

CHRISTIAN SPERLING*

De perras bravas y perros falderos: para leer un thriller de “narcoviolenca”

Of wild dogs and lap dogs:
to read a thriller on drug dealing violence

Resumen

Este artículo vincula dos propuestas teóricas que permiten pensar la narrativa como estructura ficcional histórica y socialmente específica. La narrativa activa lo imaginario de modo que sirve, en el caso del thriller, como molde de aplicación que escenifica heterogeneidades. No obstante, esta transgresión de la normalidad y el retorno seguro a ella en el acto de lectura es justamente un proceso que produce sujetos normales. Con base en una reflexión teórica, la segunda parte de este texto analiza *Perra brava* de Orfa Alarcón, thriller que escenifica múltiples transgresiones de la normalidad por medio de la representación de la violencia propia del crimen organizado.

Palabras clave: violencia, trauma, narrativa, lector, normalidad

Abstract

This paper links two theoretical approaches, which allow an analysis of narrative fiction as an historical and socially specific structure. Fiction activates imagination and therefore is a model for the application of heterogeneities. Nevertheless, this transgression of normality and the safe return to it in the act of reading is precisely a mechanism that produces “normal subjects”. On the basis of reflexive theory, the second part of this paper analyses Orfa Alarcon’s *Perra brava*, a thriller that stages multiple transgressions of normality by representing the typical violence of Mexican organized crime.

Key words: violence, trauma, narrative fiction, reader, normality

Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación. La verdad de este segundo punto se muestra por la experiencia; aunque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos.

Aristóteles, *Poética*

Auténticos problemas de la ficción

Aristóteles aparece como prematuro teórico del *thriller* al indicarnos la codificación bicéfala de la narrativa contemporánea sobre la violencia, que actualmente sacude a México. No obstante, la imitación artística de acciones de los seres humanos en tiempos tan violentos nos remite a una normalidad "monstruosa": ¿cómo construir una intriga literaria que narra, con lujo de detalle, la cotidianidad laboral del señor Santiago Meza López, consagrado a ganarse su pan de cada día disolviendo cadáveres en sosa cáustica? La realidad extraliteraria es perturbadora; posiblemente, el caso del Pozolero excede los límites contemplados para que se produzca el regocijo aristotélico. En oposición significativa, la literatura narrativa en cuestión es consumida en espacios de relativa paz y orden cívico, y, como veremos, hace claras concesiones al horizonte cultural y social de sus lectores. Cabe añadir que la industria cultural capitaliza esta distancia entre espacios de violencia y recintos de lectura, porque engancha

a sus lectores con una promesa de máxima autenticidad:

[La obra de Élmer Mendoza] ha permitido reconocer las estructuras sociales que el narcotráfico acarreo a la sociedad mexicana en un contexto de globalización de la producción, circulación y consumo de drogas. Vista así, la literatura constituye un elemento que nutre a los académicos en el entendimiento sobre el narcotráfico y sus implicaciones sociales, como la narcocultura.¹

No obstante, si invertimos la perspectiva en la cita podríamos preguntarnos en qué medida esa literatura nos permite hablar sobre sus lectores, sin que sea necesario aproximarnos empíricamente a esta figura. Más bien, pensemos en un "lector" en el sentido de una construcción inherente a la ficción; a saber, una figuración que se relaciona con las nociones de normalidad que operan en ella. Aproximándonos a esta figura, pretendemos problematizar una literatura que suele analizarse en clave referencial, como si la ficción de hecho cumpliera su promesa de documentar con fidelidad lo que ignoramos sobre el crimen organizado o enderezara la versión distorsionada en el discurso mediático y político. Frente a ello, nos preguntamos cuál es el papel de la narrativa en la negociación de la auto-comprensión de sus lectores; pues esta implica la relación tensa entre diferentes representaciones de la normalidad.

A modo de un ejemplo, que tampoco pasa por alto las convenciones de los subgéneros narrativos que modulan la repre-

¹ María Eugenia de la O. y Élmer Mendoza, "Narcotráfico y literatura", s/p.

sentación literaria, el fragmento del minicuento “Instrucciones para controlar a un narcotraficante armado hasta los dientes” –homenaje al gran narrador argentino– de Élmer Mendoza describe el choque entre dos coches y los mundos de vida de sus respectivos conductores:

Usted humilde viene humilde en su también humilde carro viejo amarillo chocado ninguneado y semáforo verde. El señor botas de piel avestruz joyería vaquera indumentaria llega por Madero. Rojo para él, sin embargo, se pasa. Auto enfrente. Ligero contacto de defensas.

Usted bájese tranquilo. Le espera una reconfortante discusión del siglo catorce.

No reclame. Sonría.

En el momento en que el señor lo amenace vociferando que va a sacar su arsenal, usted, serenamente, dígame: saque para orinárselo (no se le ocurra usar la palabra, mear es demasiado clasista y su actitud perdería impacto).

Aquí pueden pasar dos cosas: que el señor ría con estruendo y le ofrezca un trago; o bien, que baje de la *pick up* con un cuerno de chivo sensiblemente visible. Sea consecuente y no se altere. En este punto, lo más seguro es que él le hable de su mamá. Usted, pídale que le baje al estéreo porque no le oye. Lo más probable es que él pase por alto la sugerencia y le apunte.²

Si bien las instrucciones cortazarianas describen con obstinación detallada actividades cotidianas, de lo que resulta el efecto de extrañamiento humoroso *sui generis*, lo cómico en el fragmento citado se basa en el juego contrastante entre divergentes

horizontes de sentidos correlativos a dos estereotipos: el comportamiento cívico (aquí: inadecuado) y la barbarie (luego: imminente). Con obvia carga humorística, se yuxtaponen dos escenarios potenciales, correspondientes a nociones diferentes de normalidad, que respectivamente remiten al cliché de un narcotraficante y al destinatario construido en el cuento, un lector enmascarado quien enfrenta una situación límite; tal vez se trata de una alusión irónica a otro estereotipo: el lector ideal de la “narcoliteratura”. Es su normalidad que está en juego frente al peligro esperanzado que se encuentra en su viaje imaginario.

El ejemplo anterior me permite traer a colación un modelo teórico proveniente de la estética de la recepción de Wolfgang Iser, y su triada de lo ficticio, lo imaginario y lo real. Más allá del binario ficción-realidad, dichas categorías permiten problematizar la forma en que los textos literarios integran y transgreden las normas y convenciones sociales mediante el acto de fingir una estructura textual con el fin de esbozar nuevos horizontes de sentido que transforman la plasticidad del ser humano.³ Lo ficticio es resultado de un acto intencional de un autor, y presupone una selección de ciertos elementos de lo real (por ejemplo: normas, convenciones, valores, discursos) y su combinación específica en el relato de ficción. Otro mecanismo de transgresión inherente en lo ficticio es la auto-referencialidad que rompe con el

² Élmer Mendoza, *Trancapalanca*, p. 22.

³ Con el término de plasticidad, Iser se refiere a la capacidad humana de transgredir y reinventarse constantemente a sí mismo; la literatura es una hermenéutica del sujeto que coadyuva a reformular las objetivaciones de identidades existentes. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, p. 11.

efecto de lo real, con la aparente naturalización de lo representado.⁴ Lo imaginario, en cambio, es, en un principio, amorfo y sin relación con un objeto determinado, aunque también puede ser expuesto a discursos cognitivos, esto es, adquiere una forma determinada en el mundo social.⁵ Según Iser, en el acto de la lectura, lo imaginario se relaciona con lo ficticio de modo que adquiera una concreción específica (*Gestalt*): "La imaginación del sujeto llena al mundo textual con vida y realiza el contacto con un mundo irreal."⁶ La provocación de reacciones ante este mundo genera un simulacro de experiencia.

Este modelo permite preguntar por las relaciones histórica y socialmente específicas entre lo ficticio, lo imaginario y lo real, lo cual obliga a tomar en consideración la doble transgresión –ficcional e imaginaria– que acontece en el acto de lectura:

Si lo ficticio [...] marca límites con el fin de transgredirlos y para que lo imaginario cuente con una concreción suficiente que necesita para efectuarse, se genera en el receptor la necesidad de elaborar la experiencia con base en el acontecer de lo imaginario.⁷

En este sentido, la literatura es un dispositivo históricamente específico para la

transformación de la plasticidad del ser humano, que negocia convenciones, normas y valores, por medio de la apertura del horizonte de sentido en un espacio ficcional en el que se despliega lo imaginario.⁸ En otras palabras, la literatura brinda moldes de aplicación para procesos de formación de la subjetividad, y en consecuencia, transforma y consolida lo que percibimos como normalidad.

Regresemos al fragmento de Mendoza que ejemplifica este modelo prestado de la teoría de la recepción al tiempo que muestra la tensión entre dos estándares de normalidad; su humor negro es una de las modalidades de asimilar lúdicamente esa realidad violenta, que aqueja a la sociedad mexicana actual. Asimismo, las nociones de normalidad en juego también son estrategias para enganchar al lector, porque, por un lado, brindan potencial de identificación inmediata y juegan con la fascinación morbosa y el terror, por el otro. La seguridad "libresca" frente al peligro, frente a la "normalidad monstruosa", se traduce en la codificación narrativa doble, pues el receptor se escinde en dos instancias: en observador *del* y en actor *en el* relato; asimismo, la cualidad de experiencia corresponde al *shock*, desde luego, mitigado por la ironía del texto. Finalmente, las alusiones a la identidad cliché del narcotraficante, la intertextualidad con Cortázar, la referencia histórica, el albur y el juego irónico con lo políticamente correcto son aspectos del minicuento que crean una dimensión altamente autorreferencial, y así desnaturalizan y problematizan la representación del encuentro como acto imaginario.

⁴ Bajo la premisa del "como si", esta transgresión pone de relieve la diferencia entre la representación ficcional y lo real, se trata de la reformulación del mundo formulado (*Umformulierung formulierter Welt*) y, en cuanto a las normas y convenciones, se puede observar una la transvaloración de los valores (*Umgeltung der Geltung*). Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*, pp. 23 y 33.

⁵ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁶ *Ibid.*, p. 43 (traducción del autor).

⁷ *Ibid.*, p. 45 (traducción del autor).

⁸ *Ibid.*, pp. 144 y 157.

En general, la violencia desempeña un papel múltiple con respecto a lo que percibimos como normalidad, porque en el acto de transgresión hace visible las normas y discursos que la sustentan. Claro está, el recurso a la violencia es una forma de dominar y destruir lo existente, y, por tanto, imponer o naturalizar otra normalidad. Además, en la medida en que la violencia se erige como condición objetiva de las interacciones humanas se transforman gradualmente las nociones de normalidad. Complementariamente, la literatura, como medio de transformación de la subjetividad en la comunidad de sentido de autores y lectores, reacciona frente a irritaciones de la normalidad en la realidad extratextual así como transgrede y visibiliza normas, y coadyuva a la consolidación de nuevas formas de normalidad y subjetividad. Antes de trazar estos mecanismos en *Perra brava* (2010) —el bizarro *thriller* debut de Orfa Alarcón—, que sirve como caso ejemplar para este análisis, urge responder una pregunta: ¿qué entendemos por normalidad?

Del tráfico y los viajes (no) normales

Exactamente esto es normal lo que normalmente tiene validez como algo normal [...] algo que no se percibe como tan perturbador para llamar la atención sobre una apremiante necesidad de actuar o intervenir.⁹

Lo anterior es, según Jürgen Link, la paradoja constitutiva de lo que denomina “nor-

malismo” (*Normalismus*, en alemán); con este neologismo describe la ideología y los dispositivos correspondientes que (re)produjeron la normalidad en sociedades occidentales a lo largo de los últimos dos siglos. La normalidad es un acontecimiento discursivo que mediante discursos, prácticas e instituciones forma la subjetividad colectiva, instancia que a su vez reproduce la normalidad en una sociedad.¹⁰ La normalidad es uno de los dispositivos dominantes en el que emergen las identidades producidas por otros discursos especializados, por ejemplo, las disciplinas científicas como la psiquiatría, la criminalística, la medicina, la sexología. Como ha mostrado Michel Foucault a lo largo de su obra, estos discursos distinguen entre lo normal y lo anormal por medio de los objetos que discursivamente producen: la enfermedad mental, el crimen, el sexo, etcétera. La normalidad es impensable sin su otro excluido: lo anormal. Además, la normalidad es una de las categorías que estabilizan discursos;¹¹ sin ella, colapsarían nuestra construcción de la realidad y el orden sociales. Normalidad no es una categoría absoluta, como normatividad, sino actualmente tiende a ser gradual, con límites flexibles entre normalidad y anormalidad.¹² Como construcción que tiende a naturalizarse es “invisible”; se establece por medio de cambios graduales —para bien o para mal— sin que se perciba el

¹⁰*Ibid*, pp. 49-50.

¹¹*Ibid*, pp. 15-26.

¹²Link distingue, a modo de tipos ideales, entre el protonormalismo con límites fijos y normas absolutamente rígidas, y el normalismo flexible que permite hasta cierto grado la transgresión de sus normas y la formación de sujetos diversos. *Ibid*, pp. 79-80.

⁹ Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus*, p. 23 (traducción del autor).

cambio paulatino como ruptura con el estado "normal" anterior.

El ámbito donde observaremos aquí la transformación de la normalidad es el interdiscurso literario: interdiscurso, porque se trata de un discurso accesible a legos que, no obstante, integra elementos de discursos especializados. El interdiscurso literario tiende a la figuración de los elementos que retoma de otros discursos y prácticas; así tematiza, contesta y conforma nociones de normalidad. Por ejemplo, como es sabido, el tráfico es uno de los fenómenos reales y una de las metáforas frecuentes a la que se hace referencia para hablar sobre la normalidad. El coche, de modo poco metafórico, es la máquina que nos hace participar en el conjunto del movimiento o estancamiento de una sociedad. En este sentido, somos el tráfico, en conjunto transitamos dentro de los parámetros de lo normal.¹³

En un sentido más figurativo, el fluir o estancar de los vehículos, el orden o el caos del tráfico pretenden ser fieles espejos de la convivencia y las convenciones en una sociedad. Retomémonos a Cortázar y Mendoza: un embotellamiento puede simbolizar un estado de excepción e indicar la necesidad de redefinir los límites de la normalidad. Un accidente debido a la inobservancia de los señalamientos de tráfico representa una ruptura con el orden cívico. El choque de vehículos transfi-

gura el estado de *shock* en la subjetividad frente a la ruptura de estándares de normalidad. En suma, las figuraciones de los vehículos que usamos son un acervo interminable: estos símbolos colectivos son recursos del interdiscurso para construir un sentido figurativo por medio de la integración de otros discursos.¹⁴

En este contexto, no es una coincidencia que en textos ficcionales los viajes (no) normales –(*nicht normale Fahrten*), en la terminología de Link– a menudo se relacionan con veloces vehículos de alta tecnología.¹⁵ Coches de carrera, trenes, aviones, naves espaciales son símbolos colectivos, que tematizan la transgresión, y así realzan los límites de la normalidad. Link usa la paréntesis en la negación de su concepto para vincular la transgresión de la normalidad y el retorno a la normalidad para describir un proceso imaginario que forma un sujeto normal. Lo ficcional, como estructura que activa lo imaginario, resulta atractivo, porque permite transgredir la normalidad encontrada en lo real al tiempo que es una figuración concreta del miedo de perder esa normalidad (*Denormalisierungsangst*). El retorno seguro a ella es un principio fundamental de los viajes (no) normales.

El *thriller* juega con la desviación de la biografía normal y con la transgresión de los límites de la normalidad integrando las heterogeneidades a las que se refieren los dispositivos regulativos que erigen los pilares de la normalidad. Al mismo tiempo, la normalidad se reafirma mediante

¹³Y directamente cabe añadir que, a veces, la excepción se establece como regla, por ejemplo, en el caso de los infartos de las arterias principales de la capital mexicana frente a la presencia de los movimientos sociales. Las demandas desestimadas de los actores sociales culminan en una colapso de la circulación. El quién y cómo se mueve (a) la sociedad, y cuál normalidad debe tener vigencia frente a la desigualdad social, es un mapa en que circulan sentidos encontrados.

¹⁴Por ejemplo, tecnología, filosofía de la historia, sociología y economía en la alegoría del tren del progreso que puede acercarnos a la perfección colectiva, perder velocidad, descarrillarse, atropellarnos o partir sin nosotros, etcétera.

¹⁵Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus*, p. 42.

el acto imaginario de la transgresión exploradora de sus límites y el retorno seguro a ella, porque el juego transgresor con heterogeneidades realza el límite hacia lo anormal; así tiene un papel fundamental en la formación del sujeto normalizado, pues éste imagina su existencia como viaje (no) normal.¹⁶ En palabras de Link,

[...] se trata de historias que marcan los límites subjetivos de la normalidad por medio de la escenificación lúdica de la transgresión desde una perspectiva desde dentro de la normalidad.¹⁷

Desde esta perspectiva resulta evidente que gran parte de la llamada "narcolitografía" escenifica un juego con los fantasmas productos del miedo a la pérdida de la normalidad a causa de la violencia que se encuentra en el entorno real o virtual de los lectores. Sin embargo, como veremos, el enfoque en los límites de la(s) normalidad(es) en el caso concreto la escalada de violencia de la última década, nos lleva a la preguntas: ¿qué y de qué forma se puede narrar algo en una sociedad concreta?, ¿en qué medida son eficientes las transgresiones escenificadas mediante el juego narrativo con diferentes normalidades?

La perra anda suelta

La perra es uno de los símbolos colectivos que muestra la ambigüedad que resulta de la estrategia de enfrentamiento directo contra los cárteles de droga por parte del gobierno mexicano. También manifiesta

el poder de la música popular (un interdiscurso) para articular y subrayar esa ambigüedad.¹⁸ Inmediatamente después de que Los Tigres del Norte lanzaran "La granja" en 2009, se discutió a cuál de los actores involucrados en el conflicto remitía el símbolo colectivo de la perra que causaba tantos estragos en toda la granja: ¿sería el ejército o los narcotraficantes? Ávidos por regresar a la normalidad en el discurso mediático y frente a la ubicua disolución del orden cívico, las autoridades exigieron la omisión de "La Granja" a las radioemisoras y la cancelación de conciertos del grupo, pues la canción aludía al papel encubridor de los medios de comunicación y la ambigua motivación de la clase política para llevar a cabo una guerra contra el narcotráfico; también denunciaba las míseras condiciones de producción en el campo mexicano.

No obstante, en una lectura menos polarizada por la búsqueda de culpables, la perra es un símbolo colectivo que remite a la violencia que persiste desde aquel entonces. Es justamente una de las características de los símbolos colectivos del interdiscurso: reforzar la ambigüedad de sus referentes y abrir el horizonte de sentido para diferentes interpretaciones.¹⁹ Y no se agota su polisemia: el personaje que

¹⁸Véase "Si la perra está amarrada / Aunque ladre todo el día / No la deben de soltar / Mi abuelito me decía / Que podrían arrepentirse / Los que no la conocían", Los Tigres del Norte, "La Granja".

¹⁹Por consiguiente, el símbolo colectivo enunciado por los Tigres del Norte debía incomodar a quienes, siendo juez y parte en el asunto del narcotráfico, buscaban una polarización maniquea en el discurso público sobre la guerra contra el narco. Sobre el papel de los medios durante el sexenio de Felipe Calderón. Véase Fernando Escalante González, *El crimen como realidad y representación*.

¹⁶*Ibid*, p. 57 (traducción del autor).

¹⁷*Ibid*, p. 359.

se remonta a este símbolo colectivo es la protagonista de *Perra brava*, cuyo proceso de pérdida de normalidad y escalada de violencia corresponde al viaje (no) normal.

La atención mediática sobre el símbolo colectivo de la perra al final de la primera década del nuevo milenio probablemente influyó en la estrategia de venta manifiesta en la selección del título de *Perra brava*. Asimismo, en el plano del contenido, después del éxito de las figuras femeninas en "narco-relatos" como *La reina del sur* (novela 2002, telenovela 2011) y demás *miss narco* y *miss bala* que le seguirían,²⁰ la apuesta por una protagonista en *Perra brava* que transita de la normalidad de una estudiante de letras hacia el inframundo del crimen organizado, es una decisión clave que promete mucho potencial de identificación entre un público lector joven. Lo promete también el reiterativo argot juvenil empleado a lo largo de los diálogos y monólogos interiores. Otro nivel de identificación parecido brindan las frecuentes alusiones al grupo Cartel de Santa; las letras "quiero más perros" de su canción "Perros" atraviesan la novela como ritornelo y alientan el juego con el símbolo colectivo canino. Si bien la protagonista repudia las canciones misóginas del grupo (27, 134),²¹ luego se acomoda en esta comunidad de sentido dividida en perros y perras.

El viaje (no) normal en *Perra brava*

Sexo-crimen-locura-suicidio-estupeficientes no sólo son los parámetros que figuran en las estadísticas sobre lo anormal –dispositivos discursivos que delimitan hacia dentro un recinto seguro de la normalidad frente al exterior anormal–, también son tópicos de la industria cultural que predominan para hacer posibles las transgresiones imaginarias con las que *Perra brava* regocija a sus lectores.²²

El viaje (no) normal se manifiesta simbólicamente en los vehículos usados por la protagonista, cuya sucesión es regida por la lógica superlativa del *upgrading*: su trayectoria comienza con un Atos para transitar con/por una camioneta Nitro, luego estrena un elegante BMW y finalmente despoja a su novio de su Ferrari. Circular en auto es sinónimo de triunfar en la lucha por la vida: "Peugeot mata Atos, pero BMW mata Peugeot. En cuanto pude, con el semáforo aún rojo, di la vuelta" (108), reza el mantra de la protagonista antes de causar deliberadamente un accidente amenazando a otra conductora con una pistola.

También es significativo que la protagonista se rehúsa a viajar en dos otros vehículos que representan las normalidades encontradas en la novela. En primer lugar, rechaza el Jeep que le ofrece su novio, porque, por una parte, el coche modificado le parece demasiado "ostentoso y naco", "sacado de 'Enchúlame la máquina'" (52). Por otra parte, se encuentra objetos ab-

²⁰Günther Maihold y Rosa María Sauter de Maihold, "Capos, reinas y santos - la narcocultura en México", pp. 80 ss.

²¹Orfa Alarcón, *Perra brava*. Todas las citas de esta edición vienen entre paréntesis.

²²Para una crítica del fallido efecto de lo real en *Perra brava*, véase Elizabeth Sánchez Garay, "Ilusión mímica..." y Felipe Oliver, "Ni perra ni brava".

yectos en los asientos que evidencian la actividad delictiva de la banda de su novio:

[...] me causaba náuseas porque siempreapestaba a mota y de repente aparecían condones usados en los asientos, jeringas, guantes de látex embarrados de no quiero pensar ni qué. La basura más asquerosa aparecía en mi Jeep (52).

Esta actitud de rechazo inicial con respecto a lo abyecto cambia a lo largo de la novela; asimismo, la relación entre sujeto y vehículo se transforma, cuando Fernanda se sube a una Hummer con los integrantes armados de la banda, escuchando Cártel de Santa, para patrullar e “imponer respeto” en el barrio (159-160). En segundo lugar, tampoco se sube a un avión que la transportaría a Japón para formar parte en un intercambio de estudiantes. Disimula participar en esa actividad académica y prefiere quedarse incógnita en su entorno regiomontano, para encontrarse consigo misma, sin padecer la presencia de su novio: “Estaba yo y estaba conmigo” (142). En suma, los vehículos empleados o rechazados son figuraciones de un proceso de subjetivación que culmina en una absoluta desinhibición. Este proceso adquiere connotaciones de un empoderamiento liberador de la mujer, que desafía el código de honor y la construcción de masculinidad del otro sexo.

In crescendo la narrativa despliega el nivel de agresión de la protagonista, proceso complementario al desarrollo que toma su novio. Mientras Julio, inicialmente un capo proto-macho que recuerdo un guerrero arcaico, se vuelve irreconocible para Fernanda en la medida en que se transforma en galán romántico, quien le

propone matrimonio y le presume una yegua blanca (120); ella tiende a cuestionar su masculinidad y a azuzarlo para que responda a su necesidad de una pareja con potencial violento. Vistas desde la perspectiva de la protagonista, estas líneas de desarrollo asimétricas representan una deconstrucción de la identidad del otro.²³

Un *leitmotiv* de la novela es la sangre. El desenlace culmina con el suicidio de Julio, porque Fernanda cuestiona la construcción de su identidad masculina confesándole falsamente haberse acostado con todos los integrantes de la banda criminal que lidera Julio. Acto seguido, Julio –en lugar de ejecutar a Fernanda, porque ella recién había incendiado la casa de una amante que esperaba un hijo de él– dirige el arma contra sí mismo. La protagonista recapitula: “Yo amaba tanto su sangre que comencé a beberla” (204). La sangre derramada del cuerpo que se derrumba sobre Fernanda significa una clausura simbólica del relato, porque la reiteración del motivo de la sangre acompaña el embravecimiento de la protagonista, que literalmente transita de vegetariana a vampiresa, de mujer trofeo a mujer fatal, de un estereotipo a otro.

Al principio de la novela, el lector se entera, después los primeros párrafos que narran un acto sexual de la pareja en la oscuridad que Fernanda quedó embarrada de sangre de una de las víctimas de Julio:

²³En estas transgresiones de la normalidad, el personaje homosexual, Dante, desempeña un papel clave, porque el confidente de la protagonista permanece estático y así contrasta con la transformación de Fernanda. Él es el punto cero de la normalidad desde donde se mide la transgresión cometida por ella.

Julio se vino y se quedó dormido. Me abracé contra él. También me hubiera quedado dormida, de no ser por ese sabor molesto que aún sentía en la lengua. Amodorrada me levanté a orinar y a lavarme los dientes. Entonces entendí las palabras de Julio: al tomar la pasta de dientes me descubrí frente al espejo con la cara llena de sangre. Los senos, las manos, la entrepierna. Grité. Como si viera el fantasma de mi madre. Grité tan fuerte que me quedé ronca. Julio entró al baño y me abofeteó.

—Para que te lo sepas, traes encima la sangre de un cabrón con muchos huevos, y con todo y todo se lo cargó la chingada, porque la vida se gana a putazos. Así que no me vuelvas a salir con que no puedes freír un pinche bistec porque te da asco. (12-13)

A lo largo de la novela, la protagonista aprende a tomarle gusto a la sangre; paulatinamente desarrolla una identificación con ese estadio del espejo y cobra venganza por su madre asesinada, a los que se aluden en la cita. Lo abyecto, ese mecanismo semiótico impulsado por lo repugnante que, no obstante, forma parte de nosotros y nos causa una paradójica sensación de atracción y rechazo,²⁴ es uno de los ejes que articula la transformación de la protagonista. Al lado del mismo cuerpo de Julio, deseado y abyecto por su cobertura de la sangre de sus contrincantes, los abyectos que propulsan esta transformación se encuentran, desde luego, en los vehículos que simbolizan el viaje (no) normal y la subjetivación del personaje, donde no debe faltar una au-

téntica cabeza cortada en el asiento trasero (74), el cadáver es el objeto abyecto por excelencia.²⁵

Cabe añadir que lo abyecto y el trauma son tópicos frecuentes en la narrativa contemporánea sobre la violencia en México. Ambos elementos han sido incorporados productivamente en algunos relatos, que así adquieren profundidad semiótica al tiempo que desintegran la constitución psicológica de sus personajes y la configuración narrativa.²⁶ En *Perra brava* ambos elementos se vuelven lugares comunes forman parte del juego con intensidades del *thriller*—emociones fuertes que causan momentos *shock*— sin que alcancen demasiada complejidad en la elaboración de la psicología o la configuración textual.

Por ejemplo, la protagonista alude en ocasiones al miedo a su padre desaparecido, porque en un arrebato de furia mató a su madre; sus sueños muestran claros síntomas posttraumáticos: "soñaba yo a mi hermana destazada en una tina, flotando en litros de sangre" (64). El lugar del padre lo ocupa Julio, quién además en-

²⁵Julia Kristeva explica la etimología de su concepto: abyecto: "un objeto caído, es radicalmente un excluido". Análogamente, el cadáver (palabra derivada del latín *cadere*; caer, en español) es la encarnación de esta idea: "El cadáver—visto sin Dios y fuera de la ciencia— es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, de que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos." *Ibid.*, pp. 8 y 11.

²⁶Existen actualmente relatos cuya propuesta de un realismo traumático integran productivamente el trauma y lo abyecto para cancelar cualquier posibilidad de una clausura narrativa y desarticular el sentido narrativo. Véase mis estudios "Desintegrar, transgredir, reflejar: La (de)formación del sentido en la ficción mexicana contemporánea sobre la violencia" y "La escritura de la memoria y del trauma en *Tijuana: crimen y olvido* de Luis Humberto Crosthwaite".

²⁴Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión*, pp. 7-46.

trega al progenitor secuestrado de ella en la última escena de la novela en la cajuela del Ferrari. Julio representa una fuerza opresora para la protagonista, le hace asumir el papel de la mujer sumisa (192), al tiempo que brinda protección contra el fantasma del padre asesino (65). Esta doble función se relaciona con lo abyecto, pues debido a la presencia amenazante de Julio, acurrucada en la tina de baño, Fernanda no se atreve desprenderse del “cadáver embarrado”, después del coito de los primeros párrafos, porque teme llamar la atención de Julio y ser castigada otra vez (23). En este sentido, la “psicología” del relato nos pinta el no reconocimiento de sí, que juega por ejemplo, con el motivo del rechazo de la propia sangre menstrual (77), seguido de la internalización de lo “otro”, violento y abyecto, y el ejercicio de una violencia igual de opresiva a modo de revancha.

Subjetividades perrunas

La doble codificación del personaje novio/padre, así como la relación traumática que mantiene con ellos Fernanda como sujeto sin voluntad propia son el punto de partida del relato. La transición hacia los momentos peripatéticos de empoderamiento y venganza parece un eco lejano de la secuencia de acción en las películas *rape and revenge*.²⁷ Además del asesinato de la madre por el que Fernanda cobra venganza, el erotismo dramático de la novela

remite a un acto de violación. Veamos los primeros párrafos de la novela:

Supé que con una mano podría matarme. Me había sujetado del cuello, su cuerpo me oprimía en la oscuridad. Había atravesado la casa sin encender ninguna luz ni hacer un solo ruido. No me asustó porque siempre llegaba sin avisar: dueño y señor. Puso su mano sobre mi boca y dijo algo que no alcancé a entender. No pude preguntar. Él comenzó a mordirme los senos y me sujetó ambos brazos, como si yo fuera a resistirme.

Nunca me opuse a esta clase de juegos. Me excitan las situaciones de poder en las que hay un sometido y un agresor. Me excitaba todavía más entender que para él no eran simplemente juegos sexuales: Julio doblé mi mente, mi cuerpo, mi voluntad absoluta. (11)

Se trate subjetivamente de un juego sado-masoquista o de un acto de bruta dominación, es una discusión bizantina frente a la trama que retoma elementos del género *rape and revenge*: la mujer pasiva, aquí poseída por el violador de costumbre, pasa por un proceso de recuperación y redefinición para finalmente vengarse del perpetrador. Si la novela entonces escenifica un cuestionamiento de la identidad masculina y la formación de una subjetividad femenina crítica, nos remite a la pregunta ¿en qué medida se produce una tensión entre el género narrativo y el género como construcción identitaria?²⁸

²⁷En este sentido, *Perra brava* comparte el cuestionable potencial crítico de las películas de acción protagonizadas por mujeres vengadoras. Véase Mareike Clauss, “Von Bizarrr zu Blockbuster: die Darstellung gewalttätiger Frauen im Spielfilm als normativer Prozess”, pp. 25-36.

²⁸Para el caso de *Kill Bill* (2003/2004) de Quentin Tarantino. Véase Mareike Clauss, “Von Bizarrr zu Blockbuster”, p. 33.

Como hemos mencionado, el suicidio en el desenlace se escenifica como consecuencia de un juego deconstructivista con la identidad del protomacho. Es la reiteración performática de su concepción de género —enunciada primero por él en la amenaza dirigida a Fernanda y reiterada subversivamente por ella—, que así hace coincidir y colapsar las distinciones binarias que sustentan la construcción narrativa de tal hombría:

—¡Ahora qué hago contigo, cabrona! Si te dejo con vida pierdo el respeto de mis hombres. Si te mato es peor que matarme a mí mismo. Cómo te castigo, cabrona, ¿mando a que te encajuelen también? O mejor que te cojan todos. Que vengan los Cabrones, que se sacien. ¿Tanta carne y tan buena para echárselas a los gusanos? Mejor que se sacien primero los perros. Así como los ves con asco, como si valieran menos que tú, así como dices que apestan, van a llegar a meterte la verga. [...]

—Ya me los cogí. A todos. [...]

—A todos me los tiré, tú que les confiabas tanto, que creías que me cuidaban. Nada más te ibas y me tiraba al que fuera, al que me dejaras, todos me gustan. [...]

—¡Tráemelos! ¡Tráemelos para que veas cómo me los cojo! (203)

La amenaza de deshonorar a ella para reafirmar su poderío frente a los integrantes de la banda, sorprendentemente se transforma en una deshonra ya consumida que al mismo tiempo burla su autoridad y poder. Ejemplarmente, como en un libro de texto sobre la deconstrucción, esta contestación causa la implosión la identidad de género masculina.

Ahora bien, si consideramos la elaboración de la subjetividad femenina, ¿cuáles son los intersticios que se abren para marcar una diferencia con respecto de la identidad de género inicial? La novela culmina un proceso en el cual la protagonista ocupa el lugar de poder de Julio/padre con la finalidad de erigirse como vengadora e impartir justicia: "Yo tenía que ser la ley. Yo tenía que ser la justicia" (152). Así, *Perra brava* introduce otro elemento narrativo de las películas *rape and revenge*: la protagonista hace justicia por su propia mano, a falta de autoridades que sancionen los crímenes cometidos. Evidentemente la ley, la normalidad, que representa mediante su venganza, deja poco margen para la representación de una subjetividad distinta a la de sus victimantes, porque se limita a asimilar y reiterar los códigos de su entorno violento.

En este proceso, el texto enuncia comentarios críticos sobre la misoginia inherente en el comportamiento de los integrantes de la banda. Sin embargo, la protagonista se escenifica como ser erotizado para la mirada masculina y cae en la representación estereotipada de los géneros de acción que codifica a la mujer como objeto del deseo masculino:

Envuelta en la sobrecama fui a buscar al colombiano que se afeitaba desnudo en el baño, me sonreía y en inglés me preguntaba cuándo salía mi vuelo. No le contesté, preferí tomar su crema de afeitarse y embarrármela en el pubis, sentada en el mueble del lavabo, con las piernas abiertas, invitándolo a rasurarme.

Me hubiera gustado que tuviera una navaja, pero solo tenía un rastrillo. Cuando terminó, me miraba con la misma

soberbia que miraba minutos antes su rostro limpio. Estando ahí sentada, sin decirme nada, me penetró una vez más. (136)

Si bien la novela tiene conciencia de la deconstrucción de la identidad de género masculino, no aplican los mismos mecanismos de reiteración performática y auto-es escenificación irónicas con respecto de la protagonista, que permanece estáticamente codificada como objeto de la mirada masculina: se dispone como fantasma erótico del observador, como fantasía narcisista que ocupa el lugar del rostro anteriormente contemplado en el espejo.

De regreso a la normalidad

En el contexto de la escalada de violencia *Perra brava* es un caso ejemplar de la reacción de cierta narrativa frente a la irritación de la normalidad. La construcción ficcional integra referentes de una realidad sumamente perturbadora, regida por una (a)normalidad que corresponde a la negación de aquella normalidad establecida por los dispositivos reguladores mencionados por Link y Foucault. Estos referentes anormales –el complejo violación-mutilación-asesinato-suicidio– sirven para escenificar un viaje (no) normal; y, desde luego, para el lector eso implica la transgresión de la normalidad y el retorno seguro.

Los límites marcados por la ficción se reafirman por medio de una protagonista que triunfa en un mundo ficcional regido por la violencia; al mismo tiempo, la transgresión imaginaria no lleva a problematizar este mundo sino que más bien lo comprende como modelo de aplicación para intensos momentos de *shock*.

Si bien se deconstruye la masculinidad del antagonista, no cambia cualitativamente la subjetividad de la protagonista. A pesar de las críticas sobre la misoginia de algunos personajes, la trama se rige por normas estéticas que erotizan la representación de la mujer y la relacionan con clichés como la mujer sumisa, la mujer fatal y la mujer trofeo. La violencia ejercida por la protagonista no cambia, sino realza su papel tradicional de género, porque más allá del ámbito masculino al cual transgrede y donde opera como vengadora, no parece existir una subjetividad alternativa.

Tal vez, lo anterior también se debe a la estructura unidimensional del *thriller*:²⁹ Link sugiere pensar esa unidimensionalidad en términos de una distinción entre un observador (lector) y un actor (personajes), que a su vez son escindidos en observador (Fernanda) y actor (Julio): la intensidad de los momentos de *shock* se incrementan en la medida en que el viaje (no) normal adquiere su velocidad máxima, que no da margen para la auto-observación y reflexividad. Para el lector, la transgresión imaginaria por medio de la escenificación de lo heterogéneo y el retorno reafirmativo hacen entonces que novelas de este tipo sean constitutivas de su normalidad y poco coadyuven a problematizar la desintegración social que existe en ciertas regiones de la república mexicana por la violencia. Justo a la mitad del relato, antes de iniciarse la transformación de la protagonista,

²⁹Por la misma razón, considero que la alusión a Bajtín en la novela no es sino otro elemento que se encuentra montado sobre la superficie del texto, y no se agota las posibilidades de una estética polifónica: "El hombre nunca coincide consigo mismo. Jamás se puede aplicar la fórmula de identidad A es igual a A" (113).

ella "reflexiona" sobre la normalidad y articula la distancia insalvable entre los dos estándares de lo normal en juego:

Una muchacha normal a la que le gustan las rosas. Que tiene una hermana y una sobrina. Que tiene una mejor amiga y un novio. Una muchacha normal que se pone perfume y se preocupa por seguir delgada. Una muchacha que va a la escuela, como cualquier otra. [...] Una muchacha normal no pide gran cosa: que la quieran, salud, que las cosas no cambien, que nunca cambien, que no se embarace, que no aparezca más sangre, que la lista de muertos y desaparecidos no incluya a los suyos, que al dormir no la despierten las sirenas de las ambulancias. Una muchacha normal no pide más que, si no se ha muerto su padre, suceda pronto y de manera trágica, horrenda y asquerosa, para que sea noticia y así enterarse a través de los noticieros; que nunca su hermana aparezca destazada; que a nadie se le ocurra violar a su sobrina; que su hombre no termine con el cráneo perforado cualquier día de estos; que la policía no vuelva a arrojarle en el regazo la cabeza de un muerto. (103)

La codificación doble del pasaje recuerda el choque de las dos nociones de normalidad que comentamos en el caso del minicuento de Élmer Mendoza. En menos de dos páginas, el texto reitera ocho veces la palabra "normal" para contrastarla con la violencia extrema que existe en el entorno de la protagonista. En el caso del *thriller*, no obstante, se trata de una distancia abismal entre dos nociones que difícilmente se mediatiza narrativamente por la unidimensionalidad y los momentos *shock* del género. Mientras que en otros relatos

se logra traducir esta diferencia como ruptura insalvable en una desintegración del relato, en el *thriller* la intensidad de una secuencia de acción subsana la calidad verdaderamente perturbadora de los hechos narrados para regocijar a sus lectores.

En este sentido, la clausura de *Perra brava* nos permite retomar el símbolo colectivo de la perra: si, en la ficción, el desenfreno y la escalada de la violencia se establecen como modelo triunfador, el personaje es un símbolo colectivo que podemos relacionar con la lógica del *upgrading* que rige tanto su proceso de subjetivación como la maximización de la intensidad de momentos de *shock*. No son ajenas a otras maximizaciones, como las que rigen cualquier mercado, por ejemplo, el de libros o el de estupefacientes.

Bibliografía

- Alarcón, Orfa. *Perra brava*. México, Planeta, 2010.
- Clauss, Mareike. "Von Bizarr zu Blockbuster: die Darstellung gewalttätiger Frauen im Spielfilm als normativer Prozess". *Konstruierte Normalitäten — Normale Abweichungen*. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
- Escalante Gonzalbo, Fernando. *El crimen como realidad y representación*. México, El Colegio de México, 2012.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2001.
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión*. México, Siglo XXI, 2006.
- Link, Jürgen. *Versuch Über den Normalismus: wie Normalität produziert wird*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996.

Mendoza, Élmer. *Trancapalanca*. México, Tusquets, 2013.

Sperling, Christian. "Desintegrar, transgredir, reflejar: La (de)formación del sentido de la ficción mexicana contemporánea sobre la violencia". Silvia Pappe y Christian Sperling (coords.) *Reflexiones Interdisciplinarias para una Historiografía de la Violencia*. 2015.

Hemerografía

Oliver, Felipe. "Ni perra ni brava". *Crítica*. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. 2011.

Sánchez, Garay, Elizabeth. "Ilusión mimética y punto de vista femenino en *Perra brava* de Orfa Alarcón". *Imex VIII*, Universidad de Düsseldorf. 2015.

Sperling, Christian. "La escritura de la memoria y del trauma en Tijuana: crimen y olvido de Luis Humberto Crosthwaite". *Imex VIII*, Universidad de Düsseldorf. 2015.

Cibergrafía

De la O, María Eugenia y Élmer Mendoza. "Narcotráfico y literatura". *Desacatos*, número 38, enero-abril de 2012. http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/38%20Indexado/resenas_1.pdf [Consulta enero, 2013].

Jiménez Valdez, Elsa Ivette. "Mujeres, narco y violencia: resultados de una guerra fallida". *Región y Sociedad*, Colegio de Sonora, 4, 2014. <https://www.colson.edu.mx:4433/Revista/Articulos/e4/4Ivette.pdf> [Consulta 30 de agosto, 2014].

Maihold, Günther, Rosa María Sauter de Maihold. "Capos, reinas y santos - la narcocultura en México". *iMex*. Año 2, núm. 3, invierno 2012. http://www.maihold.org/mediapool/113/1132142/data/Narcocultura_en_Mexico_GM_SdM.pdf [Consulta 30 de agosto, 2014].

Discografía

Cartel de Santa. "Perros". Videoclip. Sony Music Entertainment, 2002.

Los Tigres del Norte. "La granja". Videoclip. Fonovisa, 2009.

