e incomprensión. Si las acciones se reiteran no es por carencia narrativa

sino por intencionalidad estética, para significar el estatismo o, mejor, la parálisis de los acontecimientos sociales; los actores de papel están configurados para mirar la inmovilidad de su entorno sin extrañeza y para ejercer la continuidad de los vicios que han llevado al colapso social.

La arquitectura narrativa suprarreal en vez de explorar sobre los entornos socioculturales colombiano y mexicano como si fueran tierras desconocidas, hablan de lo conocido en una especie de continuidad histórica en relación a la larga lista de obras que las preceden. Y sin embargo, nada hay desconocido en los mundos narrados de Vallejo, Franco, Ramírez Heredia, Bolaño, Sada y Mendoza, es parte de su poética: el encontronazo con un mundo que nos es enteramente familiar está pensado con toda premeditación para envolvernos en un clima opresivo, en una visión trágica de que no hay salidas vitales para una sociedad hundida en grandes problemas generados por la corrupción y en la impunidad.

Desde nuestra consideración, que las novelas de estos seis hispanoamericanos se aproximen y apropien exageradamente de la realidad, proponen a nivel literario otro clima estético, pues su realismo obliga a evaluar el mundo exterior. Como manifestaciones discursivas socioculturales las consideramos indispensables, pues dejan constancia de un momento histórico en el que la violencia, la inmigración, los homicidios contra las mujeres y el narcotráfico se han vuelto fosos insalvables que siguen creciendo en nuestro presente. Desde este punto de vista, las novelas suprarreales son novelas *como testimonio*.

Esto último, forma parte de nuestras conjeturas. Hemos demostrado que las ficciones que nos ocupan tienen linderos con el discurso-testimonio por la procedencia *factual* de la sustancia del contenido, por lo cual ofrecen una *versión* y una *verdad* sobre los hechos; la otra concomitancia con el discurso-testimonio está puesta en el valor *perlocutivo* del enunciado manifiesto y la inmediatez de las tematizaciones como valor pragmático, es decir, están en función de la *acción político-social* del momento. El valor de *praxis* inmediata de las novelas

que estudiamos tienen dos encomiendas: por un lado, enriquecer la experiencia sobre los temas con su particular forma de exponer los hechos, en ello va el compromiso del escritor con la verdad; por otro, a contribuir en la construcción social de la realidad colombiana y mexicana, el único modo de deslegitimar los discursos oficiales.

En lo aparente, la novela suprarreal no tiene nada nuevo que narrar, pues los conflictos que pone en obra han sido ficcionalizados innumerables veces. Mas, en una especie de contrasentido, en ello mora su originalidad; la expresión artística: ver lo que no se ha visto y decir lo que no se ha dicho, en las novelas suprarreales reside en no descubrirnos nada que no sepamos, pero a través de ideas renovadas. Esto quiere decir, que en estas narraciones, por supuesto, está presente la intuición estética: emerge la *verdad*, se rasga el telón de las *preinterpretaciones* y se intenta un conocimiento más cabal, una relación más profunda con el presente.

Sin duda, las novelas suprarreales, como manifestaciones discursivas, forman parte de la construcción social de la realidad contemporánea de Hispanoamérica. Y por la forma en que expone y testimonia los hechos, parece que tiene toda la intención de alarmarnos y preocuparnos de las realidades colombiana y mexicana: atrapadas en callejones sin salida, con sistemas políticos ingobernables y podridos por la corrupción. Los ciudadanos ficticios son la representación del triunfo del poder que ha socavado su voluntad: algunos viven en la violencia o de ella, otros conformes en la miseria o resignados a que no hay posibilidades de para la modificación del entorno.

Esta visión exageradamente desasosegante (así lo creemos) pretende abrirnos los ojos de la cotidianidad en la que nos encontramos; contagiarnos su indignación por la violencia, el crimen y las injusticias. Por eso, las obras de Vallejo, Franco, Ramírez Heredia, Bolaño, Sada y Mendoza, en su compromiso con la *verdad*, en su compromiso de contravenir los discursos oficiales, de repensar la realidad a partir de su propia construcción social, contribuyen al

proceso *descolonizador* con el que luchan las teorías *postcoloniales*. Aunque nuestra propuesta descolonizadora consiste en que ese proceso empiece desde *dentro*, es decir, mirar a través de las propias experiencias del pasado (y del presente) que, en el caso de las novelas suprarreales, por su realismo *factual*, nos ofrecen. Creemos que la única forma de *aprender a ser*, de transformar el curso de los acontecimientos sociales es a través de la preservación de la memoria.

Hemos escrito este trabajo en busca de respuestas a una realidad que parece ahogarnos. Nos interesan las novelas suprarreales por la novedad estética, pero sobre todo por lo que a través de la transformación de las palabras puedan decir de la realidad. La transformación del lenguaje sólo tienen sentido, en nuestro pensar, si atiende a la praxis social, si puede decirnos algo del mundo en el que nos movemos. Jorge Luis Borges ha dicho en su ensayo «Sobre los clásicos», que clásico «no es un libro [...] que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad» (1989b: 226).

Escribimos estas consideraciones finales no sólo a partir de los resultados obtenidos, sino, sobre todo, desde una reflexión sobre la literatura que nos interesa compartir y que ha sido la línea sobre la cual hemos trazado el análisis de nuestro estudio. Desde hace un tiempo, la literatura dejó de ser para nosotros un mundo *habitable*. Las ficciones que piensan (vienen a nuestra memoria las palabras de Mario Vargas Llosa) crean insatisfacción. «Un buen libro — seguimos con las ideas del creador peruano— nos demuestra siempre [...] que la realidad está mal hecha y que el mundo en el que vivimos es un mundo imperfecto, incapaz de satisfacer todas nuestras necesidades, anhelos o sueños» (Audiffred, 2003: 43).

No podemos morar en *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo o *Rosario Tijeras* de Jorge Franco donde deambulan personajes adolescentes que eligieron la orfandad por voluntad propia a permanecer en el dañado e irreparable núcleo familiar; narraciones de

hombres y mujeres envilecidos que malgastan la libertad por el único deseo de tener unas zapatillas *nike* o una nevera *whirlpool* o pasarse las noches en las discotecas. No podemos vivir en el reino de la corrupción, de la estafa y de la inmigración de *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia.

No podemos (ni queremos) habitar el universo de las muertas de Santa Teresa de 2666 de Roberto Bolaño, cuyas conjeturas de los múltiples asesinatos femeninos en el norte de México es por lo que no ignoramos: la corrupción (que acecha una y otra vez en todas nuestras novelas) y la iniquidad del poder, pero también por la añeja violencia que anida en el propio ser humano y que Stanley Kubrick regaló a los espectadores en *2001: Odisea del espacio*, en la hermosa y cruel imagen de los simios dando muerte con fémures a uno de sus congéneres.

La narratividad de *Ritmo Delta* también *decepciona*. Pervive en esta obra una sociedad materializada, representada mediante la mercantilización de *bestsellers* con fines supuestamente literarios, una forma de demostrar la derrota de la razón simbolizada en el universo de las letras: la mercadotecnia que emplean las editoriales Fronda y Faro para ejercer el fraude “literario”, esto es, la producción de libros que *no piensan*. Así naufraga el mundo de la razón ante la futilidad de las sociedades creadas por capitalismo. También *depcionan* las *variaciones imaginativas* de *Balas de plata*: los abusos cometidos desde el poder, el narcotráfico infiltrado en la sociedad y los ciudadanos que han hecho de la corrupción y la impunidad algo habitual.

En suma, no podemos cohabitar el espacio literario que nos confronta con nosotros mismos. En nuestra consideración, las narraciones o la poesía no son un medio de evasión de la realidad, todo lo contrario: encontramos el *placer del texto* en la explicación que sobre la *praxis* social proviene de él. La literatura es igual de legítima que los discursos históricos, sociológicos, antropológicos o periodísticos, por mencionar algunos; por eso, aproximarnos a

las ficciones literarias nos obliga a desarticular su arquitectura, sólo así podremos descubrir las imperfecciones del mundo que primero atisbó su creador.

Preferimos los textos de espesura filosófica, como los aquí tratados, los que desde la primera línea reparan en la humana condición con hondura y sencillez. A medida que escribimos esta idea, encontramos que filosofía y literatura dialogan, porque ambas confrontan al hombre consigo mismo siempre desde una perspectiva globalizadora (como debe ser la función del símbolo). Queremos decir con esto, que el elemento local que se escribe para el alemán, también tiene efectos para el japonés o para el mexicano. Es una pena (así nos lo parece) que la literatura más actual cada vez expolice la filosofía de sus páginas, que poesía y narrativa cuenten descafeinadas cotidianidades e intrascendencias que traicionan a la ficción y a lo heredado por Flaubert a todo escritor: llegar *al alma de las cosas*.

Mas la fealdad del mundo descrita en las ficciones literarias —es el caso de las novelas suprarreales— no las hace menos hermosas. Las diversas posibilidades de reconstruir los repetitivos temas, de aderezar los espacios, de configurar el tiempo, de individualizar a los personajes, de trocar todo en *efectos de sentido*, de enrarecer el universo narrativo (entra aquí la función estética) determinan su insuperable diferencia con el mundo diario, ese que cada día dotamos de mayor frivolidad y vacuidad los que habitamos en él.

Sabemos bien que la literatura no tiene una finalidad ética, que miles de textos no han cambiado al mundo, que no hace ni mejores ni peores a los hombres que van a ella; pero sí creemos que transforma la mirada, barre de ella las trivialidades, sensibiliza la percepción del entorno, queremos decir, nos vuelve más humanos. Trasvasamos y alteramos las palabras de José Ortega y Gasset, lo que él atribuye a la cultura en términos de la noción de un conocimiento elevado (humanístico y científico), al dominio de las artes, al buen gusto y a una sensibilidad refinada, lo asumimos para la literatura: la cultura es posible para todo hombre, pero hay que conquistarla como la libertad.

Bibliografía

Referencias bibliográficas

Aguilar Camín, Héctor

1987 *Morir en el golfo*. México, D. F., Ediciones Océano.

Aguirre Rojas, Carlos Antonio

2005 *Para comprender el mundo actual*. Rosario, Argentina, Prohistoria Ediciones.

Alonso, Dámaso

1985 *Obras completas VIII. Comentarios de textos*. Madrid, Editorial Gredos.

Anderson Imbert, Enrique

1985 *Historia de la Literatura Hispanoamericana II. Época contemporánea*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Andrujovich, Yuri

2005 «Revisión centroeuropea», en *Mi Europa*. Barcelona, Acantilado, pp. 9-91.

Aristóteles

2000 *Poética* (Versión de Juan David García Bacca), 2ª. ed. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.

Aronica, Daniela

2004 *El Neorrealismo italiano*. Madrid, Editorial Síntesis.

Arrueta, César

2010 *¿Qué realidad construyen los diarios? Una mirada desde el periodismo en contextos de periferia*. Buenos Aires, La Crujía.

Bachelard, Gaston

1997 *La poética de la ensoñación* (Trad. Ida Vitale). México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl M.

1995 «Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski», en *Estética de la creación verbal* (Trad. Tatiana Bubnova). México, D. F., Siglo XXI, pp. 324-345.

2000 *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)* (Trad. Tatiana Bubnova). México, D. F., Taurus.

Bal, Mieke

2006 *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, 7ª. ed. Madrid, Cátedra.

Barrerero Pérez, Óscar

1989 *El cuento español, 1940-1980*. Madrid, Editorial Castalia.

Barrientos, Juan José

2001 «La nueva novela histórica hispanoamericana», en *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México, D. F., UNAM, pp. 13-24.

Barthes, Roland

1989 *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Trad. Joaquim Sala-Sanahuja). Barcelona, Paidós.

1997 *S/Z* (Trad. Nicolás Rosa), 9ª. ed. México, D. F., Siglo XXI.

1996 «Introducción al análisis estructural del relato», en *Análisis estructural del relato* (Trads. Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse). México, D. F., Ediciones Coyoacán, pp. 7-38.

Bauman, Zygmunt

2008 *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre* (Trad. Carmen Corral). México, D. F., Tusquets Editores México.

Berger, Peter

1976 *Introducción a la sociología* (Vers. de Sara Galofre Llanos), 3ª. ed. México, D. F., Limusa.

Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas

1968 *La construcción social de la realidad* (Trad. Silvia Zuleta). Buenos Aires, Amorrortu editores.

Blanchot, Maurice

2007 «El lenguaje de la ficción» *La parte del fuego* (Trad. Isidro Herrera). Madrid, Arena Libros, pp. 73-82.

Bolaño, Roberto

1995 *El último salvaje*. México, D. F., Al este del paraíso.

2000 *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.

2002 *Una novelita lumpen*. Barcelona, Mondadori.

2004 *2666*. Barcelona, Anagrama.

2007 *Amuleto*. Barcelona, Anagrama.

Borges, Jorge Luis

1989a «La muerte y la brújula», en *Ficciones*. México, D. F., Alianza Editorial, pp. 147-163.

1989b «Sobre los clásicos», en *Nueva antología personal*, 17ª. ed. México, D. F., Siglo XXI, pp. 224-226.

Bourdieu, Pierre

2012 «Una imagen aumentada», en *La dominación masculina* (Trad. Joaquín Jordá), 7ª. ed. Barcelona, Anagrama, pp. 17-71.

Bremond Claude

1996 «La lógica de los posibles narrativos», en *Análisis estructural del relato* (Trads. Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse). México, D. F., Ediciones Coyoacán, pp. 99-121.

Brushwood, J. S.

1973 *México en su novela. Una nación en busca de su identidad* (Trad. Francisco González Aramburo). México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Butor, Michel

1988 *La modificación*. España, Cátedra.

Cabada, Juan de la

1982 «Hecho en México», en *Corto circuito*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, pp. 126-136.

Calvino, Ítalo

2006a «Cuestiones sobre el realismo», en *Mundo escrito y mundo no escrito* (Trad. Ángel Sánchez-Gijón). Madrid, Ediciones Siruela, pp. 26-30.

2006b «Cuestiones sobre el realismo», en *Mundo escrito y mundo no escrito* (Trad. Ángel Sánchez-Gijón). Madrid, Ediciones Siruela, pp. 16-17.

2001 *Si una noche de invierno un viajero* (Esther Benítez), 4ª. ed. Madrid, Ediciones Siruela.

Camarero, Jesús

2004 *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona, Anthropos Editorial.

Campos, Julieta

1973 *Función de la novela*. México, D. F., Joaquín Mortiz.

1985 *Muerte por agua*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública.

1988 «Los rostros de la modernidad», en *Un heroísmo secreto*. México, D. F., Editorial Vuelta, pp. 77-83.

1997 «Seducción de Babel», en *Reunión de familia*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, pp. 8-11.

- Cardoso Pires, José
1998 *El Delfín*. Madrid, Alianza.
- Cela, Camilo José
1983 *La familia de Pascual Duarte*, 9ª. ed. México, D. F., Espasa Calpe Mexicana.
- Coetzee, J. M.
2004 *Esperando a los bárbaros* (Trad. Concha Manella y Luis Martínez Victorio). Barcelona, Mondadori.
- Cortázar, Julio
1990 «Casa tomada», en *Bestiario*, 28ª. ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana / Planeta, pp. 9-18.
- Cruz, Martha Nélide
2006 *El espejo intoxicado. Hiperrealismo, hiperconsumo e hiperlógica en las sociedades posmodernas*. Barcelona, Ediciones Octaedro.
- Cuevas Velasco, Norma Angélica, y otros
2007a «Historia y ficción: la narración literaria de la Revolución Mexicana», en *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo* (Coord. Renato Prada Oropeza). Puebla, México, Universidad Iberoamericana Puebla / Universidad Veracruzana, pp. 9-26.
2007b «La poeticidad como atributo de la identidad narrativa en *Los de abajo*», en *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo* (Coord. Renato Prada Oropeza). Puebla, México, Universidad Iberoamericana Puebla / Universidad Veracruzana, pp. 95-121.
- Delibes, Miguel
1985 «La revolución narrativa», en *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*. Valladolid, Ámbito Editores, pp. 102-108.
- Dussel, Enrique
1980 *Filosofía de la liberación*. Bogotá, Universidad Santo Tomás.
1998 «Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity», en *The Cultures of Globalization* (Eds. F. Jameson y M. Miyoshi). Durham, Duke University Press, pp. 2-39.
2004 «Sistema-mundo y Transmodernidad», en *Modernidades Coloniales: otros pasados, historias presentes* (Eds. Saurabh Dube, Ishita Banerjee, y Walter D. Mignolo). México, Colegio de México, pp. 201-226.
- Eco, Umberto
1985 «Lo posmoderno, la ironía, lo ameno», en *Apostillas a El nombre de la rosa* (Trad. Ricardo Pochtar), 3ª. ed. Barcelona, Lumen, pp. 71-82.
1996 *Seis paseos por los bosques narrativos* (Trad. Helena Lozano Miralles). Barcelona, Lumen.

2007 *A paso de cangrejo. Artículos, reflexiones y decepciones, 2000-2006* (Trad. Maria Pons Irazazábal). Barcelona, Debate.

Eichenbaum, B.

1997 «Sobre la teoría de la prosa», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Antólogo Tzvetan Todorov), 8ª. ed. México, D. F., Siglo XXI, pp. 147-157.

Espino, Manuel

2010 *La guerra injusta de Ciudad Juárez. Reflexiones y propuestas desde la trinchera ciudadana*. México, D. F., Grijalbo.

Fernández Almagro, Melchor

1966 *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Taurus Ediciones, pp. 191.

Fernández Fernández, Luis Miguel

1992 *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Franco, Jorge

2006 *Rosario Tijeras*. Barcelona, Mondadori.

Fuentes, Carlos

1969 *La nueva novela hispanoamericana*. México, D. F., Editorial Joaquín Mortiz.

1990 *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

Gadamer, Hans-Georg

1977 *Verdad y método* (Trads. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito). Salamanca, Ediciones Sígueme.

1998 *Estética y hermenéutica* (Trad. Antonio Gómez Ramos), 2ª. ed., Madrid, Editorial Tecnos.

Galeano, Eduardo

1980 *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid, Siglo XXI.

Gálvez, Marina

1987 *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid, Taurus Ediciones.

Gass, William H.

1974 *La ficción y los personajes de la vida* (Trad. E. Frenel). Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor.

Genette, Gérard

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Trad. Celia Fernández Prieto). Madrid, Taurus.

1993 *Ficción y dicción* (Trad. Carlos Manzano). Barcelona, Lumen.

1996 «Fronteras del relato», en *Análisis estructural del relato* (Trads. Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse). México, D. F., Ediciones Coyoacán, pp. 199-213.

Godio, Julio

1971 *Socialismo y luchas obreras 1900-1950*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Goethe, Johan Wolfgang von

2000 *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (Trad. Miguel Salmerón). Madrid, Cátedra.

Goldmann, Lucien

1975 *Para una sociología de la novela* (Trads. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz). Madrid, Editorial Ayuso.

Góngora, Luis

1969 «A una rosa», en *Sonetos completos* (Edición de Biruté Ciplijauskaitė). Madrid, Castalia, p. 303.

González Rodríguez, Sergio

2005 *Huesos en el desierto*. Barcelona, Anagrama.

Goytisolo, Luis

2002 *El porvenir de las palabras*. Madrid, Taurus.

Greimas, A. J.

1996 «Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico», en *Análisis estructural del relato* (Trads. Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse). México, D. F., Ediciones Coyoacán, pp. 39-76.

Heidegger, Martin

1988 *Arte y poesía* (Trad. Samuel Ramos). México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Hernández, Anabel

2010 *Los señores del narco*. México, D. F., Grijalbo.

Hjelmslev, Louis

1971 *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (Trad. José Luis Díaz de Liaño). Madrid, Gredos.

1972 *Ensayos lingüísticos* (Trad. Elena Bombín Izquierdo y Félix Piñero Torre). Madrid, Gredos.

Ingarden, Roman

1998 *La obra de arte literaria* (Trad. Gerald Nyenhuis H.). México, D. F., Taurus Ediciones / Universidad Iberoamericana.

Iser, Wolfgang

1987 *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (Trad. del alemán J. A. Gimbernat / Trad. del inglés Manuel Barbeito). Madrid, Taurus Ediciones.

2001a «La estructura apelativa de los textos», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall, compilador, (Trad. Sandra Franco y otros). México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 99-119.

2001b «El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall, compilador, (Trad. Sandra Franco y otros). México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 121-143.

Jara, René

1996 *Los pliegues del silencio: narrativa latinoamericana en el fin del milenio*. Valencia, Episteme, S.L.

Jauss, Hans Robert

1986 *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (Trad. Jaime Siles y Ela Ma. Fernández Palacios). Madrid, Taurus Ediciones.

Joyce, James

1983 *Dublineses* (Trad. Guillermo Cabrera Infante). Barcelona, Seix Barral.

Kapuściński, Ryszard

2004 *El mundo de hoy* (Trad. Agata Orzeszek). Barcelona, Anagrama.

Kundera, Milan

2005 *El telón. Ensayo en siete partes* (Trad. Beatriz de Moura). Barcelona, Tusquets Editores.

2009 *Un encuentro* (Trad. Beatriz de Moura). México, D.F., Tusquets Editores.

Lara Zavala, Hernán

2000 *Charras*. México, D.F., Conaculta / Planeta.

Larios, Marco Aurelio

1997 «Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia», en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad* (Edic. Karl Kohut). Frankfurt-Madrid, Vervuert, pp. 130-136.

Le Brun, Annie

2004 *Del exceso de realidad* (Trad. Fabienne Bradu). México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Lejeune, Philippe

1994 *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Trad. Ana Torrent). Madrid, Megazul-Endymion.

Lévi-Strauss, Claude

1994 *Mirar, escuchar, leer* (Trad. Emma Calatayud). España, Siruela.

Lotman, Iuri

1988 *Estructura del texto artístico* (Trad. Victoriano Imbert). Madrid, Ediciones ISTMO.

1996 *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Trad. y Edic. Desiderio Navarro). Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia.

1998 *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (Trad. y Edic. Desiderio Navarro). Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia.

2000 *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* (Trad. y Edic. Desiderio Navarro). Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia.

Loveluck, Juan

1984 «Nota preliminar», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy* (Edic. Juan Loveluck). Madrid, Taurus, pp. 11-16.

Lukács, Georg

1966 *La novela histórica* (Trad. Jasmin Reuter). México, D. F., Ediciones Era.

1984 *Significación actual del realismo crítico* (Trad. María Teresa Toral), 5ª. ed. México, Era.

Maples Arce, Manuel

1997 «Flores Aritméticas», en *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (Antólogo Luis Mario Schneider). México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 302-303.

Marchescou, Mircea

1979 *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura* (Trad. Laura Cobos). Madrid, Taurus Ediciones.

Martínez Guerra, Carlos E.

2009 *Análisis del neoliberalismo en México desde una perspectiva histórica*. México, Publicación verde (impresión digital).

<http://es.scribd.com/doc/30253106/Neoliberalismo-en-Mexico>, consultado el 19 de octubre de 2012.

Mayer, Kurt B.

1971 *Clase y sociedad* (Trad. Eduardo Masullo). Buenos Aires, Paidós.

Mendoza, Élmer

2008 *Balas de plata*. México, D. F., Tusquets Editores.

1999 *Un asesino solitario*, México, D. F., Tusquets Editores.

Mignolo, Walter D.

2000 «Diferencia colonial y razón postoccidental», en *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina* (Ed. Santiago Castro-Gómez). Bogotá, Ceja, pp. 3-28.

2004 «Capitalismo y geopolítica del conocimiento». en *Modernidades Coloniales: otros pasados, historias presentes* (Eds. Saurabh Dube, Ishita Banerjee, y Walter D. Mignolo). México, Colegio de México, pp. 227-258.

2007 *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (Trads. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba). Barcelona, Gedisa.

Muñoz, Isabel

2007 *Maras. La cultura de la violencia* (Edic. Publio López Mondéjar). Madrid, Obra Social Caja Duero.

Ollé-Laprune, Philippe

2011 *México: visitar el sueño* (Trad. Mónica Mansour). México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Ortega y Gasset, J.

1943 «Ideas y creencias», en *Obras de José Ortega y Gasset*, Vol. 2. 3ª. ed. Madrid, Espasa-Calpe.

Pacheco, José Emilio

2009 «Antiguos compañeros se reúnen», en *Contraelegía* (Introducción, edición y selección de Francisca Noguerol). Salamanca / Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, p. 219.

Peña Ardid, Carmen y Lahuerta Guillén Víctor M. (compiladores)

2007 *Buñuel 1950. Los olvidados. Guión y documentos*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.

Pimentel, Luz Aurora

1998 *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, D. F., Siglo XXI / Universidad Nacional Autónoma de México.

Pineda Botero, Alvaro

- 1997 «Del mito a la posmodernidad: el escritor en el mundo de hoy», en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad* (Edic. Karl Kohut). Frankfurt-Madrid, Vervuert, pp. 29-33.

Platas Tasende, Ana María

- 2004 «La familia de Pascual Duarte y *el tremendismo*», en *Camilo José Cela*. Madrid, Síntesis, pp. 66-69.

Prada Oropeza, Renato

- 1989 *La autonomía literaria. Función y sistema*. Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas.
- 1993 *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario tomo I*. Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas.
- 1998 «Charras de Hernán Lara Zavala: la indagación novelesca de una perfidia política», en *Los sentidos del símbolo II*. México, D. F., Universidad Iberoamericana, pp. 75-102.
- 1999 *Literatura y realidad*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica / Universidad Veracruzana / Universidad Autónoma de Puebla.
- 2001 *El discurso-testimonio y otros ensayos*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2003 *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. México, D. F., Universidad Iberoamericana Puebla / Universidad Iberoamericana de Torreón / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- 2007a «El discurso literario: modelización y cultura», en *Los sentidos del símbolo III*. Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 223-242.
- 2007b «*Los pasos perdidos*: Discurso y poética de lo real maravilloso», en *Los sentidos del símbolo III*. Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 13-46.
- 2007c «Ficcionalización e interpretación en la novela de la Revolución Mexicana», en *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo* (Coord. Renato Prada Oropeza). Puebla, México, Universidad Iberoamericana Puebla / Universidad Veracruzana, pp. 27-46.

Prado Biezma, Javier del

- 1999 *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid, Síntesis.

Rabelais, François

- 1985 *Gargantúa y Pantagruel*, 2ª. ed. México, D. F., Editorial Porrúa.

Ramírez Heredia, Rafael

- 2004 *La Mara*. Madrid, Alfaguara.

Ricoeur, Paul

- 1994 *Relato: historia y ficción* (Trad. Elda Rojas Aldunate). Zacatecas, Dosfilos editores.

- 1996 *Sí mismo como otro* (Trad. Agustín Neira Calvo y María Cristina Alas de Tolivar). México, D. F., Siglo XXI.
- 2001 *La metáfora viva* (Trad. Agustín Neira), 2ª. ed. Madrid, Editorial Trotta / Ediciones Cristiandad.
- 2006 *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (Trad. Agustín Neira), 4ª. ed. México, D. F., Siglo XXI.
- 2007 *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (Trad. Agustín Neira), 6ª. ed. México, D. F., Siglo XXI.

Roa Bastos, Augusto

- 1984 «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy* (Edic. Juan Loveluck). Madrid, Taurus Ediciones, pp. 47-63.

Robbe Grillet, Alain

- 1965 *Por una nueva novela* (Trad. Caridad Martínez). Barcelona, Seix Barral.

Rodríguez Monegal, Emir

- 1992 *Narradores de esta América Tomo I*. Caracas, Alfadil Ediciones.
- 1992 *Narradores de esta América Tomo II*. Caracas, Alfadil Ediciones.

Sada, Daniel

- 1999 *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. México, D. F., Tusquets Editores.
- 2005 *Ritmo Delta*. México, D. F., Editorial Joaquín Mortiz.

Saldaña-Portillo, Josefina

- 2004 «El 'indio' en la era del zapatismo», en *Modernidades Coloniales: otros pasados, historias presentes* (Eds. Saurabh Dube, Ishita Banerjee, y Walter D. Mignolo). México, Colegio de México, pp. 49-77.

Salmerón, Miguel

- 2000 Introducción a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid, Cátedra, pp. 9-82.
- 2002 *La novela de formación y peripecia*. Madrid, Antonio Machado Libros.

Sarraute, Nathalie

- 1967 *La era del recelo. Ensayos sobre la novela* (Trad. G. Torrente Ballester). Madrid, Ediciones Guadarrama.

Sartre, Jean-Paul

- 1996 *Verdad y existencia* (Trad. Victoriano Imbert). Barcelona, Paidós / Instituto de Ciencias de la Educación / Universidad Autónoma de Barcelona.

Selden, Raman

1987 «Teorías marxistas», en *La teoría literaria contemporánea* (Trad. Juan Gabriel López Guix). Barcelona, Editorial Ariel, pp. 33-66.

Shakespeare, William

2003 *Macbeth* (Trad. Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens), 9ª. ed. Madrid, Cátedra.

1994 *Hamlet*, en *Tragedias* (Trad. José María Valverde). Barcelona, RBA Editores, pp. 5-96

Shklovski, V.

1997 «El arte como artificio», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Antólogo Tzvetan Todorov), 8ª. ed. México, D. F., Siglo XXI, pp. 55-70.

Siemens, William L.

1997 *Mundos que renacen: El héroe en la novela hispanoamericana moderna* (Trad. José Esteban Calderón). México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Todorov, Tzvetan

2000 *Los abusos de la memoria* (Trad. Miguel Salazar). Barcelona, Paidós.

1975 *¿Qué es el estructuralismo? Poética* (Ricardo Pochtar), 2ª. ed. Buenos Aires, Editorial Losada.

Tomashevski, B.

1997 «Temática», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Antólogo Tzvetan Todorov), 8ª. ed. México, D. F., Siglo XXI, pp. 199-232.

Vallejo, Fernando

2006 *La virgen de los sicarios*, 3ª. ed. Madrid, Punto de Lectura.

Varela Bran, María del Carmen

1996 *Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Pontevedra, Diputación de Pontevedra.

Vargas Llosa, Mario

2012 *La civilización del espectáculo*. México, D. F., Alfaguara.

Vattimo, Gianni

2000 *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (Trad. Alberto L. Bixio). Barcelona, Gedisa.

Vicens, Josefina

1986 *El libro vacío*. México, D. F., Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica.

Villanueva, Darío y Viña Liste, José María

1991 *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del «Realismo Mágico» a los años ochenta*. Madrid, Espasa-Calpe.

Villanueva, Darío

1991 «Estudio Preliminar», en *Camilo José Cela: Páginas escogidas (Antología)*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-63.

1995 *El comentario de textos narrativos: la novela*, 3ª. ed. Gijón, Ediciones Júcar.

2004 *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca Nueva.

2011a «El cine en la generación del Medio Siglo. El neorrealismo literario español», en *Semana del Cine Internacional de Valladolid*. Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, pp. 33-52.

Weber, Max

1976 «El espíritu del capitalismo», en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Trad. J. C. B. Mohr). Buenos Aires, Editorial Diez, pp. 41-80.

Woolf, Virginia

2004 *Un cuarto propio* (Trad. Jorge Luis Borges), 7ª ed. México, D. F., Editorial Colofón.

Zambrano, María

1982 *Dos fragmentos sobre el amor*. Málaga, Begar Ediciones.

1986a «La tumba de Antígona», en *Senderos*. Barcelona, Anthropos, pp. 201-265.

1986b «La experiencia de la historia (Después de entonces)», en *Senderos*. Barcelona, Anthropos, pp. 11-25.

Zamora Vicente, Alonso

1962 «La familia de Pascual Duarte», en *Las novelas*. Madrid, Gredos, pp. 23-50.

Referencias complementarias

Ainsa, Fernando

2003 *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Mérida, Venezuela, CELARG.

Alcalá Campos, Raúl

2002 *Hermenéutica. Teoría e interpretación*. México, D. F., Plaza y Valdés Editores.

Arriaga, Guillermo

2006 *El búfalo de la noche*. Barcelona, Belacqva ediciones.

Barthes, Roland

1982 *El placer del texto* (Trad. Nicolás Rosa). México, D. F., Siglo XXI.

1989 *Crítica y verdad* (Trad. José Bianco), 9ª. ed. México, D. F., Siglo XXI.

Bonasso, Miguel

1994 *Recuerdo de la muerte*. Tafalla, Txalaparta.

Butor, Michel

1967 *Sobre literatura I: estudios y conferencias 1948-1959* (Trad. Juan Petit). Barcelona, Seix Barral.

1967 *Sobre literatura II: estudios y conferencias 1959-1963* (Trad. Carlos Pujol). Barcelona, Seix Barral.

Capote, Truman

1972 *A sangre fría* (Trad. María Luisa Borrás). Barcelona, Círculo de Lectores.

Corral Peña, Elizabeth

1997 *Noticias del imperio y los nuevos caminos de la novela histórica*. Xalapa, Ver., Universidad Veracruzana.

Dill, Hans-Otto, C. Gründler, I. Gunia, K. Meyer-Minnemann (eds.)

1994 *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt / Madrid, Vervuert Verlag / Iberoamericana.

Eco, Umberto

1993 *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (Trad. Ricardo Pochtar), 3ª. ed., Barcelona, Lumen.

1998 *Los límites de la interpretación* (Trad. Helena Lozano), 2ª. ed., Barcelona, Lumen.

Formaggio, Dino

1992 *La muerte del arte y la estética* (Trad. Manuel Arbolí G.). México, D. F., Editorial Grijalbo.

Fresán, Rodrigo

2001 *Mantra*. Barcelona, Mondadori.

Hernández Aguilar, Gabriel (coordinador)

1987 *Sentido y significación. Análisis semiótico de los conjuntos significantes* (Trad. Yolande Le Gallo). México, D. F., Premià Editora.

Lara Zavala, Hernán

2008 *Península, Península*. México, D.F., Alfaguara.

- Mailer, Norman
1994 *La canción del verdugo* (Trad. Antonio Samons). Barcelona, RBA Editores.
- Martínez, Tomás Eloy
2002 *Santa Evita*. Madrid, Alfaguara.
- Mauriac, Claude
1972 *La aliteratura contemporánea* (Trad. Ana Cela). Madrid, Guadarrama.
- Noel Lapoujade, María (compiladora)
2000 *Imagen, signo y símbolo. Segundo coloquio internacional de Estética*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Prada Oropeza, Renato
1993 *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario tomo II*. Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Prado Biezma, Javier del
1999 *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Restrepo, Laura
2006 *Delirio*, 3ª. ed. Madrid, Punto de Lectura.
- Reyes, Alfonso
1983 *La experiencia literaria*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Spota, Luis
1981 *La novela política en México*. Mérida, Yucatán, Ediciones del Ayuntamiento de Mérida.
- Vadillo Buenfil
2004 *Te están buscando*. Málaga, Editorial Arguval.
- Valdés, Mario J.
1995 *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam, Rodopi.
- Vattimo, Gianni
2000 *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (Trad. Alberto L. Bixio). México, D. F., Gedisa Editorial.
- Villanueva, Darío
1994 *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, Anthropos.

- 2008 «El apocalipsis de la realidad», en *Las fábulas mentirosas. Lectura, realidad, ficción*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- 2011 *Mario Vargas Llosa: la novela como literatura*. Cincinnati, Ohio, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Walsh, Rodolfo

- 2008 *Operación masacre*. Madrid, 451 Editores.

Weingarten, Marc

- 2013 *La banda que escribía torcido. Una historia del nuevo periodismo* (Trad. Stephen Marchand). Madrid, Libros del K.O.

Wellershoff, D.

- 1976 *Literatura y principio del placer* (Trad. Fausto Escurra). Madrid, Guadarrama.

Zavala, Lauro

- 1998 «Escritura y realidad», en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, D. F., Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 9-48.

Referencias hemerográficas

A/A

- 2010 «Editorial de El Universal: Los niños del narco», en *El Expreso de Campeche*, (Opinión), 27 de octubre, p. 7.

Aguilar, Andrea

- 2006 «Resistencia frente a la ruina», en *El País* (Sección Cultura), 2 de junio, p. 50
- 2007 «Tom Spanbauer: ‘Encuentro la verdad mintiendo sobre ella’», en *El País*, «Babelia», 5 de mayo, pp. 2-3.

Aguilar Camín, Héctor

- 2007 «El redentor y el transformista», en *El País* (Sección Opinión), 27 de enero, p. 13.

Aguilar Fernández, Paloma

- 2007 «Los debates sobre la memoria histórica», en *Claves de Razón Práctica*, n°. 172, pp. 64-68.

Aparicio Maydeu, Javier

- 2005 «Soñar (en el ‘best seller’)\», en *El País*, «Babelia», 30 de julio, p. 6.

Armanet, François

2006 «‘Los aliados del terrorismo están en los santuarios de la economía’», en *El País*, «Domingo» (Entrevista), 24 de septiembre, p. 4.

Audiffred, Miryam

2003 «La buena literatura crea insatisfacción: Vargas Llosa», en *Milenio* (Sección Cultura), 25 de noviembre, p. 43.

Belinchón, Gregorio

2008 «Buñuel vestido de harapos», en *El País* (Sección Cultura), 24 de mayo, p. 30.

Berumen, Humberto Felix

2005 «Algunas consideraciones sobre la literatura de la frontera», en *Quimera*, ed. M. Riera, núm. 258, pp. 13-15.

Blanco, María Luisa

2007 «La azotea de los escritores», en *El País*, «Babelia», 3 de marzo, p. 2.

Bolaño, Roberto

2007 «José Donoso: el misterio transparente», en *Movimiento Generación 80* (Columnas), 21 de febrero.

http://www.g80.cl/noticias/columna_completa.php?varid=948, consultado el 29 de abril de 2012.

C. J.

2007 «El matemático que sólo confiaba en un hombre», en *El País* (Sección Internacional), 22 de septiembre, p. 2.

Castilla, Amelia

2008 «Literatura del narcotráfico», en *El País*, «Babelia», 16 de febrero, p. 32.

Celis, Bárbara

2007 «‘El mercado busca perpetuar el arte de pedestal’», en *El País* (Sección Cultura), 26 de mayo, p. 53.

Cercas, Javier

2007 «Print the legend!», en *El País*, «Babelia», 14 de abril, pp. 2-3.

Corona, Ignacio

2005 «El género negro en el norte de México», en *Quimera*, ed. M. Riera, núm. 258, pp. 29-32.

Cruz, Juan

2007 «Caballero Bonald: ‘Claro que sigo cabreado’», en *El País* (Sección Cultura), 29 de septiembre, p. 49.

2008 «El tiempo de Fuentes», en *El País*, «Babelia», 4 de octubre, pp. 4-6.

Délano, Manuel

2007 «La justicia chilena extradita a Fujimori a Perú», en *El País* (Sección Internacional), 22 de septiembre, p. 2.

Dreymüller, Cecilia

2007 «Imre Kertész. ‘En la dictadura, la literatura te devuelve a tu propia existencia’», en *El País*, «Babelia», 31 de marzo, pp. 2-3.

Duzán, María Jimena

2007 «Voy a reiniciar mis trámites para volverme otra vez colombiano, dice el escritor Fernando Vallejo», en *Diario El Tiempo*, 19 de Octubre. <http://www.aporrea.org/actualidad/a42841>, consultado en 29 mayo de 2008.

Eltit, Diamela

2008 «Ni simple ni fácil», en *El País*, «Babelia», 16 de febrero, p. 22.

Ethel, Carolina

2008 «La invención de la realidad», en *El País*, «Babelia», 12 de julio, pp. 4-6.

Figueroa, Fernando

2010 «Entrevista a Daniel Sada. Si no me quitan el texto lo corregiría al infinito», *El Expreso de Campeche* (Letras+Artes, suplemento cultural de *El Universal*), 10 de septiembre, p. 8.

Flores, Alondra

2012 «Ofrece David Toscana visión mexicana de la Varsovia de la posguerra», en *La Jornada* (Sección Cultura), 26 de diciembre. <http://www.jornada.unam.mx/2012/12/26/cultura/a02n1cul>, consultado el 29 de diciembre de 2012.

G. B.

2006 «‘Estrellas de la línea’. ¿Beckham? Un segundón», en *El País* «EP3», 12 de mayo, p. 16.

García, Carlos Javier

2005 «Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad», en *Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, No. 208. Barcelona: Anthropos editorial. Págs. 65-70.

Giraldo, Luz Mary

2008 «Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento. Indicios y pertinencias en una historia social de la literatura», en *Revista iberoamericana: «Violentamente Colombia»*, No. 223, Vol. LXXIV, abril-junio, pp. 423-439.

Gómez, Antonio

2012 «El boom de Roberto Bolaño: Literatura mundial en un español nuevo», en *Ínsula: «Literatura mundial: una mirada panhispánica»*, No. 787-788, julio-agosto, pp. 34-36.

González Amador, Roberto

2008 «México tardará 55 años en llegar al bienestar de los desarrollados», en *La Jornada* (Sección Economía), 28 de mayo.

<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/28/index.php?section=economia&article=024n1eco>, consultado el 28 de mayo de 2008.

González Méndez, José

2013 «Bolaño, el atracador de libros», en *Milenio* (Sección Cultura), 28 de abril.

<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/724ba44bca41e25c37f7e6a237bc5f67>, consultado el 28 de abril de 2013.

Goodbody, Nicholas T.

2008 «La emergencia de Medellín: la complejidad, la violencia y la *différance* en *Rosario Tijeras* y *La Virgen de los sicarios*», en *Revista iberoamericana: «Violentamente Colombia»*, No. 223, Vol. LXXIV, abril-junio, pp. 441-454.

Jaramillo Agudelo, Darío

2007 «Mago de un solo truco», en *El País*, «Babelia», 14 de abril, p. 4.

Jiménez, Arturo

2008 «Monsiváis nos pertenece por enarbolar la inclusión y la tolerancia: Vázquez Mota», en *La Jornada* (Sección Cultura), 28 de mayo.

<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/28/index.php?section=cultura&article=a19n1cu1>, consultado el 28 de mayo de 2008.

Jiménez, Carlos

2007 «La impugnación de Narciso», en *El País*, «Babelia», 5 de mayo, p. 16.

Juno, Alejandra

2007 «¡Molon labe!», en *El Correo Gallego*, «El Correo 2», 22 de julio, p. 11.

Khan, Omar

2007 «Desde la ‘pnomiseria’ hasta los circuitos comerciales», en *El País*, «Babelia», 24 de noviembre, p. 37.

Lafont, Isabel

2007 «El nuevo cine de Latinoamérica», en *El País* (Sección Cultura), 6 de octubre, p. 46.

Lésper, Avelina

2012 «La escultura hiperrealista y su obsesiva obviedad», en *Milenio*, «Laberinto» No.495, 8 de diciembre, p. 12.

López, Luis Matías

2008 «Una metáfora desaforada del futuro», en *El País*, «Babelia», 8 de marzo, p. 16.

Loureiro, Ángel G.

1999 «Crisis de la novela, novela de la crisis», en *Ínsula*: «Muertes y porvenir de la novela», No. 634, octubre, pp. 10-11.

Manguel, Alberto

2007 «El monstruo de Frankenstein», en *El País* (Sección Cultura), 3 de febrero, p. 41.

Manrique Sabogal, Winston

2006 «Novelas que se nutren de novelas», en *El País*, «Babelia», 11 de noviembre, pp. 2-3.

2008 «América Latina pasa página», en *El País*, «Babelia», 24 de mayo, p. 6-11.

Merino, José María

2005 «Los límites de la ficción», en *Anthropos*: «Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas», No. 208. Barcelona, Anthropos editorial, pp. 82-91.

Mignolo, Walter

1992 «Los límites de la literatura, de la teoría y de la literatura comparada: el desafío de las prácticas semióticas en situaciones coloniales», en *Ínsula*, No. 552, diciembre, pp. 15-18.

Montaño Garfias, Ericka

2007 «‘México, con Calderón, no representa ninguna esperanza para AL’», en *La Jornada* (Sección Cultura), 1º. de diciembre.

<http://www.jornada.unam.mx/2007/12/01/index.php?section=cultura>, consultado el 1º. de diciembre de 2007.

Morales A., Manuel

2012 «Domitila Chungara: militante clandestina», en *Patria Insurgente*, Boletín, No. 160, 16 de marzo, pp. 1-9.

http://www.rosa-blindada.info/b2-img/Boletn160_Domitila.pdf, consultado el 13 de abril de 2013.

Navarro, Justo

2007 «El procedimiento Sciascia», en *El País*, «Babelia», 8 de septiembre, p. 7.

Núñez Jaime, Víctor

2012 «Letras mexicanas que miran más allá de la narcoliteratura», en *El País* (Sección Cultura), 3 de octubre.
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/02/actualidad/1349204767_004832.html,
consultado el 3 de octubre de 2012.

Oleza, Joan

1996 «Un realismo posmoderno», en *Ínsula*: «El espejo fragmentado», No. 589-590, enero-febrero, pp. 39-42.

Oliver, Antonia

2005 «Frontera de doble filo: *Crossing Over*, de Rubén Martínez», en *Quimera*, ed. M. Riera, n° 258, pp. 38-54.

Paz Soldán, Edmundo

2007 «Bolaño: literatura y apocalipsis», «Babelia», 14 de abril, p. 4.

Pérez, Diana

2008 «Cámaras de denuncia», en *El País*, «Babelia», 12 de julio, p. 10.

Pizarro Prada, María

2012 «Un lugar de encuentro: la lectura trasatlántica de la novela policial en español», en *Ínsula*: «Literatura mundial: una mirada panhispanica», No. 787-788, julio-agosto, pp. 23-26.

Podestá, Juan

2007 «Globalización, mercado, modernismo: los debates latinoamericanos», en *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, no. 83, pp. 121-132.

Ponce Mendoza, Ulises

2001 Reseña del libro *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización* de Scott Lash y John Urry, en *Región y Sociedad*, ed. del Colegio de Sonora, no. 22, Vol. XIII, pp. 185-191.

Quijano, Aníbal

1991 «Colonialidad y modernidad/racionalidad», en *Perú Indígena*, No. 29, vol. 13, pp. 11-20.

Quijano, Aníbal e Immanuel Wallerstein

1992 «Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-System», en *International Social Science Journal* No. 134, pp. 549-557.

Relea, Francesc

2007 «Mano dura, cabeza y corazón», en *El País* (Sección Internacional), 8 de septiembre, p. 10.

2008 «Olor a pólvora», en *El País*, «Babelia», 16 de febrero, pp. 30-32.

Ródenas de Moya, Domingo

2005 «La metaficción sin alternativa: un sumario», en *Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, No 208. Barcelona, Anthropos Editorial, pp. 42-49.

Rodríguez, Ileana

2005 «Ciudad Juárez: lujuria y muerte», en *Quimera*, ed. M. Riera, núm. 258, pp. 33-37.

Rojo, José Andrés

2007 «Álvaro Mutis carga contra los medios electrónicos», en *El País* (Sección Cultura), 6 de octubre, p. 46.

Ruiz, Rafael

2006 «Violencia tatuada», en *El País*, «EPS», n°. 1576, pp. 40-49.

Santiago, Jesús Alejo

2013 «Reeditan la única novela de Francisco José Amparán», en *Milenio* (Sección Cultura), 12 de enero.
<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/fcd1c695e4a21d7edcae432c9fcaeb5e>, consultado el 12 de enero de 2013.

Sanz Villanueva, Santos

1996 «El archipiélago de la ficción», en *Ínsula*, «El espejo fragmentado», No. 589-590, enero-febrero, p. 4.

Scherer, Julio

2010 «En la guarida del Mayo Zambada», en *Proceso. Semanario de información y análisis*, no. 1744, 4 de abril, p. 6-11.

Serrano, Pedro

2005 «El viento y el sitio. La frontera norte de México», en *Quimera*, ed. M. Riera, núm. 258, pp. 23-25.

Silva, Rossana

2013 «La dictadura de Brasil: de la realidad a la ficción», en *El País* (Sección Cultura), 13 de marzo.
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/07/actualidad/1362682694_486643.html, consultado el 29 de marzo de 2013.

T. C.

2006 «Claudia Llosa difumina en 'Madeinusa' la línea entre lo real y lo mágico», en *El País* (Sección Cultura), 31 de marzo, p. 50

Tarifeño, Leonardo

2009 «Bolaño: la construcción de un mito», en *La Nación*, «ADN Cultura», 19 de septiembre.

<http://www.lanacion.com.ar/1174729-bolano-la-construccion-de-un-mito>, consultado el 22 de septiembre de 2009.

Thays, Iván

2007 «Literatura peruana en proyección», en *El País*, «Babelia», 29 de septiembre, p. 6.

Tejeda, Armando G.

2008 «El dominio enloquece al mundo: Galeano», en *La Jornada* (Sección Cultura), 30 de mayo.

<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/30/index.php?section=cultura&article=a52n1cu1>, consultado el 30 de mayo de 2008.

Tirado González, Francisco

2006 «El hiperrealismo narrativo en la obra de Lucía Etxebarría», en *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas I* (Editoras: Ángeles Encinar, Eva Löfquist, Carmen Valcárcel). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 327-336.

Todorov, Tzvetan

2006 «La preocupación por la verdad», en *El País*, (Sección Opinión), 16 de diciembre, pp. 17-18.

Torop, Peeter

2003 «Peeter Torop conversa con Iuri M. Lotman» (Trad. Rafael Guzman), en *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura*. 13 de mayo, pp. 1-15.

<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre1/conversa14.htm>, consultado el 9 de junio de 2011.

Torreiro, M.

2006 «A pie de calle», en *El País* (Sección Cultura), 2 de junio, p. 50.

Touraine, Alain

2007 «Inmigración: ¿dónde está el peligro?», en *El País*, (Sección Opinión), 24 de febrero, p. 13.

Trujillo Muñoz, Gabriel

2005 «El Norte: predicamento y promesas», en *Quimera*, ed. M. Riera, n° 258, pp. 16-22.

Vargas Llosa, Mario

2006 «Bostezos chilenos», en *El País*, (Sección Piedra de Toque), 29 de enero, pp. 15-16.

- 2009 «El escritor en la plaza pública», en *El País*, (Sección Piedra de Toque), 13 de diciembre, p. 12.
- 2011 «‘Napoleón’, artista», en *El País*, (Sección Piedra de Toque), 5 de junio. http://elpais.com/diario/2011/06/05/opinion/1307224812_850215.html, consultado el 5 de junio de 2011.

Ventura, Abida

- 2010 «Élmer Mendoza recrea el universo del delito», *El Expreso de Campeche* (Letras+Artes, suplemento cultural de *El Universal*), 25 de noviembre, p. 8.

Villalobos, Joaquín

- 2007 «Nuevas guerras y viejas izquierdas», en *El País* (Sección Opinión), 29 de septiembre, p. 13.

Villanueva, Darío

- 1999 «Crisis y destino de la novela», en *Ínsula*, «Muertes y porvenir de la novela». No. 634, octubre, p. 4.
- 2011b «Novela y postliteratura», en *La Página*, No. 93-94, pp. 179-190.
- 2012 «Cuarenta años de biografía intelectual en el hispanismo», en *Cuadernos de Literatura*, No. 32, julio-diciembre, pp. 329-342.

Villoro, Juan

- 2002 «Literatura e infierno: Entrevista a Fernando Vallejo», en *El País*, «Babelia Digital», 6 de enero. <http://www.trazegnies.arrakis.es/fvallejo.html>, consultado el 19 de abril de 2007.

Volpi, Jorge

- 2007 «Escribir tras la demolición», en *El País*, «Babelia», 10 de noviembre, p. 2.
- 2008 «A la sombra del ‘Boom’», en *El País*, «Babelia», 24 de mayo, p. 10.

Walde, Erna von der

- 2008 «La novela de sicarios y la violencia en Colombia», en *Revista iberoamericana: «Violentamente Colombia»*, No. 223, Vol. LXXIV, abril-junio, pp. 27-40.

Zabalbeascoa, Anatxu

- 2007 «Francisco Juan Barba Corsini. ‘Hay que suprimir las teorías para empezar a pensar’», en *El País*, «Babelia», 19 de mayo, p. 20.

Zama, Patricia

- 2009 «Mesita de noche», en *El Buho*, Fundación René Avilés Fabila, n° 104, enero-febrero, pp. 25-27.

Filmografía y Vídeos

Bielinsky, Fabián (dir.)

2000 *Nueve reinas*. Iberdrola, *El País*.

Borges, Jorge Luis

2004 *Grandes personajes. A fondo Jorge Luis Borges*. Producido por Televisión Española.

Buñuel, Luis (dir.)

1950 *Los olvidados*. Ultramar Films.

Cortázar, Julio

2004 *Grandes personajes. A fondo Julio Cortázar*. Producido por Televisión Española / Editrama.

Gaviria, Víctor (dir.)

1998 *La vendedora de rosas*. S.A.V.

González Iñárritu, Alejandro (dir.)

1999 *Amores perros*. Iberdrola, *El País*.

Gutiérrez Alea, Tomas (dir.)

1968 *Memorias del subdesarrollo*. ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos).

Gutiérrez Alea, Tomas y Tabío, Juan Carlos (dirs.)

1995 *Guantanamera*. Iberdrola, *El País*.

Lee, Jones (dir.)

2005 *Los tres entierros de Melquiades Estrada*. Cameo.

Llosa, Claudia (dir.)

2005 *Madeinusa*. Cameo.

Loach, Ken (dir.)

2007 *En un mundo libre*. Sixteen Films.

Prada, Fabrizio (dir.)

2004 *En tiempo real*. Maverick Entertainment.

Rossellini, Roberto

1945 *Roma ciudad abierta*. Zima Entertainment.

1948 *Alemania año cero*. Fincine.

Sica, Vittorio (de)

1948 *Ladrón de bicicletas*. En Pantalla Producciones Internacionales.

1952 *Umberto D.* Zima Entertainment.

Yourcenar, Marguerite

2005 *Los monográficos de apostrophes: Marguerite Yourcenar*. Editrama.