

México en el tiempo de la rabia

Arte y literatura de la guerra,
el dolor y la violencia (2006-2018)

Alejandro Zamora
Gustavo Ogarrio
(editores)

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

México en el tiempo de la rabia

Arte y literatura de la guerra, el dolor y la violencia (2006 - 2018)

México en el tiempo de la rabia. Arte y literatura de la guerra, el dolor y la violencia (2006-2018)
Alejandro Zamora, Gustavo Ogarrio (editores). -- Primera edición.-- México : Universidad
Autónoma del Estado de Morelos, 2020.
174 páginas
ISBN 978-607-8639-96-0 UAEM
1. Arte y literatura – México – Siglo XXI 2. Problemas sociales en la literatura 3. Arte
y sociedad – México 4. Violencia - México

Esta obra fue dictaminada por pares

Primera edición, diciembre de 2020

México en el tiempo de la rabia. Arte y literatura de la guerra, el dolor y la violencia (2006-2018)

Alejandro Zamora y Gustavo Ogarrio (editores)

Copyright © 2020, Alejandro Zamora y Gustavo Ogarrio

Los editores agradecen la colaboración de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

Copyright © 2020, York University,
Glendon College
2275 Bayview Avenue
Toronto, Ontario
M4N 3M6, Canada.
liaison@glendon.yorku.ca
www.glendon.yorku.ca

Copyright © 2020, Universidad Autónoma
del Estado de Morelos
Avenida Universidad 1001
Chamilpa, 62209
Cuernavaca, Morelos, México.
publicaciones@uaem.mx
libros.uaem.mx

Copyright © 2020, Universidad Nacional
Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Cto. Interior s/n, C.U., Coyoacán, 04510
Ciudad de México, CDMX, México.
publicaciones@filos.unam.mx
www.filos.unam.mx

Corrección de estilo: Dalia García

Fotografía y diseño de portada: Martín Hernández

Diseño editorial: Martín Hernández

Asesoría gráfica: Zazilha Cruz

ISBN 978-607-8639-96-0



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons. Reconocimiento-NoComercial
CompartirIgual 4.0 Internacional.

Hecho en México

México en el tiempo de la rabia

Arte y literatura de la guerra, el dolor y la violencia (2006 - 2018)



CONTENIDOS

7	Introducción Los editores	
12	Geopolíticas del dolor: fosas clandestinas e interrupción espacial Arturo Aguirre Moreno	1
36	Ayudar a levantar cadáveres <i>Antígona González</i> o la política de la empatía Alejandro Zamora	2
58	Teresa Margolles Señalar la muerte Elena Rosauo y Adriana Domínguez	3
76	Instrucciones para existir (avergonzado) en México: <i>Jorge Ibarguengoitia</i> y el relato de la nación Raúl Carrillo Arciniega	4
102	Deconstruyendo el muro El papel de la traducción literaria en las relaciones entre México y Estados Unidos Martín Boyd	5
126	¿La guerra votará por nosotros? Literatura y política en la encrucijada del año 2018 Gustavo Ogarrio	6

Introducción

151	Resúmenes
159	Colaboradores
169	Índice analítico

¿Cuál es el tiempo que vive México actualmente en el histórico hacerse de su heterogeneidad? ¿Cómo nombrarlo? ¿Cómo representar y captar su movimiento, su articulación y desarticulación? ¿Qué define a este tiempo? ¿Qué lo representa? ¿Qué de este tiempo no alcanzaremos a captar y qué de su interpretación pertenece ya a generaciones posteriores?

En su libro *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos*, Tryno Maldonado se refiere al tiempo presente como “el tiempo de la rabia en México”. Una época llena de ira hacia la que transitamos luego del pasmo y la desesperación causados por la violencia y el horror de la guerra calderonista, desatada a finales de 2006. Una “guerra” que, según las cifras oficiales, ha dejado más de 260 mil muertos y más de 30 mil desaparecidos. El punto de quiebre del pasmo y la desesperación hacia la rabia, para Tryno Maldonado, es el 26 y 27 de septiembre de 2014, fecha en la que 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa Raúl Isidro Burgos fueron desaparecidos por cuerpos de seguridad del Estado. Para otros, no obstante, ese punto de quiebre tiene otras fechas, otros sucesos, otros nombres: Ciudad Juárez, San Fernando, Tlatlaya, San Mateo Atenco, La Bestia, por mencionar solo algunos.

Esos puntos de quiebre de la ira también los han tenido el arte y la literatura mexicana que se han visto en la necesidad de replantear su propio lenguaje, su técnica y, señaladamente, la cuestión del sujeto autoral mismo como autoridad unipersonal sobre las historias, las voces y los rostros de los más afectados por la “guerra”: las personas y las familias que han tenido que vivir lo que nadie tendría que vivir nunca. Ante lo inefable del dolor encarnado y de la experiencia de la injusticia extrema, la representación del otro, de la otra —sobre todo de su sufrimiento—, no es una atribución que éticamente se pueda tomar nadie, ningún escritor o artista, sin antes problematizar las condiciones

personales, los lenguajes, los saberes y los medios desde los que se hace.

Así, Tryno Maldonado dejó su casa y sus pertenencias, y se mudó a dicha Escuela Normal “con solo una mochila al hombro, una libreta y un cambio de ropa”. Su intención era colaborar en la búsqueda y en las actividades de lucha de los familiares, amigos y compañeros de los muchachos desaparecidos la noche del 26 de septiembre de 2014. El resultado de esa estancia —o uno de los resultados— fue el libro mencionado: una crónica híbrida, documental y testimonial, sobre los muchachos desaparecidos (sus vidas, amistades, parejas) y sobre algunas de sus acciones aquella noche y madrugada trágica; un texto heterogéneo con recursos de la novela, del periodismo, de la etnografía, que definió su forma para dar un rostro humano a las víctimas del evento y a sus deudos; para hacer visible la dignidad y el valor que los discursos dominantes (incluidos algunos literarios y artísticos), y sus formatos habituales de representación, invisibilizan.

El punto de quiebre de la ira, pues, es el de artistas y escritores que han decidido acercarse a los escenarios y a las víctimas de la guerra y la marginación; que han decidido, antes de crear, apreciar su voz y valorar su dignidad; que han entendido que la palabra del México destrozado, del México de la rabia, es, sobre todo, la palabra de sus víctimas; que han advertido el riesgo de suplantar su voz o su memoria con las exigencias de los formatos consabidos del arte o la escritura, así como la violencia implícita en la figura del autor como centro articulador de su experiencia; que ven en esa experiencia no una materia disponible para la explotación literaria o artística, sino un estímulo moral para la solidaridad y la empatía, y en la solidaridad y la empatía, una condición necesaria para la creación.

¿Será que el último tiempo mexicano y esta rabia también se nos revelan con gran profundidad a través de la palabra, oral y escrita, del arte mismo y de manifestaciones artísticas contemporáneas, mediante las cuales las sociedades también organizan la ira, el miedo y el país roto que estalla en millones de experiencias no dichas, silenciadas, a veces inducidamente olvidadas?

Este libro estudia algunos casos de las letras y las artes mexicanas que han llegado a este punto de quiebre en el que la experiencia de la injusticia extrema cuestiona las formas convencionales de representación y la consabida función de un sujeto autoral, para dar lugar a experimentos y experiencias de creación basados en la empatía y la colaboración. También estudia algunas de las condiciones, históricas y culturales, en las que se produce —y que reproducen— dicha injusticia.

Así, el capítulo de Arturo Aguirre propone una reconstrucción espacial del territorio mexicano, un país cuya proclamada forma de “cuerno de la abundancia” en la era del “milagro mexicano” (durante el gobierno del presidente Miguel Alemán), debe ser reimaginado ahora desde la ruptura y discontinuidad de la vida que supone cada fosa clandestina sembrada a lo largo y ancho del país. En esa geografía, un caso más concreto es el de las fosas de San Fernando, Tamaulipas, en torno a las cuales gira la pieza conceptual de Sara Uribe, *Antígona González*, estudiada por Alejandro Zamora en el siguiente capítulo; una pieza polifónica que integra voces de familiares de desaparecidos, en un trabajo de empatía crítica y dilución de la figura del autor y del sujeto lírico unitario.

Sobre la incorporación, en la obra misma, de las víctimas y de los escombros materiales de la “guerra” (vidrios, sangre, cuerpos), Elena Rosauero y Adriana Domínguez estudian la obra de Teresa Margolles en distintas etapas de su trayectoria artística, particularmente la de las bienales de Venecia y Zúrich, así como sus instalaciones de Ciudad Juárez.

Raúl Carillo nos remonta a la actividad periodística de Jorge Ibarguengoitia para mostrar cómo parte de la violencia de esta época tiene una continuidad desde la construcción del sujeto mexicano moderno por los relatos oficialistas, tanto de la nación posrevolucionaria como los del subsecuente giro discursivo del alemanismo. Relatos sobre la historia y la identidad que no buscaban tanto afianzar los pretendidos valores e ideales de la Revolución como asegurar el poder de las oligarquías criollas y mestizas. En este sentido, el México dividido e injusto que vivimos, tan adaptado para funcionar bajo el esquema de la explotación

y el privilegio, del sometimiento y la supremacía, sería, en buena medida, la consecuencia de haber sido mal narrado desde el inicio de la nación moderna.

Martín Boyd, por su parte, nos muestra otro aspecto del condicionamiento narrativo de opresión y desventaja, ahora desde el otro lado de la frontera norte. A partir del estudio de las traducciones de la literatura mexicana realizadas por el país vecino, vemos cómo se concretan dos siglos de imperialismo norteamericano centrados en el relato de un México demoníaco y degradado como parte de la construcción de una América supremacista. A la vez, el capítulo estudia el potencial de narrativas mexicanas más recientes, particularmente de la novela *Señales que precederán el fin del mundo* de Yuri Herrera, y la inversión subversiva de dichos relatos en la era de Trump.

Finalmente, Gustavo Ogarrio cierra el volumen con una reflexión sobre la manera en que tanto la novela como el periodismo narrativo y el documental, como experiencias narradas, registran un “más allá” de lo que el poder político no puede decir sobre las violencias en la encrucijada del año 2018; la representación apocalíptica del presente sirve para comprender críticamente ese mismo presente. Textos de Javier Valdez, de periodistas que escriben un “periodismo de paz” en tiempos de guerra, una novela de Yuri Herrera y otra de Emiliano Monge, así como un documental de Tatiana Huezo, son las expresiones narradas que funcionan como la otra historia del México contemporáneo.

Este libro fue concebido en octubre de 2017, a partir de un coloquio celebrado en la Universidad York de Toronto en el que un grupo de académicos nos preguntábamos por las contribuciones que, desde el arte y la literatura, se podrían hacer a una agenda nacional en la víspera de un año electoral marcado por la guerra, la injusticia, la corrupción y, sobre todo, el dolor y el sufrimiento —cada vez más normalizados— de millones de mexicanos. En esta reunión de preocupaciones y puntos de vista para abordar la situación actual de México, de sus violencias, a través del arte, la literatura, la música, etcétera, nos dimos cuenta de que era posible extender esas inquietudes en un libro. Los asistentes compartimos preguntas y al escucharnos, y

escuchar a las y los asistentes, nuestras perspectivas de análisis se ampliaron y enriquecieron, y quizá hasta generaron una mayor angustia por el futuro de nuestro país.

Por lo anterior, este es un libro de preguntas, un registro muy precario de la complejidad que se anuda entre violencias, sobrevivencia y testimonio; pero, también, un registro muy responsable de la actualidad al cuestionar cómo se puede llegar a la reflexión política por otras vías: la de la literatura, el arte, el periodismo, el cine.

Los editores: **Alejandro Zamora y Gustavo Ogarrio**

Geopolíticas del dolor:

fosas clandestinas e interrupción espacial

Arturo Aguirre Moreno

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP)

1. Había un espacio simbolizado, abstracto en su concepción, que en las escuelas primarias era indispensable conocer: un mapa que se extendía de más a menos, de arriba hacia abajo desde el gran río Colorado hasta el Suchiate, con su rosa de los vientos flotante en el Golfo de México, para orientarse en dónde el Norte y en dónde el Sur. En ese mapa había división política (así se tenía que pedir en el local de papelería), aunque esto, con los años y mapas de alternancias políticas, tendría otros sentidos. Era, por lo demás, imperioso aprender nombres y capitales, bajo los más distintos métodos didácticos como colorear, hasta memorizar recursos hídricos, cadenas montañosas y ecosistemas. Un espacio delimitado, distintivo e inconfundible después de años y años de repetir la operación de dibujarlo, colorearlo, trazarlo y reubicarlo, con el tiempo, en mapas más grandes y abstractos del continente americano y, después, del globo terráqueo desplegado en mapamundis. Espacio inmóvil e intemporal, trazado sobre la superficie de hojas tamaño carta, de papel barato y de fácil apropiación visual: México simple ante la mirada de un niño, visto en el plano de la verticalidad de 20 centímetros de distancia entre el pupitre y los ojos.

Lo que se necesitaría explorar ahora es que un país concebido así y promovido de esa manera, desde las instituciones escolares, blindado ya, fisiográficamente, otras maneras de concebir e imaginar el territorio desde posibilidades que no sean

estado-céntricas de instrumentalización simbólica: jurídico-políticas y o económicas. Es decir, narrativas dominantes de la espacialidad.

Queda por ver, y la tarea imperiosa será trazar otras trayectorias —a través de redes de participación social en la construcción de espacios—, otras geografías posibles de lugares de interacción, de sonidos; pero también de lugares en donde el encuentro e intercambio han sido invertidos, exponencialmente, en lugares de tensiones y conflictos sociales en México en los últimos años.

Luego, converger críticamente esas determinaciones de espacio simbólico, indiferentes, como lo eran, y son, los mapas de la República mexicana a colorear y los espacios vividos (espacios de acción que se construyen con características cualitativas, afectivas y perceptibles). Mientras que el espacio simbólico habla de relaciones peculiares, en la diferenciación de esquemas espaciales de distancia, dirección, forma y magnitud, en sus formas de representación abstracta —Norte, Sur, Este, Oeste, etcétera— (Werlen 1993, 139-167), los espacios vividos se ofrecen a partir de relaciones intersubjetivas que los construyen, por ejemplo, como un espacio confortable, o bien, como un espacio en donde hay una amenaza a la vida. El espacio vivido y sus formas de trazarlo, de expresarlo, distan, así, del espacio simbólico que responde a predicados —ellos mismos culturales y performativos, instrumentales y orientados— como los de uniformidad, continuidad e infinitud, en el sentido en que la geometría y el geoposicionamiento lo consideran, esencialmente, perteneciente a la configuración espacial de propiedades y relaciones que determinan a los objetos desde el espacio absoluto, que es la afinidad de lo múltiple extenso, la uniformidad de lo diverso en su magnitud.¹

1 Se utiliza de manera operativa la distinción entre el *espacio simbólico* y el *espacio vivido* generada en el pensamiento filosófico —que es basamento de lo que será llamado por Jameson (1991, 112) “giro espacial”—, principalmente desarrollado por Ernst Cassirer (1998) en su *Filosofía de las formas simbólicas* (172-173).

De tal manera, sostendremos que, como sociedad, es viable confrontar con la creación o reorganización de mediaciones espaciales la reconfiguración de lo que es México como espacio de acción. México como lugar posible de prácticas de espacios que carecen de univocidad porque son prácticas distintivas, polivalentes y hasta conflictuales de otras espacialidades y otros discursos del espacio que lo consideran y fomentan como trazo único e inmutable.

Para ello, como registro, debemos asumir que, desde hace algunos años, nombres de municipios y poblados (rancherías, urbanizaciones, presas, serranías, parajes, basureros, puentes, etcétera) que nunca se nos dieron como materia de aprendizaje cuando niños, son eje espacial de otra configuración: San Fernando, Tamaulipas; La barca, Jalisco; El patrocinio, Coahuila; Colinas de Santa Fe, Veracruz; y más, que nos hacen formular la pregunta ¿cómo es, cómo se delinea un país en donde las fosas clandestinas, como estructuras espaciales, se producen y se extienden con fragor?

En este sentido, estamos ante un punto de inflexión, en el despliegue social, no solo para elaborar un proyecto político y la reingeniería en las instituciones, sino por la puesta en marcha para reconceptualizar la configuración territorial del intrincado tejido vital en México; pues este no es un territorio nacional indiferenciado, sino que por sus altos índices de conflicto y muerte deliberada, podría ser pensado e imaginado en común bajo otros presupuestos; por ejemplo, como un espacio doliente ante la descomposición de los modos de relación, poder, fuerza y control que presupuso el Estado-nación. A estas alturas, alusiones como “Estado fallido” hablan de un proceso larvario perpetuado en el que necropolítica, narcopoderes y facticidad de actores paralelos se estabilizan a medida que los costos de esa capitalización los paga la población, con altas tasas de homicidios dolosos.

En este sentido, la reflexión sobre las fosas clandestinas en México se suma a los esfuerzos por la *reterritorialización* (Soja 2008, 326-331) como una posible respuesta crítica para la reestructuralización activa desde colectivos e individuos que hablan y

trazan espacios urbanos y rurales, regiones, sectores, culturas: espacios dolientes específicos. Esta *reterritorialización* entiende el espacio como espacio vivido, por lo cual, la acción espacial reconstruye no solo el espacio, sino, además, la propia manera de practicar el espacio, apropiárselo, en formas de resistencia y o adaptación de ese territorio a condiciones contemporáneas.²

En este marco, es necesario explorar otros criterios que resistan a la astringencia de aquellos parámetros de reduccionismo simbólico que, ahora lo vemos, no se limitaban a representar, memorizar y colorear papel barato, sino a edificar una idea espacial, tan hegemónica como aséptica, de un espacio vacío de cualidades y significaciones, en aras de estructuras continuas dadas de una vez por todas, que transige a otras geografías posibles de vivencia y acción como la memoria y el dolor. Estas otras geografías y cartografías posibles, por impensadas aún, darán espacio a nuestras maneras de vivir las profundas relaciones que guardamos entre los vivos, los muertos y los que aún no han nacido en México, desde actos de violencia que interfieren, lo mismo que alteran y transforman, nuestras interacciones.

2. La violencia homicida en el espacio público³ es un problema que ha crecido en complejidad en México durante los últimos

2 En el caso específico de las fosas clandestinas este trazado de un espacio doliente se ha llevado a cabo por grupos de búsqueda de familiares de víctimas de desaparición forzada, muchos de ellos reunidos en el Movimiento por Nuestros Desaparecidos en México. Son estos esfuerzos individuales y colectivos los que han hecho un trazado distinto de México en sus “paisajes forenses” (Anne Huffschmid ha construido este concepto compuesto para referir a espacios dolientes en donde se ha efectuado un evento de violencia extrema. La investigadora de la Universidad Libre de Berlín lo hace a través de la “imagen situada”, véase <http://www.annahuffschmid.de/>); paisajes que revierten, en sus dimensiones sociales y culturales, la geohistoria nacional con sus lugares comunes de glorificación de independencias y revoluciones fraticidas. Queda por ver si la sociedad en su conjunto será capaz, en los años venideros, de reterritorializar, entre búsquedas de desaparecidos y descubrimientos de fosas clandestinas, su país (véase el trabajo de Caterina Morbiato 2017, 137-164).

3 Se entenderá como “espacio público” al área o lugar que está abierto y es accesible, como propiedad común, a todas las personas como lugar de

12 años, desde que se inició el extraordinario proceso de lo que se llamó la “guerra contra el narcotráfico” (Fuentes 2012, 34-38) y fuese continuado bajo la nominación de la “lucha contra el crimen organizado”, por parte de las autoridades del gobierno mexicano (Guerrero 2015, 21-28), quienes accionaron exponencialmente a las fuerzas materiales del Estado, después de que las fuerzas formales (actores, instituciones y las dinámicas legales, ministeriales y de mediación de conflictos) fueron superadas, en parte por un acelerado adelgazamiento estatal propio de las últimas tres décadas (Villoro 2001, 19), aunado al proceso de reinversión corporativa de la delincuencia organizada.

De tal manera, esta última docena de años dan cuenta de una intrahistoria de la violencia en México sin gloria, sin héroes y sin fin. Por lo cual, es comprensible que sea el recuento, antes que la reflexión letrada, lo que nos ha permitido avanzar en la afirmación de que esto que vivimos rebasa, por mucho, las experiencias categoriales que, como sociedad, teníamos a mano para comprender la brutalidad intensificada e inimaginable de la que hemos sido testigos, víctimas o victimarios, los mexicanos.

La ausencia de una construcción teórica sobre la forma de administrar los afectos, la vida y la muerte (Butler 2010, 228-252); la falla de las hipótesis sobre el monopolio de la fuerza (Bovero 1985, 48-56); o la contracción de la cultura en relación con prácticas violentas contra el cuerpo vivo y muerto (Reguillo 2012, 36-46), son algunos hechos que hablan de las limitaciones que antes podían pasar desapercibidas o ser soportadas en el “sucursalismo académico” (Pereda 2013, 323) que corroe las universidades e institutos de México, pero que hoy día la retracción del pensamiento ante estos hechos no hace sino agravar

encuentro e interacción. Ese espacio es creado en la relación y vinculación de estructuras espaciales como son edificios, casas, plazas, parques e incluso ese espacio público se crea en grandes extensiones territoriales entre espacios urbanizados. Habrá de considerarse, además, que el espacio público trasciende generacionalmente y se incluye como patrimonio espacial de una comunidad (Coward 2009, 21).

el dispositivo que se genera en la complicidad entre el saber, el poder y el hacer (Agamben 2015, 22).

En tal panorama, no ha de sorprender que sean las estadísticas y la información noticiosa las que han tomado el papel protagónico para permitirnos advertir lo que hace la violencia (Proceso 2012; Trejo y Ley 2015, 30-36) cuando nos fallan los criterios para cuestionar lo que la violencia es. Todo ello permite confirmar por qué los periodistas han sido objetivo de asesinatos (al ser el 2017 el año más letal, con 11 asesinatos impunes) en relación con investigaciones e información sobre agentes y redes de poder.

Advertir lo que la violencia provoca antes de comprender su complejidad tiene varios motivos, pero uno señalado es la profunda carencia histórica para pensar las violencias contemporáneas en México desde enfoques de daño interpersonal, sin justificaciones de la gran historia o reducciones estructuralistas y/o esencialistas, desde constructos como la comunidad, el Estado y la enemistad sociopolítica, que se ofrecieron desde la Modernidad para hacer de la violencia un ejercicio válido, legítimo y/o recurrente (Calleja 2002, 21-57). Justificaciones que operaron —y en gran medida siguen haciéndolo— como ejes discursivos de explicación o deslinde de las más variadas violencias: violencias de interacción (físicas, psicológicas o lingüísticas), violencias sociales (estructurales o simbólicas) y violencias organizadas (colectivas) (Staudigl 2014: 18-26). Igualmente, en el marco práctico-social, la instrumentalización de la violencia (por cuanto instrumento de sometimiento o de elevación histórica de unos colectivos sobre otros, o bien de medio de emancipación), lo mismo que las teorías socio-ontológicas de la violencia (soporte versátil de los más variados racismos, xenofobias, antisemitismos y etnocentrismos) fueron, y deben ser, llevadas a fuertes críticas bajo la construcción permanente de criterios y en la atención al desenvolvimiento social de la violencia.

De ahí que, en gran medida, hoy precisemos pensar la violencia como un saber situado, cuyas consideraciones sobre el espacio y los agentes de esas prácticas espaciales contribuyan al cambio y emergencia de nuevos enfoques. Adviértase que los

eventos de violencia generan, desde sí, nuevas agendas de trabajo de investigación, tanto individual como en grupos, dado que estamos en, y ante, una pléyade de terrores que se incrementan no solo en número, sino que, además, su presencia se amplía en más localidades de México⁴. Una secuencia de desapariciones forzadas, masacres, linchamientos, feminicidios, trata de personas, desplazamientos forzados (Amnesty International 2017, 307-311), da cuenta de aquello que pide, que exige, ser pensado.

En particular, hay esta violencia reiterada, cuyo despliegue muestra una clave de registro intensamente particular: el espacio ante las fosas clandestinas. Hablamos de aquellas fosas localizadas y de las otras que permanecen ocultas, incontables e impensables, que hacen patente la intensificación del conflicto, así como la transformación de la violencia ejecutada, la cual, en estos últimos años transita de la excepcionalidad de su accionar a la sistematización del poder y control del espacio público a través de la muerte.

En este marco, los registros de fosas clandestinas en México, como estructuras paralegales o ilegales de enterramiento promovidas por conflictos de control territorial entre el crimen organizado (esa complicación y complicidad organizada de bandas delincuenciales constituidas, poderes estatales y organizaciones empresariales), ha sido un constante fractal en lo que va del siglo XXI. Sin embargo, la segunda década, esta que aún no termina, es un punto de inflexión en la intrahistoria de la violencia extrema y fratricida; por ser las fosas clandestinas, en sus dimensiones multitudinarias,

4 Recientemente, México supo de las cifras de 2017: 29,159 homicidios dolosos (media de 20.51 por cada 100 mil habitantes) (SESNSP, 2018) y cifras de 2018: 33,748 homicidios dolosos (CNSP, 2019, 2), de los que se tiene cuenta en registros de carpetas. Estos son resultado de violencia impredecible, por cuanto conflictos violentos por territorio, pues destaca el hecho de que esta no es una violencia motivada por ideologías políticas o religiosas, sino por la disputa de fuentes, redes y rutas de capitalización económico-política. Hay un incremento sin precedentes en la cantidad, pero a ello debe acompañar la extensión de ese incremento: en 2017, la tasa de homicidios dolosos se incrementó en 26 de las 32 entidades.

pero, sobre todo, por la violencia reiterada, un hecho que en pocos años ha transitado a la regularidad de su presencia en la producción del espacio social.

3. Anotemos, antes de continuar, que el espacio es conceptualizado, aquí, como espacio construido —es decir, aquello que se compone y se crea en compañía de otros—, y debe ser pensado desde el término mismo de *con-struere*, en tanto que no puede hacerse por un individuo solitario o aislado (Albert y Benach 2012, 161). Construido y expuesto a partir de interrelaciones e interacciones, es en la posibilidad de lo polivalente y heterogéneo en donde conviven diferentes trayectorias espacio-temporales; espacio siempre dinámico y plural en el proceso de construirse, pues nunca está finalizado ni cerrado definitivamente para la intervención de los otros.

De hecho, en la esfera de la estadística, la representación y los informes de las fosas clandestinas (UIA 2016) llama la atención no solo la cuantificación, sino, además, la diferenciación geográfica: los eventos parecen aislados, por cientos de kilómetros de distancia, en una geografía con divisiones políticas entre estados, municipios y demás finuras simbólicas. ¿Cómo interactúan y construyen espacio estas fosas que se extienden en el espacio público en México? ¿En qué medida puede un mapa representar ya no solo los puntos de localización de fosas clandestinas, sino también el daño y la interferencia que la violencia produce en unos individuos, en una comunidad, en una sociedad en su coextensión y en sus relaciones con el pasado y el presente venidero? ¿Deberá pensarse, como suponen algunos, que la producción de una fosa clandestina es algo distante, producido en la marginalidad de su concepción metropolitana porque hay cientos de kilómetros que separan la vida securitizada y urbana de la vida del crimen y las rutas del narcopoder?

Atendamos que el espacio vivido se sustenta en formas espaciales de correlación construidas para habitar el mundo: casa, territorio, frontera, ciudad, etcétera. Esta construcción, esta forma de hacer espacio, entre, es la forma de haber, de tener y de ocupar un lugar como realidades espaciales que restituyen

y reivindican el espacio: espacio no solo por su magnitud, sino también por la participación sensorial, la voz, el quejido, el olor, lo auditivo, así como por las proximidades y lejanías de los otros (Lefebvre 2013, 195 y ss).

Abierto a la intervención participada por las relaciones y referencialidades que implica, entonces, el espacio, de cara a las violencias, se ve alterado en el centro de su referencialidad, en esa manera de habitar corporalmente el espacio (Heidegger 2003, 199 y ss); pues ningún lugar, ni siquiera el lugar propio, es una construcción simple, sino un complejo de vínculos, redes, interacciones e intercambios de prácticas espaciales. Así, en las fosas clandestinas se hace patente un acto de fuerza-daño en una acción colectiva y organizada en su ejecución, misma que modifica el espacio, alterando morfológicamente la cualidad espacial de la vivencia. Remitamos al hecho de que las fosas clandestinas no son producción, nuevamente, de un individuo aislado, sino parte y secuencia de un esquema de desaparición forzada y el esfuerzo de eliminación de todo rastro de incriminación. Un proceso de producción espacial de terror que se reitera en su emergencia.

4. ¿De qué hablamos cuando decimos “proceso de producción espacial de terror reiterado”? En siete años destacan momentos puntuales y espacios concretos de las fosas clandestinas en México que han consolidado la reiterabilidad de esta estructura para hacer del trazado de nuestro país nuestro *espacio doliente*.⁵ Desde el período de 2007 a 2017, emergen con nosotros, y entre nosotros, eventos que bastarían, cada uno por sí solo,⁶ para

5 Este “espacio doliente” refiere a la “especialización de la muerte” [este concepto es de Aguiluz-Ibargüen 2012, 236] y a la catástrofe afectiva sin-fín de duelos en nombres sin cuerpo (desaparecidos) y cuerpos sin nombre (hallados en fosas, barrancas, basureros y espacios públicos). Un espacio vivido configurado en la simultaneidad de víctimas directas e indirectas y de víctimas con capacidad de respuesta o sin ella.

6 La reiteración de la violencia ejecutada en la estructura espacial de la fosa común puede respaldarse con el recuento de los siguientes eventos: entre 2010-2011, en el Municipio de San Fernando en Tamaulipas, fueron

conformar líneas de trabajo (de investigación teórica y de acción social, política y cultural); sin embargo, diversos factores, actores y medidas son los que intervienen (ya por acción deliberada, ya por renuncia explícita, o bien, por medidas que permiten controlar y potenciar el afecto y derecho de duelo público en dimensiones sociales insospechadas).

Este es el marco de comprensión inestable y camaleónico (entre discursos de corte epistemológico, antropológico, histórico, jurídico, forense, político, ético y estético) que se despliega en la secuencia y en la reiteración en el registro de 1,143 fosas; 3,230 cuerpos, con presencia en 26 de 32 estados de la República, con identificación aproximada de 20% de los cuerpos victimados, según consta en el *Informe especial de personas desaparecidas y fosas clandestinas en México* entre 2007 y 2016 (CNDH 2016). Un informe que comprende el período abierto por la declarada guerra contra el narcotráfico y el combate al crimen

encontrados 196 cuerpos en fosas clandestinas; en 2011, Tijuana fue protagonista de la fosa clandestina extraordinaria, en la cual los cuerpos se cuentan por litros (17,500 litros, aproximadamente) en los que fueron desintegrados entre 300 y 650 cuerpos por Santiago Meza, alias “El Pozolero”; entre 2011-2012, cinco municipios de Durango dan cuenta de que en ellos se produjeron 15 fosas comunes que contenían 351 cuerpos; entre 2013-2014, el municipio de la Barca, Jalisco (en los límites con Michoacán), entre noviembre y enero, fueron recuperados 74 cuerpos cuando se emprendió la búsqueda de dos policías federales secuestrados; entre 2014-2015, en el municipio de Iguala, Guerrero, en la búsqueda de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, fueron recuperados 129 cuerpos de enterramientos ilegales expuestos, gracias a las brigadas de búsqueda; en 2016, en el municipio Tetelcingo, Morelos, supimos de la fosa común clandestina creada entre 2010 y 2013 bajo la acción ilegal de la Procuraduría General del Estado, en la cual se inhumaron 119 cuerpos; en ese mismo año, en el municipio de San Pedro de las Colinas, Coahuila, ejido Patrocinio, se expone la fosa común clandestina creada entre el 2007 y 2012, la cual fue señalada por medios de comunicación como “un campo de exterminio”, en donde hay un número indeterminado de cuerpos por las condiciones del hallazgo y por el lento procesamiento de la información de más de 4,500 restos óseos. Finalmente, en el recuento del horror de esta estructura espacial, en 2017, Colinas de Santa Fe, Veracruz, fue el lugar en el que 298 cadáveres fueron recuperados (para respaldar estas localizaciones véase CNDH 2016; UIA 2016 y Zabludovsky 2015).

organizado, y que, de manera clara, advierte, en sí, sus limitaciones en las cifras plasmadas.

De tal forma, el mencionado informe de octubre de 2016 de la CNDH atravesó por obstáculos en la obtención de información veraz, parecidos a los que la periodista Karla Zabudovsky ya había experimentado a principios del año 2015, cuando solicitó información a los 32 Estados sobre cuántas fosas comunes había en su territorio desde diciembre de 2006. El resultado es claro en el título del reportaje de Zabudovsky, publicado en un medio internacional en marzo de 2015: “Nadie sabe cuántas fosas comunes hay en México. Mucho menos el Gobierno” (Zabudovsky 2015).

Por su parte, el informe de la CNDH enfatiza que algunos gobiernos estatales no respondieron a la solicitud de información por parte del organismo; otros, sí. Ante la falta de transparencia, el organismo cruzó la información con un muestreo hemerográfico, vía que siguió nuestra periodista un año y medio antes: lo que nos permite brindar las cifras aproximadas. Pero, con todo, en realidad nadie sabe cuántas fosas comunes hay en México.

Recordemos que, en la localización de la mayoría de las fosas comunes entre 2011 y 2017, los familiares e iniciativas ciudadanas han dado, mayoritariamente, con el paradero de las fosas mencionadas anteriormente gracias a información anónima; evidenciando ya la colusión, ya la limitación, ya la incapacidad de las autoridades en todos los niveles de gobierno y en todos los poderes que conforman el grandilocuente “Supremo poder de la unión”.

Como fuese, a las autoridades y a la sociedad en su conjunto queda preguntarnos si, en el marco de conflictos violentos, esta sistematización, y los altos márgenes de daño patentes en las fosas clandestinas, son un problema preocupante de inseguridad, o es el rasgo de un conflicto de dimensiones más grandes que no se reduce al crimen pero que tampoco se aclara como un proceso de guerra civil.

Sin ideologías de por medio, ni aspiraciones de revuelta política o conflicto religioso, la violencia dolosa en el espacio público tiene rasgos de aniquilación que operan desde el híbrido generado

por la capitalización económica (Astorga 2012), la generación confusa de la información —cuando la hay—, los usos políticos de la administración de la muerte, y la retracción de las fuerzas formales y materiales del Estado en sus instancias de gobierno; todo ello, atizado por quiebres estructurales de los enfoques culturales sobre la valoración de la vida, la benignidad ante el cuerpo y la condolencia ante la muerte de los otros (Franco 2013, 25).

Sobre esta naturaleza híbrida de la violencia, desde marcos de comprensión de seguridad pública o de enfoques de conflicto, nos parece una opción el hecho de atender a los criterios del Barómetro de conflictos del Instituto de investigación de conflictos internacionales de Heidelberg (IIIK 2016).

Bajo los criterios de actores, medidas y objetos de conflicto, se analizan el uso de armas, los actores involucrados, las causas, y los alcances destructivos y que amenazan la vida, lo cual permite generar criterios sobre intensidades de conflicto y niveles de violencia, considerados como:

Conflictos no-violentos de baja intensidad

- » Disputas
- » Crisis no-violentas

Conflictos violentos de mediana intensidad

- » Crisis violentas

Conflictos violentos de alta intensidad

- » Guerra limitada
- » Guerra (IIIK 2016, 8)

Nos interesa llamar la atención, en este momento, que, bajo dicho Barómetro, México fue considerado en 2016 como el único país de toda América con un conflicto violento nacional de alta intensidad; es decir, en guerra, debido a los índices de participantes en el conflicto, tipo de armas (ligeras y pesadas) que se emplean, número de homicidios, así como por la de destrucción en infraestructura, espacios habitables, economía y cultura; generados por conflictos intraestatales, protagonizados por

actores estatales y grupos organizados (milicia, policía, ministerial, gobernantes, etcétera) y conflictos subestatales, en acciones ejecutadas por actores civiles o paraestatales, que han producido una “guerra limitada”, bajo el Barómetro Heidelberg, en la lucha librada entre carteles y organizaciones criminales (HIIK 2016, 11).

En 2016, a través de los informes de la CNDH (2016) y la UIA (2016), se ha intentado influir en la controversia y en el conflicto de discursos sobre la producción espacial de dichas fosas, mediante la creación de “marcos de reconocimiento” (Butler 2010, 19-29) en los cuales la *fosa clandestina* ahora es parte medular de nuestra argumentación en estudios y análisis críticos de la violencia. Así, del término *fosa clandestina* —usado por las instancias de seguridad pública para designar fosas llenas de cadáveres de delincuentes y criminales (Lara 2014)—, hemos pasado a la activación del término *fosa clandestina* para señalar, directamente, la oclusión, producida y abandonada, como parte de un proceso reiterativo de violencia en México que activan tanto grupos criminales como grupos subestatales y agentes gubernamentales.

Estas fosas clandestinas son una transformación espacial y temporal de las formas de la violencia que no solo afecta al espacio material, sino también a su horizonte de relaciones y vínculos más cercanos: porque la violencia extrema, en la perspectiva de análisis crítico del espacio —como acontecer de la fosa y la reflexión misma sobre las formas de la violencia—, abre un horizonte de problemas cruciales para la comprensión de lo humano en los tiempos actuales, y apunta directamente a la irremplazabilidad singular, a lo insustituible de cada cual, en el hecho de que la violencia inhibe, limita, elimina y o priva el despliegue en la construcción de espacio que efectúa nuestra existencia singular y plural.

Lo que buscamos resaltar es el hecho de que las fosas clandestinas que se han producido, y que son parte integral en un marco de conflicto violento nacional —pivotan desde los diversos actores, medidas y objetos de conflicto (posiciones estratégicas, narcóticos y estupefacientes, recursos humanos, recursos

naturales o rutas de tráfico)— producen, en México, dinámicas de hostilidad, destrucción y muerte en índices próximos a los que se viven en Siria, Irak o Afganistán.

5. Ante la emergencia de tal violencia extrema, debemos preguntar y delimitar ¿qué es una fosa común? De acuerdo con la ONU, se trata de una excavación que contiene un número múltiple de cadáveres, a partir de tres (Mazowiecki, 1993). Sin embargo, aquí debemos esclarecer que la fosa común refiere a la forma más simple de la sepultura, de la cual existen vestigios desde hace 120 mil años (Guilaine y Zammit 2002, 61-100).

Una mínima atención nos permite comprender que la fosa —como acción deliberada del enterramiento— supuso una revolución en el espacio humano; fue la creación colectiva de un espacio específico, un hueco, una oquedad, una concavidad, una incisión y una estancia en donde los cuerpos fueron depositados, muchas veces comunitariamente, como una evidencia, como un trazo de la continuidad de la comunidad de los vivos (Llorente 2015, 65-67); estructura de oclusión del cuerpo muerto, en la tierra o la piedra, pero también, relación íntima de la memoria espacializada y la vinculación afectiva en el duelo, simbolizada mediante inscripciones, ofrendas funerarias y otros detalles simbólicos.

La fosa común representó, así, la incisión vertical, subterránea, del espacio frente a la horizontalidad del paisaje; una infra-estructura espacial que no solo requirió esfuerzos colectivos y voluntarios para el enterramiento, sino, además, esfuerzo en su mantenimiento. Es decir, una fosa, en este contexto, no solo se produce, también se cuida y se protege (mantengamos la atención sobre esta signatura tripartita de la fosa, misma que recorre la historia de las necrópolis postreras: *producción, cuidado y protección*).

En este tenor, es importante volver a los primeros asombros de estas estructuras espaciales de la fosa, que son antecedente del túmulo, del corredor, del sarcófago, la cripta y el mausoleo; pues en todas ellas se hace patente la capacidad, tanto técnica como simbólica de los vivos, para humanizar el espacio

de muerte: nutriendo una relación espacial-afectiva entre el vivir y el morir, entre el poblar y el conmemorar.

6. En este punto la atención deberá orientarse para realizar la siguiente delimitación: ¿qué es una fosa clandestina? Una cavidad producida en aras de producción espacial bajo factores como la invisibilidad, anonimidad y olvido; una estructura no solo fuera de la ley (ilegal, delictiva), sino también a contracorriente de la relación entre la producción, el cuidado y la protección de los muertos. Igualmente, distante de la fosa común cavada en momentos de contingencia sanitaria (que puede poner en riesgo la salud física y o mental de la comunidad ante la dispersión de epidemias o ante catástrofes naturales que puedan tener la exposición de cuerpos una repercusión en la sanidad mental), tal como lo indica la Organización Mundial de la Salud (OMS 2009), al ponderar las situaciones de riesgo e insistir en el trato respetuoso, en todo momento, de los cuerpos dispuestos (o sea, siempre acorde con los ritos y costumbres mortuorias, así como con el consentimiento informado de la comunidad, ya sea en relación con procesos de enterramiento o incineración).

La fosa común clandestina, producida por la violencia extrema, no debe, tampoco, homologarse con la *hoyancada* (también enunciada como la *huesa* o la *hoya*) que tiene lugar en el espacio destinado para ello: el cementerio. En este caso, la hoyancada —término en español que nos sirve para distinguir, aquí, la fosa común clandestina que analizamos— es una variación del entierro individual en un espacio legítimo, pero que, en ese caso, se dispone para el depósito de cadáveres que no pueden ser identificados ni son reclamados. La hoyancada se abre y se cierra para recibir a los cuerpos sin nombre, como parte de sus propias funciones infraestructurales.

Los conceptos para referirse a las fosas encontradas una y otra vez en México (en el período de 2007 al presente año), antes de invocar e involucrar a la fosa como un evento generatriz de sufrimiento social y de duelos públicos, fueron marginalizados hacia la clandestinidad, como parte de los discursos de neutralización de una guerra contra el crimen organizado que resultó

fallida, entre otras cosas, por extender su nivel de ejecución de violencia de Estado hacia una aleatoriedad en orden civil (falta de inteligencia en la administración del monopolio de la fuerza por parte del Estado).

Así, el término *clandestino* fue parte de un proceso de “inmunización de la violencia” (Esposito 2009, 109) en México, como momento secundario a lo fallido: un proceso de neutralización en el que los enemigos eran lo narco y lo clandestino. Inmunizar a la comunidad: todo ello, promovido por las instancias de seguridad pública del país y aplicado a través de los medios de comunicación masiva. Por lo cual, en la búsqueda de los registros podrá advertirse que, entre 2007 y 2015, las fosas antes mentadas como comunes comenzaron a ser mencionadas como clandestinas.

7. Recapitulemos hasta aquí. La fosa común que pensamos es la fosa clandestina, esa cavidad producida mediante la ejecución de la violencia extrema que es el homicidio. La fosa común clandestina es producida en la inhumación de más de tres cuerpos depositados, y, a la par, una infra-estructura tal es producida como acto de coordinación colectiva desde el proceso de desaparición, homicidio, traslado, apertura de la cavidad, disposición de los cuerpos y oclusión de dicha oquedad térrea.

Quisiéramos avanzar más; proponer que, en esta intrahistoria de la violencia en el México contemporáneo, precisamos pensar la violencia de las fosas clandestinas de manera amplia, esto es, deberá considerarse que ellas no son únicamente parte integral de un proceso criminal organizado, sino que son exposición de un tipo de violencia ejecutada en el espacio público; es decir, de una violencia reiterada: una violencia accionada que daña, de manera frontal, no únicamente a las víctimas de la fosa, sino también al orden de las relaciones vitales que la situación de existencia implica para cada quien (corporalidad-espacialidad, temporalidad, co-relatividad, sentido, historia, legalidad, etcétera). Esto es, la excavación, cuya apertura busca la oclusión definitiva de los cuerpos, así como su olvido del espacio común, habrá de contar con la meditación del dolor que es constitutivo

(no derivado ni secuencial) de todo acto de violencia homicida dolosa, con las relaciones y aristas de esos dolores producidos no únicamente en el sujeto doliente inmediato, sino también en la consideración y conmoción de dolientes que nuestras relaciones amplían por nuestros nexos colectivos, espaciales, humanos.

Se requiere, por eso mismo, para pensar este evento de la fosa, una “concepción amplia de la violencia”, como la llama Vittorio Bufacchi (2015, 21-22), que no se reduce al ejercicio de la fuerza ejecutada de los victimarios a la víctima. Una violencia en dimensiones de espacialidad y construcción, o destrucción, del espacio que nosotros llamamos “espacio doliente”: un espacio creado por las relaciones e interacciones del dolor y la deuda, generados por la violencia homicida dolosa que se extiende e intensifica entre nuestras relaciones espaciales en esto que enunciamos como México.

En tal sentido, deberemos volver a los primeros vestigios de las fosas comunes: ellas, como prácticas espaciales de organización y dinamismo, evidencian que las oquedades e incisiones en la tierra tienen dimensiones apropiadas para los cuerpos que las habitan, y son protectoras ante la posibilidad de su allanamiento. Pero más allá, las fosas expresan las relaciones, las funciones y discursos de lo que puede un cuerpo humano. Sus ritmos, sus amplitudes y frecuencias, sus muestras y despliegues, que nos permiten saber que la apropiación del espacio se da mediante la práctica del cuerpo, y que la apropiación del cuerpo se da mediante la práctica espacial.

En suma, en la fosa el cuerpo sigue reclamando espacio, y es la comunidad de los suyos quien se lo propicia como un gesto afectivo, sí, de amor, honra y reconocimiento, en su producción, cuidado y protección.

Por contraste, la infra-estructura espacial de muerte dolosa a la que nos enfrentamos, la fosa clandestina, es una realidad que rebasa no sólo nuestras discursividades teóricas, al interior de las ciencias, sino también nuestras experiencias culturales. Porque la fosa común creada por la violencia extrema pone en crisis conceptos homogéneos, homoloidales, isotrópicos, continuos, tridimensionales como son vacío, latitud, forma, pero,

también, nos cuestiona sobre el espacio mismo y sobre la situación espacial de nuestra existencia en relación con la tierra como posibilidad de ser intervenida. Estar *a-aterado*, es decir, privado de esa posibilidad, es encontrarse en una situación de suspenso en donde las ritmias y las prácticas espaciales se ven reducidas.

8. La violencia absoluta —o brutalidad— que testimonia la intensificación de cada descubrimiento de fosa clandestina común en nuestros días cercanos, expone el inasumible sufrimiento experimentado en el tormento y la ejecución de que fueron sujetos los victimados; además, expone una y otra vez la constatación de que esas fosas son producciones que perseveran en la frontal disolución de la individualidad, en la dislocación y en el abatimiento de su memoria; así como el torcimiento de las consideraciones sobre la vulnerabilidad constitutiva de que no solo somos mortales (como quería el silogismo griego), sino que hemos devenido matables en este país.

Dicha modificación se advierte ante el umbral no solo de la privación de vida, la defunción, sino que consiste en una transmutación absoluta en donde el cadáver es a la vez instrumento y objeto de envilecimiento; transmutación que los ritos fúnebres, ganancias históricas culturales, buscaban contener, ralentizar, en una transición paulatina emprendida en el des-alejamiento del otro de esta tierra para ir a dar entre la tierra y nosotros, para ser *en-terrados*. Fondos seminales de nuestra memoria común, que contrastan con la oclusión, olvido y desaparición de los cuerpos, de nuestra memoria y de nuestra capacidad de con-memorar su muerte y su vivir.⁷

7 Un detalle del fresco de Diego Rivera en el salón de actos de la Escuela de Agricultura de Chapingo, da cuenta de la distancia y experiencia de aquella idea de la violencia revolucionaria, emancipadora y sembradora de la historia de esta otra que nosotros analizamos. Dos revolucionarios (Emiliano Zapata y Otilio Montaña) envueltos, con su cuerpo íntegro, en petate, reposan su muerte en tierra, mientras, alrededor de ellos, raíces se extienden, nutriéndose a su alrededor. Por encima de este enterramiento crece la vida de la milpa mexicana, a la luz de sol. Muerte nutricia y dadora de vida. Pero ¿qué muerte y qué vida podremos representar e imaginar ahora en

La administración de dar muerte no se reduce, por ello, a la materialización de quitar la vida, sino que se extiende a la valoración afectiva de cómo comprendemos nuestras relaciones entre los vivos, y de los vivos con los muertos en un contexto extremo de conflicto de alta intensidad como el que protagoniza México actualmente y en crecimiento, según las tendencias en los años anteriores. Se trataría, en todo caso, de hacer una profunda revisión de nuestras categorías de cuerpo, relaciones espaciales de la vida y la muerte, y del duelo.

Una vía que se propone, una hipótesis de trabajo y una vía de acción de no-violencia, ante las fosas clandestinas es la reelaboración y apropiación de formas colectivas para hacer duelo público y llorar la pérdida producida por la violencia homicida (una comunidad de dolientes); posibilidades, estas, que fueron desmanteladas como un proceso de colonización simbólica en el período novohispano (Graña 2003; Escalante 2004), para reducirse a procesos familiares y a espacios domésticos, propios de una modernidad aislante e inhibidora de la exposición pública del dolor.

9. Para el porvenir, será la reestructuración institucional, de la mano de la acción social y la reterritorialización en y de México, lo que se deberá asumir desde la idea de que este es un país que se encuentra en un conflicto de alta intensidad, con todo lo que ello conlleva.

En tal sentido, las fosas clandestinas en México, como otros hechos de violencia homicida dolosa en el espacio público,

México, entre tanta fosa clandestina? En este sentido, remitimos a la distorsión generada por el discurso que fluye, serpenteante en el argot jurídico, político y mediático; un discurso que siempre llega tarde en sus limitaciones de lo que no puede explicar con criterios; o bien, a aquel que excede los recursos del lenguaje geométrico y topológico desde la fosa común clandestina, o sea, el lenguaje que enuncia a la fosa común clandestina como tiradero, así como otros gramemas emergentes tales como narcofosas, narcocementerios, los cuales neutralizan al espacio doliente, pues refieren a un proceso de descualificación y desconsideración del cuerpo, de la vida y de la muerte en las víctimas, así como en sus dolientes.

integran un problema mayúsculo que exige medidas de identificación de cadáveres, así como revoluciones en los marcos jurídicos, demandas a actores políticos y una frontal discusión social en la que las ciencias humanas sean puntos de atracción crítica para cuestionar, neutralizar, evidenciar y contrarrestar discursos hegemónicos que canalizan, públicamente, formas de normalización, de asunción naturalizada o de indiferencia ante tanta muerte, y de una incapacidad de promover duelos públicos ante ella.

El “Estado fallido” se manifiesta, aquí, como un “Estado inoperante” ante sus compromisos consensuados, explícitos, de paz positiva, de ordenación y acondicionamiento, para dirimir conflictos, crear acuerdos y construir espacios de interacción; además de que esa inoperancia ha dado pauta al desgaste de la afectividad entre individuos y grupos (en incremento) sumergidos, ya, en el desconsuelo y el desamparo por la pérdida de seres queridos; o bien, bajo el régimen de una existencia sitiada por la amenaza y la inminente posibilidad de ser víctimas de violencia extrema reiterada.

Por esto, y en contraste —como hemos anotado líneas arriba—, el abordaje teórico sobre la reiterable violencia de la fosa clandestina se da desde el marco referencial del espacio crítico, el cual ofrece pautas para atender a la fosa como un acontecimiento de interrupción espacial, mismo que detona consideraciones de la comunidad desde la desdicha, el dolor, la deuda y los deudos; o sea, desde el espacio doliente; todo lo cual nos permite interrogar sobre qué país, qué tierra y qué territorio común se vive, y cuál de estos se puede construir ante tanto sufrimiento y tanta fosa común clandestina; a la par, preguntar quiénes serán los agentes políticos institucionales que tendrán las capacidades para hacer política con estas condiciones y dimensiones múltiples de sufrimientos sociales. Por lo demás, queda cuestionar si seremos capaces, como sociedad, de resistir, de exigir y promover otra geohistoria mexicana, con nuevas y polivalentes cartografías, en un período de emergencias políticas, culturales y sociales que delineen espacios vividos de acción compartida para la justicia, el reconocimiento, la no repetición de la violencia y la pacificación posible.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2015. ¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amino y de La Iglesia y el Reino. Barcelona: Anagrama.
- Aguiluz Ibarquén, Maya. 2013 "Excepcionalidad de la violencia". *Umbrales* 24: 219-250.
- Albert, Abel y Nuria Benach. 2012. *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Amnistía Internacional. 2017. *Informe 2016/17. Amnistía Internacional. La situación de los derechos humanos en el mundo*. Londres: Amnesty International Ltd.
- Astorga, Luis. 2012. "Estado, drogas ilegales y poder criminal, retos transexuales". *Letras Libres* 167: 26-31.
- Bovero, Michelangelo. 1985. "Lugares clásicos y perspectivas contemporáneas sobre política y poder". En *Origen y fundamentos del poder político, por Norberto Bobbio y Michelangelo Bovero*, 37-64. México: Grijalbo.
- Bufacchi, Vittorio. 2015. "Dos conceptos de violencia". En *Estudios para la no-violencia I. Pensar la fragilidad humana, la condolencia y el espacio común*, compilado por Arturo Aguirre y Anel Nochebuena, 11-29. México: Afínita Editorial.
- Butler, Judith. 2006. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós.
- Calleja, Eduardo. 2002. *La violencia en la política. Perspectivas teóricas sobre el empleo deliberado de la fuerza en los conflictos de poder*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cassirer, Ernst. 1998. *Filosofía de las formas simbólicas III: Fenomenología del reconocimiento*. Traducido por Armando Morones. México: FCE. Primera edición en español: 1971.
- Cavarero, Adriana. 2009. *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. Traducido por Saleta de Salvador Agra. España: Anthropos; México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- CNDH (Comisión Nacional de los Derechos Humanos). "Informe especial de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre desaparición de personas y fosas clandestinas en México". Publicado el 6 de abril de 2017. informe.cndh.org.mx/uploads/menu/30100/InformeEspecial_Desapariciondepersonasyfosasclandestinas.pdf.
- Código Civil Federal. 2019. "Nuevo Código publicado en el Diario Oficial de la Federación en cuatro partes los días 26 de mayo, 14 de julio, 3 y 31 de agosto de 1928". Última reforma publicada DOF 03 de junio de 2019. www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/2_030619.pdf.

- Coward, Martin. 2009. *Urbicide: The politics of urban destruction*. New York: Routledge.
- Escalante, Pablo. 2004. "La casa, el cuerpo y las emociones". En *Historia de la vida cotidiana en México*, coordinado por Pablo Escalante, 231-260. México: El Colegio de México.
- Esposito, Roberto. 2009. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder.
- Franco, Jean. 2013. *Cruel Modernity*. Durham, NC: Duke University Press Books.
- Fuentes, Antonio. 2012. "Necropolítica y excepción. Apuntes sobre la violencia, gobierno y subjetividad en México y Centroamérica". En *Necropolítica, violencia y excepción en América Latina*, editado por Antonio Fuentes, 33-50. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- De la Garza, Mercedes. 1997. "Ideas nahuas y mayas sobre la muerte". En *El cuerpo humano y su tratamiento mortuorio*, dirigido por Elsa Malvido, Grégory Pereira y Vera Tiesler, 17-28. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Gaña, Daniel. 2009. "El llorar entre los nahuas y otras culturas prehispánicas". *Estudios de cultura Náhuatl* 40: 155-174.
- Guerrero, Eduardo. 2015. "¿Bajó la violencia?" *Nexos*, 1 de febrero. <https://www.nexos.com.mx/?p=24035>.
- Guilaine, Jean y Jean Zammit. 2002. *El camino de la guerra. La violencia en la prehistoria*. España: Ariel.
- Heidegger, Martin. 2003. *Filosofía, ciencia y técnica*. Traducido por Francisco Soler. Chile: Editorial Universitaria.
- HIK (Heidelberg Institute for International Conflict Research). "Conflict barometer". Publicado en 2014. https://www.uni-heidelberg.de/md/journal/2015/04/conflictbarometer_2014.pdf.
- Jameson, Frederic. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. España: Paidós.
- Lara, Catalina. 2014. "Fosas Clandestinas. El horror que dejó el narcotráfico en México". *El universal*. https://archivo.eluniversal.com.mx/graficos/graficosanimados14/EU_Fosas_Clandestinas/.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Traducido por Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing.
- Llorente, Marta. 2015. *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Madrid: Acantilado.
- Massey, Doreen. 2012. *Un sentido global de lugar*. Barcelona: Icaria.
- Morbiato, Caterina. 2017. "Prácticas resistentes en el México de la desaparición forzada". *Trace* 71: 137-165.
- OMS (Organización Mundial de la Salud). 2003. *Informe mundial sobre la violencia y la salud*, editado por Krug, Etienne G, Linda L. Dahlberg, James A. Mercy, Anthony B. Zwi y Rafael Lozano. Washington, D.C.: Organización Mundial de la Salud.
- . "Aplicación de las recomendaciones del Informe mundial sobre la violencia y la salud". Publicado en 2003. https://apps.who.int/gb/archive/pdf_files/WHA56/sa56r24.pdf.
- . "Disposición final de los cadáveres después de una emergencia". Publicado en 2009. www.disaster-info.net/Agua/pdf/8-DisposicionFinal-Cadaveres.pdf.
- . 2016. *Informe sobre la situación mundial de la prevención de la violencia 2014*. Washington, D.C.: Organización Mundial de la Salud.
- Ortega y Gasset, José, José Gaos, Joaquín Xirau, Leopoldo Eulogio Palacios y Agustín Serrano de Haro. 2010. *Cuerpo vivido*, editado por Agustín Serrano de Haro. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Pereda, Carlos. 2013. *La filosofía en México en el siglo XX. Apuntes de un participante*. México: CONACULTA.
- Proceso. 2012. *El sexenio de la muerte. Memoria gráfica del horror*. México: Proceso Edición especial.
- Reguillo, Rossana. 2012. "De las violencias: caligrafía y gramática del horror". *Desacatos* 40: 33-46.
- SESNSP (Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública). "Informe de víctimas de homicidio, secuestro y extorsión 2017". Publicado el 20 de febrero de 2018. secretariadoejecutivo.gob.mx/docs/pdfs/victimas/Victimas017_012018.pdf.
- Soja, Edward. 2008. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Staudigl, Michel, ed. 2013. *Phenomenologies of Violence*. Boston: Brill.
- Trejo, Guillermo y Sandra Ley. 2015. "Municipios bajo fuego (1995-2014)". *Nexos*, 1 de febrero. <https://www.nexos.com.mx/?p=24024>.
- UIA (Universidad Iberoamericana). 2017. *Violencia y terror. Hallazgos sobre fosas clandestinas en México*. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México y Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de Derechos Humanos, A.C. https://ibero.mx/files/informe_fosas_clandestinas_2017.pdf.
- Villoro, Luis. 2001. *De la libertad a la comunidad*. Madrid: FCE.
- Zabludovsky, Karla. 2015. "Nobody, Especially The Government, Knows How Many Mass Graves Have Been Found In Mexico". *BuzzFeed News*, 25 de marzo. <https://www.buzzfeednews.com/article/karlazabludovsky/nobody-knows-how-many-mass-graves-are-under-mexico>.



Ayudar a levantar cadáveres

Antígona González o la política de la empatía

Alejandro Zamora

York University, Glendon Campus

No, Tadeo, *yo no he nacido para compartir el odio*.
Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra;
que construyamos juntos, cada quien desde su
sitio, formas dignas de vivir; y que los corruptos, los
que nos venden, los que nos han vendido siempre al
mejor postor, pudieran estar en mis zapatos, en los
zapatos de todas sus víctimas aunque fuera unos segundos.
Tal vez así entenderían. Tal vez así harían lo
que estuviera en sus manos para que no hubiera más
víctimas. Tal vez así sabrían por qué no descansaré
hasta recuperar tu cuerpo.

Antígona González, SARA URIBE

En palabras de su autora, la poeta mexicana Sara Uribe (Querétaro, 1978), “*Antígona González* es una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura” (Uribe 2012, 103). Trata de la búsqueda de familiares desaparecidos en México, particularmente en Tamaulipas. Utilizando la figura de Antígona —e inscribiendo así su obra en una larga tradición de Antígonas latinoamericanas que recontextualizan y reescriben la mítica figura de Sófocles—, esta pieza es un poema coral que reúne las voces de aquellos y, sobre todo, aquellas que buscan los cuerpos de sus desaparecidos entre los insensatos escombros que va dejando la “guerra contra el narco” en el norte de México.

Es un poema coral, digo, cuya filigrana polifónica lo vuelve una obra colectiva; un espacio de lenguaje que desdibuja la autoría individual, en la medida en que incorpora las voces, tanto reales como imaginarias, de aquellos que comparten una búsqueda y un dolor comunes; de aquellos que reclaman los cuerpos desaparecidos de sus seres más amados para poder tener, al menos, la posibilidad del duelo y la memoria. Esta estrategia de escritura, que veremos más en detalle, constituye una propuesta ética de empatía basada en la disolución del sujeto autoral. Es decir, en la disolución de un sujeto, el autor convencional, que podría, en efecto, partir de una empatía sincera y genuina, pero que, al constituir una figura de autoridad y prestigio sobre la representación del otro, participaría más bien de una “tecnología de acceso” a ese otro (Pedwell 2012, 172), situándolo en una posición de desventaja, y afirmándose, en tanto autor, en una posición de *autoridad* (no en vano, la etimología común).

Por el contrario, en lugar de utilizar la empatía dentro de una estructura que se sirva de su *autoridad* de escritora en la representación del otro, Sara Uribe formula un espacio poético en el que su autoría se desdibuja entre las distintas voces de los numerosos afectados por la pérdida; un espacio en el que dichas voces pueden dar un sentido al dolor que ni el lenguaje pragmático, ni las condiciones de enunciación en que se dieron (entrevistas, notas periodísticas, testimonios, redes sociales), como veremos más abajo, pueden darle.

Pero esta empatía no es solamente subversiva con respecto al paradigma autoral tradicional de la literatura, también lo es con respecto al proyecto de silencio y olvido con el que el gobierno de México intenta sepultar la experiencia de la sociedad, su voz y su memoria, con respecto a esta guerra que desató: “Supe que Tamaulipas era Tebas / y Creonte este silencio amor-dazándolo todo” (Uribe 2012, 65), sentencia el poema. También es subversiva, pues, con respecto a la “verdad” y a la “historia” de los discursos oficiales que silencian la experiencia de la gente; que no pueden, ni buscan, comunicar una experiencia y un dolor encarnados. Solo la “empatía crítica”, como sugiere Lobb, puede comunicar estados de aflicción encarnados que emergen

de condiciones de injusticia social (Lobb 2017, 597), para los cuales los discursos dominantes no tienen palabras ni recursos. También, en este sentido, Uribe crea un espacio de empatía ética, diluyendo la autoridad de los discursos dominantes sobre la verdad y la historia, en un tejido de voces encarnadas que recuperan la experiencia y la memoria de los que más sufren la “guerra”.

Desafiar la autoridad establecida desde la ética y la empatía es la gran afrenta de Antígona, y Sara Uribe la reformula por partida doble: desafía la autoridad de un sujeto de representación del otro y centro articulador de su realidad (el autor), y desafía la autoridad sobre la verdad y la historia que reclama el gobierno de México. Este artículo explora esta doble, e interconectada, dimensión política de la empatía en *Antígona González*: como disolución autoral y como resistencia al entierro de las voces y las memorias colectivas por parte de los discursos del poder.

Las Antígonas en *Antígona González*

“No quería ser una Antígona / pero me tocó” (Uribe 2012, 15), es una de las voces (en este caso, de la activista colombiana Diana Gómez) que entran en el poema, casi al comienzo. Antígona es la figura reencarnada una y otra vez por quienes buscan a alguno de los más de treinta mil desaparecidos en México desde 2007¹ (Movimiento 2018). En la tragedia de Sófocles, Creonte, regente de Tebas, ha ordenado, bajo pena de muerte, dejar sin sepultura el cadáver de Polinices, hermano de Antígona, que yace a la entrada de la ciudad, expuesto a las fieras y a los elementos de la naturaleza. En la Grecia clásica, un cadáver insepulto significa el eterno sufrimiento de su alma. Por ello, Antígona está determinada a recuperar el cuerpo y enterrarlo, asumiendo las

¹ Datos oficiales del Registro Nacional de Desaparecidos en México. Esta cifra corresponde solamente a los casos de desaparición reportados a las autoridades hasta el 3 de marzo de 2017.

consecuencias del edicto. La protagonista es, pues, un modelo de desobediencia que desafía, a partir de una ética individual, la autoridad de un Estado que la aplasta mediante la fuerza física, legitimado tanto en la retórica del orden y del bien común como en la de género: “he de prestar apoyo a las disposiciones dadas y no he de quedar vencido bajo ningún concepto por una mujer” (Sófocles 2016). Una desobediencia, además, que no tiene como motivación el odio al tirano, sino el amor a una persona; ni se ejerce mediante la fuerza física, sino mediante la virtud individual (Balló y Pérez 2016).

Uribe reúne, entonces, las voces de las muchas mujeres a las que “les tocó” ser Antígonas en la guerra desquiciada que desencadenó el expresidente Felipe Calderón contra el narcotráfico, en 2006, y que continúa hasta el día de hoy. Según una entrevista a la autora, originalmente, la obra le fue encargada en 2011 por la directora teatral Sandra Muñoz (cuya voz también se integra al texto), quien le propuso hacer un monólogo a partir de esta figura clásica recontextualizándola en una Tebas tamaulipeca. Pero ese año, el descubrimiento de las fosas clandestinas de San Fernando, Tamaulipas, en las que se encontraron 72 cuerpos de migrantes centroamericanos “ejecutados”, le dio otra dimensión al proyecto: presumiblemente, su polifonía, pues la autora se dio a leer entrevistas, denuncias oficiales e investigaciones de familiares de desaparecidos, así como notas periodísticas y redes sociales de activistas independientes dedicados a la documentación de muertos y de desaparecidos. A la vez, la documentación sobre las distintas Antígonas latinoamericanas que se han adaptado a la región como trasunto de la mítica Tebas (Griselda Gambaro, Leopoldo Marechal), y otras adaptaciones y apropiaciones del personaje (María Zambrano, Marguerite Yourcenar, Judith Butler), también formaron parte del trabajo escritural (Buuck 2016; Villeda 2017). Pero la voz que da un hilo conductor a lo largo del texto es la de Antígona González, “una representación [ficcional] de las miles de historias de familias de desaparecidos en México” que incorpora las palabras reales de los familiares de las víctimas, en un trabajo de construcción poética de múltiples voces en el que “la

esterilidad de un 'yo' lírico no se impondría a las demás [voces]" (Buuck 2016).

Un ejemplo de cómo se traduce esto en el poema:

Pero ni rastro de fiera ni de perros que te hubieran arrastrado para destrozarte. Donde antes tú ahora el vacío. Nadie llamó para pedir rescate o amedrentarnos. Nadie dijo una sola palabra: como si quisieran deshacerte aún más en el silencio.

Yo les hubiera agradecido que a donde se lo hubieran llevado, mejor lo hubieran dejado muerto, porque al menos sabría yo dónde quedó, dónde llorarle, dónde rezar. A lo mejor ya me hubiera resignado. (Uribe 2012, 19)

En la primera frase, el fragmento en cursiva pertenece a *Antígona* de Sófocles. El resto de la estrofa, a la voz de Antígona González, que a menudo dialoga en segunda persona con su hermano desaparecido. La siguiente estrofa, en cursiva, es una nota del *Diario de Coahuila* del 10 de agosto de 2008, que reproduce el testimonio del familiar de un desaparecido, pero que se integra, aquí, a la voz y a la situación que vive Antígona González. Otros párrafos incluyen citas de otras Antígonas (de Griselda Gambaro, de María Zambrano, de Judith Butler, de Marguerite Yourcenar), y de otros testimonios reales de dolores reales. Todos ellos, en conflicto con el Creonte del Estado mexicano, al cual le conviene más el desaparecido que el muerto: "Ellos dicen que sin cuerpo no hay delito. Yo les digo que sin cuerpo no hay remanso, no hay paz posible para este corazón" (Uribe 2012, 24).

Poco a poco las voces se van sumando en torno a la búsqueda del cuerpo de Tadeo, hasta que, hacia el final, se llega a una suerte de paroxismo colectivo donde alternan preguntas de un registro investigativo con fragmentos de testimonios:

¿DÓNDE ESTÁN LOS CIENTOS DE LEVANTADOS?

Es muy duro no saber nada de él. Hasta ahora me animé a venir. Vale más saber. Sea lo que sea.

[...]

¿ESTABA MUERTO CUANDO LO ENCONTRARON?

Mi mamá murió de pura tristeza. Se le cargó mucho. Se nos fue sin volver a verlo.

¿CÓMO LO ENCONTRARON?

Lo queremos encontrar aunque sea muertito.

Necesitamos sepultarlo, llevarle flores, rezarle una oración.

[...]

¿ESTABA MUERTO EL CUERPO CUANDO FUE ABANDONADO?

Nuestro corazón pide que no aparezcan, pero si nos entregaran sus cuerpos por fin descansaríamos.

[...]

¿LE DIO UN BESO AL CADÁVER?

Quiero que me lo entreguen, casi estoy resignada.

(Uribe 2012, 77-94)

Empatía crítica

Desde la primera página del poema, se advierte que estamos ante un proyecto explícito de empatía:

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

(Uribe 2012, 13)

Definida comúnmente como la facultad de ponerse en el lugar del otro, la empatía es un ejercicio de intersubjetividad afectiva: una manera de diluir la individualidad cerrada característica del sujeto moderno (sobre todo del neoliberal, fundado en un principio de competencia, es decir, de oposición al otro), para abrirlo al sentir de otros sujetos. Por su etimología, *pathos*: sentimiento; *empátheia* (*em-pathos*): sentir en o sentir desde el otro. En cada momento del poema que nos ocupa, vemos esta intención de nombrar, de poetizar, para sentir

en, desde y con el otro; para ser el dolor del otro: el dolor del desaparecido y el dolor del que ama al desaparecido. Hacia el final, esto ocurre ya no como un proyecto, sino como una facultad adquirida:

Este dolor también es mío. Esta sed.

[...]

Este dolor también es mío. Este ayuno.

(Uribe 2012, 74-75)

Se refiere, en una instancia, al numeroso grupo de personas que acuden a identificar los cuerpos de sus desaparecidos tras el hallazgo de las fosas de San Fernando. Lo que sienten los otros al ir encontrando (o no) a sus muertos es, también, lo que siente un yo lírico que, a su vez, es colectivo, en virtud de este trabajo minucioso de integración de voces ya descrito: “Aquí todos llegamos solos. / Somos un número que va en aumento” (72). La empatía, pues, ha formado una comunidad de dolor en la que se diluyen las subjetividades individuales.

Aquí podemos entender la empatía en el sentido en que la plantea Carolyn Pedwell: como una “auto-transformación afectiva” fundamental para la justicia social, en tanto que puede funcionar para transformar, radicalmente, sujetos privilegiados y promover relaciones éticas entre las personas, así como cambios significativos que traspasen barreras sociales y culturales (Pedwell 2012, 164). En todo caso, esta “función” social de la empatía en el poema, no implica un acercamiento desde una postura de autoría privilegiada, o desde un sujeto lírico convencional, al dolor del otro, sino, justamente, la transformación de ese sujeto privilegiado (el autor) capaz de enunciar o poetizar sobre el otro, en una forma de intersubjetividad horizontal que le permite poetizar con el otro y que, por este mismo hecho, deja de ser un otro. Esta transformación afectiva es, pues, la transformación que logra Sara Uribe al disolver la autoría singular en una autoría colectiva; al transformar un monológico “yo” lírico en un dialógico “yo” colectivo que siente por todos, que siente en todos.

Es importante, no obstante, asumir los riesgos implícitos de la empatía como proyecto literario (o de otro tipo: comunitario, educativo, etcétera), en tanto que puede fácilmente volverse una forma de patronazgo, de subestimar al otro. Para advertir y prevenir esta situación, Andrea Lobb distingue entre una empatía dóxica (doxic empathy) y una empatía crítica (a mi ver, la que logra el poema de Sara Uribe). La miríada de estudios sobre la empatía y sus aplicaciones en los distintos ámbitos de las ciencias, las humanidades, la educación, la política y el mundo de los negocios, sugiere una sospechosa asociación entre empatía y poder. Es a dicha alianza a lo que Lobb llama empatía dóxica (Lobb 2017, 595-596). Siguiendo el concepto de doxa acuñado por Bourdieu para designar los presupuestos incuestionados de cierto estado de normalidad social o política que perpetúa privilegios de unos sobre otros (Bourdieu 1977, 164-167), como por ejemplo de ciertas clases, etnias o género, Lobb advierte que la empatía ha sido cooptada tanto por la cultura gerencial y corporativa del capitalismo global como por las políticas de desarrollo internacional de las potencias del Norte.

En el primer caso, Lobb apunta cómo cuadros gerenciales son formados explícitamente para *empatizar* con los trabajadores (a través de programas de consultorías y de “couching”), en beneficio de la corporación y del “rendimiento”. La empatía, pues, se convierte en una “técnica neoliberal”, en claro apoyo de estructuras de poder que, paradójicamente (pues hablamos de empatía), reproducen, más bien que mitigan, formas de inequidad social y económica (Lobb 2017, 595-596). En el segundo caso, tanto Lobb como Pedwell se refieren a las políticas y a los programas mediante los cuales los países desarrollados envían oficiales y asistentes sociales a comunidades empobrecidas de países en desarrollo, con el propósito, otra vez explícito, de *empatizar* con ellos para entender sus necesidades y desarrollar programas de ayuda “adecuados”. Más allá de la dudosa suposición epistémica de que la empatía nos ofrece un conocimiento directo y pragmático de la realidad del otro, este pretendido acceso afectivo a su verdad sirve, más bien, tanto para aumentar y justificar la autoridad de sujetos privilegiados como para hablar

en nombre de ese otro y para suplantar su voz (Lobb 2017, 598). El verdadero peligro, advierte por su parte Pedwell, es que:

...al obtener una 'perspectiva interna' sobre una 'verdad percibida' a través de la empatía, estas inmersiones se vuelven la base de la autoridad [moral, epistémica u otra] que reclaman los profesionales del desarrollo [internacional]. (Pedwell 2012, 171)

Por el contrario, Lobb define la *empatía crítica* a partir de tres condiciones. Primero, como una atención particular al sufrimiento social, es decir, un sufrimiento que surge de condiciones de injusticia creadas por estructuras de dominación y patologías sociales; un sufrimiento contingente o innecesario (Lobb 2017, 597). Segundo, como la comunicación de un sufrimiento no verbal, y más bien corporizado, que no puede manifestarse a nivel del logos porque existe como experiencia encarnada, como un sufrimiento de la materia viva que radica en lo no dicho, en lo indecible de la experiencia: "La empatía es el proceso por el cual el sustrato de lo no dicho de una experiencia social negativa surge a la luz" (Lobb 2017, 597). Y, tercero, como un proceso de desprendimiento de la autoridad y los saberes especializados del crítico (en nuestro caso, el poeta) con respecto a la comunidad sufriente, para convertir a sus miembros en co-creadores de un saber corporizado sobre su propio sufrimiento. Así, el crítico debe "ceder su posición de autoridad epistémica en el desarrollo de un proceso dialógico de empatía, y respaldar el empoderamiento del otro como el producto más importante de la relación empática" (Lobb 2017, 599).

Empatía crítica y poesía

Las tres condiciones de la empatía crítica que nos presenta Lobb se cumplen cabalmente en *Antígona González*: 1) se centra en el sufrimiento derivado de injusticias estructurales y de patologías sociales; 2) expresa un sufrimiento encarnado, incomunicable por la vía del logos, y 3) accede a él mediante la dilución de su autoridad epistémica (de autora) en un ejercicio dialógico

de múltiples voces de la comunidad como co-creadoras de un saber (poético) sobre su propio sufrimiento. Un análisis de cada una de estas condiciones en *Antígona González*, que diera cuenta de la complejidad poética en la que se cumplen, requeriría un estudio aparte (o tres). Aquí me limitaré, solamente, a señalarlos en términos generales.

La cuestión de la injusticia social, particularmente en relación con la llamada "guerra contra las drogas", no requiere demasiada elaboración. El contexto general de la obra de Uribe es el de un Estado incapaz de parar una "guerra" que él mismo desató y que ha resultado más devastadora para la sociedad en general que para las mafias mismas que pretendía aniquilar. Baste mirar las cifras: más de 200 mil muertos, en su mayoría civiles, y más de treinta mil desaparecidos reportados a las autoridades al 3 de marzo de 2017 (Movimiento 2017). Es cierto que este es un problema que trasciende varias fronteras e implica a varios Estados en cuestiones como tráfico de armas y demanda de drogas. No obstante, el horror local (particularmente en estados como Tamaulipas), el horror que viven las familias todos los días, ha sido comparado al que se vive cotidianamente en las más cruentas zonas de guerra del Oriente Medio². Con todo, el gobierno federal, decidido a promover a México como una economía emergente, ha instaurado una política de silencio y de negación con respecto a la "guerra", sin, por otro lado, cambiar la estrategia militar para contenerla. Como lo denuncia la propia Uribe, al hablar de sus motivaciones para escribir: la mañana del hallazgo de las fosas comunes de San Fernando, "la normalidad ininterrumpida que el Estado mismo proclamaba era un gran letrero que decía: aquí no ha pasado nada" (Villeda 2017).

2 En 1917, el Intitute for Strategic Studies (ISS) ubicó a México como el segundo país más violento del mundo después de Siria, pero antes de Yemén o Afganistán. Luego de la furiosa reacción que esto despertó en el gobierno mexicano, el Instituto aceptó revisar su metodología y reconfirmar los resultados. No obstante, aclaró, en un comunicado posterior de prensa, no esperar cambios significativos en los resultados: <https://www.iiss.org/en/about%20us/press%20room/press%20releases/press%20releases/archive/2017-dfba/june-2a46/iiss-statement-on-2016-mexico-conflict-fatalities-1857>.

El poema de Sara Uribe no se enfoca en estas cuestiones. No es ese el tipo de política que hace, pero sí deja claro que tal es su contexto, e incluso da pistas sobre algunos de sus elementos, por ejemplo, al mencionar que los desaparecidos son reclutados a la fuerza por las huestes del crimen organizado, lo que automáticamente criminaliza a las propias víctimas. Por eso, “Cuando con vanagloria anuncian la captura o muerte de ‘civiles armados’, yo ya no sé si esos hombres [...] de verdad son delincuentes o solo carne de cañón” (Uribe 2012, 35), como Tadeo, como cualquier desaparecido. En todo caso, es un escenario de sufrimiento generado por injusticias estructurales, contingente, innecesario.

En cuanto a la comunicación de un dolor encarnado, indecible a través del logos, las noventa páginas de la obra están abocadas a esta empresa. Para empezar, llama la atención su carácter performativo. No en vano fue concebida como un monólogo teatral, y no en vano ha sido la base de distintas representaciones y performances. Por ejemplo, su hilo conductor (la búsqueda de Tadeo por su hermana) oscila entre un flujo de conciencia caótico (que incorpora otras voces o fragmentos de diálogos) y una oralidad dialógica que unas veces se dirige a su propio hermano y otras, a una audiencia presupuesta:

[...] Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible.

Pero *¿cómo no voy a buscar a mi hermano?* Díganmelo ustedes. *¿Cómo no voy a exigir su cuerpo siquiera para enterrarlo? ¿Cómo voy a dormir tranquila pensando que puede estar en un barranco, en un solar baldío, en una brecha?*

(23)

O bien:

Hay noches en que te sueño más flaco que nunca. Puedo ver tus costillas. No traes camisa y andas descalzo. [...] Andas rastreándome, Tadeo, como quien se aferra a algo incierto, como

quien aún en la zozobra guarda un poco de cordura y busca la salida de emergencia.

(39)

Este carácter performativo del texto está acentuado también por otros pasajes escritos en tono de didascalia: “Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor” (20). O “Una mujer presenta una denuncia ante el Ministerio Público por la desaparición de su hermano” (26).

Todo en la obra, pues, tiende a la materialidad: la materialidad de la palabra, de los sonidos, de los silencios, del ritmo; y a la materialidad de la voz, del cuerpo, a veces en asociaciones bastante explícitas: “Nosotros Somos [...] Un cuerpo hecho de murmullos” (73). Esos murmullos son el ensamble de voces y de ecos que integran el poema en el momento en que Antígona se dirige a identificar el cuerpo de Tadeo en San Fernando, y que hacen que el yo lírico se desdoble en un yo colectivo:

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano.

Vine a San Fernando a buscar a mi padre.

Vine a San Fernando a buscar a mi marido.

Vine a San Fernando a buscar a mi hijo.

Vine con los demás por los cuerpos de los nuestros.

(64)

Otro aspecto importante de la materialidad del lenguaje es el extraordinario uso de los blancos activos (en parte, intencionalidad poética y en parte, trabajo minucioso de edición; otra forma más de co-autoría; por ejemplo, la página 30 (izquierda) carece de paginación, y la 31 (derecha) solo tiene una breve línea: “¿Es esto lo que queda de los nuestros?” Lo que prevalece, entonces, no es el lenguaje articulado de la pregunta, sino el vacío que representan dos páginas abiertas de papel blanco, palpable, cuya materialidad entra en acción al instante, y remite al vacío material del desaparecido y a la sensación física de vacío en el cuerpo de los deudos. Es escalofriante, cuando se lee en el contexto.

Finalmente, la incorporación co-autoral de múltiples voces y el desprendimiento de la autoridad epistémica de un sujeto privilegiado (el autor) ocurre de manera correlativa. Sobre la primera, ya hemos dado algunos ejemplos específicos en las páginas 36 a 39, aunque, en realidad, todas las citas dadas hasta ahora dan cuenta de ello. Cabe agregar que hay una progresión en la incorporación de voces: en las primeras dos páginas aparecen solamente dos (Antígona González y Sandra Muñoz); al llegar a la búsqueda de Tadeo, entre los cuerpos de las fosas de San Fernando, se integran las de los otros deudos: “Vine a San Fernando a buscar [el cuerpo de] mi hermano [...] mi padre [...] mi marido [...] mi hijo [...] los nuestros” (64). Esa voz múltiple representa un cuerpo y muchos cuerpos: “Somos un número que va en aumento [...] [somos] un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar” (73). Es un cuerpo colectivo creado del dolor colectivo, y también un cuerpo desaparecido creado por todos los cuerpos desaparecidos. Hacia el final, tenemos ya una polifonía de voces diferenciadas tomadas de testimonios reales de familiares de desaparecidos, tal como se ha explicado antes.

De esta manera, la condición mono-autoral de *Antígona González* queda reducida únicamente a su acompañamiento paratextual (incluyendo este capítulo), ignorado el cual sería difícil imaginarse a un autor único con la sola lectura de la obra³. La dilución de la función autoral desde la que habla un escritor en una posición de privilegio (aunque no fuera más que por no tener ningún familiar desaparecido) implica, necesariamente, la dilución de su autoridad epistémica, de sus saberes propios, de su lenguaje. Esto último también está reforzado, por contraste, por la incorporación de fragmentos de discursos dominantes desde los cuales se pretende representar la experiencia del dolor de los familiares, o en los que se les exige que se

3 No obstante, aún en el nivel paratextual, el hecho de que la obra esté registrada bajo Licencia de Reconocimiento no Comercial sin Obra Derivada (Creative Commons), desestabiliza la noción tradicional de autor como autoridad propietaria de una obra. Una obra que, en este caso, está, de facto, compuesta por voces literales de otras personas y autores identificables.

representen (interrogatorios, entrevistas periodísticas, etc.). Por ejemplo, para hablar de la desaparición de su hermano, Antígona González integra, en cursivas, el lenguaje convencional, ya sea ministerial, forense o periodístico: “*Que se halla en paradero ignorado, sin que se sepa si vive*” (18). No solo impacta la impersonalidad y el sistema de eufemismos, sino también la inutilidad del lenguaje disponible para expresar ese dolor. Otro ejemplo serían las breves citas de notas periodísticas reales que van apareciendo aisladamente con la noticia de un nuevo desaparecido, o del hallazgo de un nuevo cadáver. Son altamente contrastivas con respecto al trabajo poético de materialización de las voces y de los dolores de los familiares.

Una de las condiciones de la empatía crítica que mencionamos arriba es, precisamente, la de comunicar sufrimientos que no pueden manifestarse al nivel del logos porque existen como experiencia encarnada, radican en lo no dicho y en lo indecible. Lobb agrega que en el ámbito de una injusticia que no puede decirse —ya porque su magnitud rebasa lo decible, ya porque quienes la padecen están sistémicamente silenciados— la empatía debe funcionar como un soporte cognitivo-afectivo, verbal y no verbal, que permita la comunicación de dolores encarnados, dolores que no solo no pueden comunicarse mediante los discursos dominantes, sino que hacerlo implicaría una violencia epistémica en la pretendida representación del otro, de su experiencia y de su saber (2017, 602). En su poema, Sara Uribe está creando un soporte cognitivo-afectivo, verbal y no verbal, que comunica el sufrimiento en un registro distinto al de los discursos dominantes y sus medios. Justamente por eso, el citar esos discursos (periodísticos y forenses) introduce un contraste que evidencia no solamente su inutilidad para expresarlo, sino también la violencia que implica desmaterializar, mediante el lenguaje, la experiencia y el dolor del otro al representarlos objetivamente.

Cabría preguntarse, no obstante, si la figura de Antígona que imprime cierto sentido al poema, y la inscripción explícita de este en un linaje de Antígonas latinoamericanas, no estarían implicando, de suyo, una violencia epistémica con respecto al dolor representado. Cabría preguntarse, pues, si dicha figura no

constituiría una suerte de matriz simbólica y discursiva impuesta desde el prestigio de la literatura canónica para representar (utilizar) un dolor encarnado desde una posición de privilegio que se sirve de él para sus propios fines (autorales), y que, en consecuencia, le es ajena. En este sentido, la violencia sería equiparable a la de los discursos dominantes antes mencionados (el derecho forense, el periodismo, etc.) en tanto que impone su lenguaje y sus propias condiciones hermenéuticas a la experiencia vivida de cualquiera de las personas cuyas voces se integran al poema. Este sería, pues, otro acto más de colonialismo del dolor, el imaginario, el sentido y la experiencia propios de una comunidad de deudos. ¿Era necesario seguir haciendo literatura de la literatura en un proyecto que, explícitamente, se propuso hacer literatura desde la comunidad y, en consecuencia, cuestionar la legitimidad de la representación autoral en la literatura? ¿Era necesario reforzar el sistema de privilegio epistémico que implica narrar al otro desde un universo simbólico lleno de prestigio que le es ajeno?

Yo no tengo, todavía, resuelto este problema, pero apunto dos cosas. Primero, que la integración intertextual contribuye también (si bien poco) a la dilución de una autoría personal, individualizada, condición necesaria, como hemos visto, para una verdadera empatía. En este sentido, la crisis del sujeto literario que llevó a Barthes y a Foucault a proclamar la muerte del autor en los años sesenta y setenta resulta un efecto de la intertextualidad misma, según la cual una obra es la suma de sus relaciones textuales y el sujeto gramatical mismo de muchas de las funciones que lo producen (Barthes 1973, 57). No obstante, esta justificación, en el poema de Uribe, funcionaría solamente a nivel de lo que Genette llama la “transtextualidad”: las relaciones implícitas y explícitas, con textos precedentes, de las que deriva su sentido (Genette 1982, 7-14); es decir, en este caso, nada más con las Antígonas que lo preceden. ¿Por qué? Porque en *Antígona González* tenemos que distinguir entre voces y textos: entre las voces de los familiares, tomadas de distintas fuentes y que buscan una corporeidad en el poema; y los (inter)textos de las Antígonas que, como bien advierte Barthes, determinan, en

gran medida, el sentido y la forma de la obra misma (quizá en detrimento de las voces), solamente desplazando la autoría de un sujeto personal a un sujeto textual (el texto mismo que ordena su sentido por la interacción de textos, según Barthes), sin diluirla realmente (sin, realmente, eliminar la relación de autoridad con respecto a las voces⁴).

Y, en segundo lugar, la asociación de otras Antígonas “criollas” a otros crímenes de lesa humanidad (como el caso de la Antígona furiosa de la argentina Griselda Gambaro; o el caso del blog de la activista colombiana Diana Gómez) parece crear una comunidad de dolor más amplia, un universo simbólico mayor para un duelo común de talla latinoamericana. A esto apunta la propia Uribe cuando dice que la idea de la obra no era permanecer ajena al dolor de los otros, sino, “por el contrario, de hacerlo nuestro, de participar en ese duelo colectivo tan necesario entonces como ahora” (Villeda 2017). Y quizá esto ocurra en una dimensión mayor al integrar comunidades de dolor de otras latitudes a partir de la figura de Antígona. Pero de nuevo, ¿al utilizar dicha figura no estaría aplicando eso que Pedwell llama una tecnología de acceso al dolor ajeno para integrarlo a una tradición que lo desencarna, que lo expresa como él mismo no puede expresarse? De nuevo, pues, ¿era necesario?

Conclusión

Parece, como hemos visto, que la poesía puede comunicar un dolor encarnado, volverse un sitio de reunión de voces y, en consecuencia, de crítica empática con alcances políticos como los que mencionamos al principio: subvertir la posición de autoridad y privilegio desde la que se escribe la literatura misma (incluyendo la poesía), y desafiar la autoridad de los discursos dominantes

4 De hecho, los teóricos más actuales observan que esta noción de intertextualidad, lejos de borrar al autor, lo replantea con más fuerza (ver Rabau 2002, 27).

(principalmente los del Estado) sobre la verdad y la historia de las personas y las comunidades.

Como vimos, Sara Uribe lo logra desde lo que Pedwell llama una “auto-transformación afectiva” (en este caso, del propio sujeto aural), y a partir de las condiciones que Lobb establece para la empatía crítica: atención al sufrimiento social, comunicación de un sufrimiento no verbal que radica en lo indecible de la experiencia, y desprendimiento de la autoridad epistémica desde la que un escritor o investigador suele hablar (del sufrimiento ajeno).

En el terreno de la literatura, más que en el de las ciencias sociales, la dimensión crítica y transgresiva de *Antígona González* —la verdadera talla de su colosal desafío— nos la puede dar la relación entre literatura y sufrimiento que plantea Susan Sontag en su ensayo “The Artist as Exemplary Sufferer” (1966). Para ella, en una era secular como la nuestra, en la que la preocupación por la psicología de la persona ha desplazado a la preocupación por la salvación de su alma, el santo no cumple más una función de sufridor ejemplar. En nuestra era, esta figura ha sido reemplazada por la del artista, dice Sontag, y, más particularmente, por la del escritor, quien posee los medios profesionales para transformar el dolor en literatura: “[E]l escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte, así como los santos descubrían la utilidad y necesidad del sufrimiento en la economía de la salvación” (Sontag 1966, 42; énfasis mío). Su referencia principal es Pavese, pero nombra también a Kafka y a Gide para, a partir de ellos, generalizar esta condición del escritor como sufridor ejemplar de nuestra era.

Yo veo una suerte de perversión en lo que, con tanta claridad, advierte Sontag: descubrir el uso del sufrimiento, su necesidad y utilidad en la economía del arte, implica, por un lado, una condición de dolor auto-infligido, digamos profesionalizado, que legitima al artista en tanto sujeto indivisible; por otro lado, implica una afirmación de su autoridad, ya no nada más fincada en el dominio de una técnica (literaria) y en la posesión de ciertos saberes, sino también en una “experiencia interior”, como llama Georges Bataille a ese “no-saber” místico desde el que

el artista crea (2006, 15). No hay duda, pues, como bien afirma Sontag, que el escritor moderno, el sujeto escritor de nuestra era, se debe, en gran medida, a un legado cristiano de introspección que se traduce en la afirmación de una subjetividad indivisible y en una autoridad implícita.

Ante la radiografía (no tan crítica, por cierto) que nos ofrece Sontag de la figura cultural del escritor en nuestra era, el tamaño de la subversión que implica *Antígona González* es sorprendente. Es cierto que el autor ha sido una figura subvertida desde muchos otros ámbitos (el testimonio, la etnografía participativa, las “literaturas” orales, algunos movimientos de vanguardia, etcétera), pero raras veces, al menos en literatura, desde la “transformación afectiva” del autor mismo; es decir, desde lo que aquí he identificado como una empatía crítica. Es una transformación, pues, que desplaza la importancia del sufrimiento personal (de un autor) como legitimador de la obra y del oficio mismo para privilegiar, en su lugar, el sufrimiento social. A su vez, la materialización de un dolor encarnado e indecible tiene un efecto directo en la composición material de la obra, lo mismo que la disolución consciente, programada, de la autoridad epistémica del autor y de las prácticas discursivas asociadas a esta (incluida la literatura). Esto, a su vez, desplaza la importancia de las habilidades estilísticas y formales de un autor unipersonal, empoderando a una comunidad más que subrayando el prestigio de un individuo.

Este es, quizá, el mérito mayor de *Antígona González*: crear un espacio poético de empatía para que el dolor desmesurado e indecible de ciertas injusticias sociales del México actual encuentre una expresión encarnada y corporal desde sus fuentes mismas (las personas que lo padecen) cediéndoles la voz y la autoridad sobre su propia experiencia. Esta es una facultad (encarnar en el lenguaje un dolor indecible por el lenguaje) que ni los discursos oficiales, ni los medios de comunicación, ni la literatura aural convencional, tienen. De hecho, lo que revela el que esta obra suponga una subversión mayor (además de un caso infrecuente en las letras mexicanas) es que el dolor social, el dolor producto de injusticias contingentes y

sistémicas, no tiene vías de representación artística dentro del paradigma autorial en el que hemos cultivado e institucionalizado la creación artística. Consecuentemente, también nos revela el grado en el que dicha creación suele, en algún punto, distanciarse de las fuentes mismas del dolor social, o bien, implicarlo en una economía de creación literaria que acaba por silenciarlo o que menoscaba su agencia. Si, como afirma Sara Uribe, el Creonte, en la situación actual que vive México, es el silencio del dolor encarnado de los otros; si el Creonte es esa figura de autoridad que habla por los otros, que posee su “verdad histórica”⁵, que suplanta su voz y su memoria, valdría la pena preguntarse si por estos mismos tres motivos (hablar por ellos, poseer su verdad y suplantar su voz y su memoria) la literatura autorial misma no sería un rostro más de ese Creonte, otra forma de autoridad privilegiada capaz de desposeer a los otros de su experiencia al empacarla en formas discursivas y estructuras que, como Creonte, deben cumplir con sus propias leyes, aunque con ello socaven la voz y la agencia de los otros.

Quizá la pregunta final con la que nos deja el poema, “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?” (Uribe 2012, 101), apunte a la necesidad de una implicación más empática del artista y los lectores con aquellos cientos de miles de personas que han tenido que ir a levantar un cadáver amado. Quizá esa pregunta sea una interpelación de esas comunidades de deudos a los escritores mismos para pasar de la profesionalización estética del dolor ajeno en la economía de la creación artística individual, a una forma de creación participativa que implique más sus voces, sus historias, y ayude, así, a salvar su memoria y su experiencia del silencio en el que las dejan los discursos dominantes sometidos a sus propias leyes (incluida la creación literaria).

Las condiciones de injusticia y dolor que esta “guerra” demencial ha sembrado en todo México, quizá requiera un replanteamiento de su literatura misma, uno que parta de la empatía (crítica) y que recupere las voces de aquellos que las autoridades oficiales de la historia y de la verdad de los otros han silenciado. Quizá este contexto de dolor e injusticias normalizados requiera una literatura que ayude a levantar cadáveres.

5 Como aseguró poseerla el entonces Procurador de Justicia José Murillo Karam sobre los 43 estudiantes desaparecidos en Iguala (en conferencia de prensa el 27 de enero de 2015. <http://www.jornada.unam.mx/2015/01/28/politica/002n1pol>).

Bibliografía

- Agren, David. 2017. "Mexico maelstrom: how the drug violence got so bad". *The Guardian*, 26 de diciembre.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez. 2016. "La desobediencia civil". En *Antígona*, de Sófocles. España: Penguin clásicos. Edición para Kindle.
- Barthes, Roland. 1973. «*Texte (théorie du)* ». En Rabau, Sophie. 2002. *L'intertextualité*. Paris : Flammarion.
- Bataille, Georges. 2006. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a theory of practice*. Traducido por Richard Nice. London: Cambridge University Press.
- Buuck, David. 2016. "'The silence... is our most unyielding Creon': five questions for Sara Uribe & John Pluecker about *Antígona González*". *Queen Mob's Teahouse*, 13 de junio. <https://queenmobs.com/2016/the-silence-is-our-most-unyielding-creon-five-questions-for-sara-uribe-john-pluecker-about-antigona-gonzalez/>.
- Genette, Gerard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- IISS (International Institute for Strategic Studies). "IISS statement on 2016 Mexico conflict fatalities". Publicado el 23 de junio de 2017. <https://www.iiss.org/press/2017/acs-mexico-conflict-fatalities>.
- Lobb, Andrea. 2017. "Critical empathy". *Constellations* 24: 594-607.
- Movimiento por nuestros desaparecidos en México. "Reportan oficialmente más de 30 mil personas desaparecidas en México". Publicado el 3 de marzo de 2017. <https://sinlasfamiliasno.org/reportan-oficialmente-30-mil-personas-desaparecidas-en-mexico/>.
- Pedwell, Carolyn. 2012. "Affective (self) transformations: Empathy, neoliberalism and international development". *Feminist Theory* 13: 163-179.
- Rabau, Sophie. 2002. *L'intertextualité*. Paris : Flammarion.
- Sófocles. 2016. *Antígona*. España: Penguin Clásicos. Edición para Kindle.
- Sontag, Susan. 1966. *Against interpretation and other essays*. New York: Picador.
- Uribe, Sara. 2012. *Antígona González*. México: Sur+ ediciones.
- Villeda, Karen. 2017. "'¿Me ayudarás a levantar el cadáver?' Diálogo con Sara Uribe". *Nexos*, 16 de febrero. <https://cultura.nexos.com.mx/?p=12147>.



Teresa Margolles

Señalar la muerte

Elena Rosauero y Adriana Domínguez

Universidad de Zúrich / la_cápsula

La trayectoria de Teresa Margolles ha girado en torno al tema de la muerte desde los comienzos de su carrera en el colectivo SEMEFO¹, a principios de los noventa; e, incluso, más allá de la mera actividad artística, pues amplió su formación en el área de la medicina forense para poder acceder a la morgue y crear en (y desde) aquel espacio. No obstante, SEMEFO elaboraba sus instalaciones y performances, fundamentalmente, a partir de cadáveres de animales.

En aquellos primeros años, a la artista le interesaba mostrar el cadáver en tanto que cuerpo social y estético. Mientras que en las facultades de medicina el cuerpo muerto es un objeto científico anónimo para el estudio anatómico, además de un cuerpo fragmentado y vuelto a coser, Margolles se propuso ahondar, primero, en los procesos de descomposición de la carne y en las posibilidades técnicas de frenar estos procesos. Más aún, la artista buscaba entender cuál es la vida de los cadáveres y su materialidad. Por otro lado, Margolles fue, poco a poco, integrando también en sus preocupaciones la perspectiva de la institución forense; esto es, entender no solo las causas de una muerte, sino también su contexto social (Caduff 2017, 114-116). Todas estas miradas —anatómico-científica, forense,

trascendental, social, política y también poética— han ido conformando el trabajo de la artista en las últimas décadas, como veremos a lo largo de este texto. Su conceptualización de la muerte y la violencia, a través del trabajo artístico, ha ido desarrollándose y cambiando en este tiempo, y nuestro propósito, aquí, es ofrecer una panorámica de su trayectoria a partir del análisis de varias obras que consideramos paradigmáticas.

Lavatio Corporis (1994) —una instalación hecha con madera, acero, acrílico, carbón y caballos momificados colocados como figuras de un carrusel—² o *Dermestes* (1995) son ejemplos muy significativos de la práctica artística de SEMEFO. Esta última instalación surgió de la primera: tras la exhibición de *Lavatio corporis*, la obra se guardó en un trastero y, con el tiempo y las malas condiciones del lugar, aparecieron en ella larvas de derméstidos, insectos coleópteros que nacen en y se alimentan de productos de origen animal. Así, la instalación se volvió a exhibir, ahora como *Dermestes*, para mostrar, por un lado, lo que la carne muerta esconde y sus procesos de descomposición y, por otro, cómo la vida y la muerte están siempre unidas (Caduff 2017, 116-117).

La actividad de SEMEFO continuó hasta 1999, aunque Margolles comenzó, a mediados de la década, a realizar proyectos individuales en paralelo. En estos primeros años de trayectoria, como decíamos, el tema fundamental de su práctica artística fue el tratamiento de los cuerpos en el marco de la institución forense.

Los años noventa fueron una década turbulenta que marcó el devenir del Estado mexicano, pues fue la de la implantación del neoliberalismo más salvaje con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, la del comienzo de una nueva etapa en la democracia mexicana ligada al narcotráfico y a los asesinatos políticos, y la de la aparición del último movimiento guerrillero latinoamericano, como apuntan, entre otros,

1 Cuyas siglas se corresponden con las del Servicio Médico Forense.

2 Para esta obra, Margolles se inspiró en la tabla *Los Teules IV* (1947), de José Clemente Orozco.

Larisa Escobedo (2005) y Rubén Gallo (2004, 1-17). Para Gallo, el cambio comenzó en 1988 con la elección de Carlos Salinas de Gortari (PRI), que no estuvo exenta de denuncias de fraude e irregularidades. Durante su mandato, Salinas abandonó los planteamientos tradicionales de su partido, de tinte socialista, y emprendió una serie de reformas neoliberales que pretendían modernizar la economía mexicana. Esto provocó luchas internas en el PRI entre el sector de Salinas y el que seguía defendiendo el “mandato revolucionario” del partido, lo que derivó en varios asesinatos de cargos políticos de alto rango (el de Luis Donaldo Colosio fue el más sonado, pero no el único) y de otras personalidades influyentes, como el cardenal Juan Jesús Posadas. Durante el sexenio de Ernesto Zedillo (PRI), sucesor de Salinas en la presidencia del país, México se sumió en la peor crisis económica del siglo XX, mientras el narcotráfico y el crimen organizado crecían. En este escenario, las muertes relacionadas con el consumo y el tráfico de drogas comenzaron a ser una constante en las instituciones forenses, desplazando poco a poco a los asesinatos más comunes anteriormente, más ligados a la violencia intrafamiliar. En estos años finales de la década, a Margolles ya no le interesa tanto el trabajo en torno al cuerpo y sus procesos materiales de descomposición, sino, más bien, abordar sus contextos: cómo han llegado hasta la morgue esos cadáveres, quién los ha matado, cómo y por qué. Así, la artista también comienza a entrar en contacto con las familias de las víctimas (Caduff 2017, 118).

A comienzos del siglo XXI, Margolles continúa su actividad dentro de la morgue, y desarrolla lo que Cuauhtémoc Medina ha denominado “metodologías de transmisión” (2009, 18) desde la institución forense hacia el circuito internacional del arte: así, en sus obras más conocidas de estos años utiliza el agua de lavado de los cadáveres, con todos sus aditivos, y la convierte, por ejemplo, en vapor (*Vaporización*, 2001) o en burbujas (*En el aire*, 2003). Introduce, así, en esta segunda etapa que distinguimos en su carrera, los desechos de su lugar de trabajo, y no ya los propios cuerpos; y lo hace con un repertorio estético postminimal y una poética desmaterializadora que rechaza el objeto artístico.

Con el anuncio de la llamada “guerra contra el narco”, realizado por Felipe Calderón a finales de 2006, aumentaron exponencialmente las muertes violentas, y las morgues comenzaron a recibir no solo más cadáveres, sino también un gran número de fragmentos de cuerpos amputados; desde entonces, Teresa Margolles integra una nueva perspectiva a su trabajo: considera al cadáver también un cuerpo político, al cuestionar la situación política que se da en un país en el que abundan los cadáveres mutilados (Caduff 2017, 119). Margolles sale de la morgue en esos primeros años de la “guerra contra el narco”, y comienza a trabajar directamente en los escenarios de los crímenes; o bien recogiendo restos de los asesinatos —como ella ha expresado: “lo que queda” (un ejemplo son varias de las obras que componen *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, Bienal de Venecia, 2009)—, o bien limpiando esos lugares de muerte, señalizando lo que ocurrió allí. Como sostiene Cuauhtémoc Medina, el trabajo de Margolles, en esta tercera etapa, es nómada, pues consiste, principalmente, en recorridos necro-geográficos en los que recoge la materia prima de sus obras (Medina 2009, 22).

Nos detendremos brevemente en la descripción de las tres primeras obras mostradas en la exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, parte de la Bienal de Venecia del año 2009, para ilustrar esta estrategia de la artista. Al entrar en el palacio que albergaba la muestra, en el recibidor, la primera obra que encontraba el visitante era *Mesa* (2009), una mesa hecha de hormigón mezclado con diferentes fluidos corporales encontrados en el lugar de un asesinato. Tras esta primera pieza, el recorrido llevaba al público a pasar por tres salas vacías, sin obra aparente; solo al final de la tercera sala, el visitante encontraba una cartela en la que se le informaba que los suelos de estos tres espacios eran fregados, al menos una vez al día, con una mezcla de agua y sangre recogida en México en diversos escenarios de crímenes por narcotráfico. La acción de *Limpieza* fue realizada, durante los seis meses que duró la Bienal, por distintos colaboradores de la artista, algunos de ellos activistas mexicanos contra la violencia en la frontera norte del país. Estos debían pasar la fregona en silencio, casi de forma ceremonial, dejando en el

suelo pequeñas trazas de la mezcla de agua y sangre. Este líquido, sostiene Medina, debía impregnar no solo el edificio, sino también, en pequeñas cantidades, los zapatos de los visitantes (2014, 152). De esta pieza, algunos autores han destacado el vacío, la ausencia de imágenes y la invisibilidad de los escenarios de la violencia como factores que desestabilizan la percepción del visitante, y que llegan a provocar cierto malestar. No obstante, el curador defiende que, más que un vacío estético, se trataba, aquí, de proponer un silencio mediante el que el espectador podría percibir mejor el ambiente modificado o interrumpido por el líquido y la acción del fregado (Medina 2009, 94).

En la siguiente sala, el visitante encontraba tres grandes telas de color rojizo colgadas de las paredes, distintas en sus tamaños y formas. La instalación, titulada *Narcomensajes* (2009), la conforman estas sábanas impregnadas de fluidos de víctimas de la narcoviencia en México. Las telas presentaban, además, bordados en hilo de oro con algunos de los mensajes que los narcos dejaron en los lugares del crimen, junto a sus víctimas: “Ver, oír y callar”, “Hasta que caigan todos tus hijos” o “Así terminan las ratas. Para que aprendan a respetar”. Estos bordados fueron realizados días antes de la inauguración de la exposición, en las calles de Venecia, por activistas. La idea de trabajar con telas impregnadas de sangre y de otros fluidos de las víctimas surge cuando Margolles se pregunta quién limpia las manchas de sangre que dejan en la calle los asesinatos, quién limpia tanta violencia en ciudades enteras. Es así como la artista decide recoger ella misma los restos de las calles (con ayuda de sus colaboradores) tras cada asesinato: una vez que se lleva a cabo el trabajo policial y forense, y una vez que las autoridades retiran los cuerpos y las pruebas, la artista limpia el área, en la que quedan numerosos restos tanto orgánicos como materiales; con ayuda de telas blancas, absorbe la sangre y otros fluidos y recoge todo tipo de desechos, como cristales rotos. Por último, las telas se dejan secar. A la hora de montar sus exposiciones, Margolles lleva estas telas secas al lugar donde se exponga su obra y, una vez allí, se rehidran las telas con agua local. En Venecia, tanto estas primeras sábanas como el resto de telas

expuestas en otras salas fueron rehidratadas en el agua de la playa del Lido.

Ejemplo también de estos recorridos necro-geográficos y del trabajo in situ en los escenarios de los crímenes, aunque, en este caso a través de una estrategia artística de limpieza y señalización de los propios lugares de muerte, es *La sombra* (2016), proyecto que Margolles realizó para la Bienal de Arte Público de Los Ángeles de ese año. El proyecto se compone de distintas obras, desde un vídeo y documentación fotográfica a una escultura efímera en el espacio público.

En el vídeo *La sombra* (2016) vemos a colaboradores de la artista limpiando, de forma metódica, casi como si de una autopsia se tratara, cien lugares en los que fueron asesinadas otras tantas personas en Los Ángeles entre el 1 de enero de 2015 y el 1 de julio de 2016.³ El vídeo se compone de numerosos clips que comienzan siempre con los datos de la persona asesinada, sobre fondo negro; a continuación vemos, en plano fijo frontal, el lugar del suceso; seguidamente, un colaborador de la artista, portando dos cubos y una esponja, entra en campo y comienza el proceso de limpieza: moja la esponja en un cubo con agua y limpia el lugar en el que cayó el cuerpo, siempre de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo; cada cierto tiempo escurre la esponja en un cubo vacío, en el que se va acumulando agua mezclada con la suciedad de la calle. Al finalizar el proceso, el colaborador sale del plano y lo que queda es el lugar señalado, marcado con agua, en el que una persona fue asesinada.

Con el agua sucia resultante de la limpieza de esos cien lugares, la artista realizó una escultura efímera de cemento en gran formato en el Echo Park de la ciudad. La escultura, con el mismo título que el vídeo y el proyecto, consistía en dos pilares de cinco metros de altura unidos por un techado de once metros de largo; y funcionó, durante los meses de la Bienal, como “un gran refugio de concreto que es en partes iguales un

3 En ese año y medio, el número total de asesinatos en la ciudad ascendió a 975.

porche brutalista y una escultura minimalista a gran escala”, según Andy Campbell (2016). De hecho, el objetivo esencial de la artista, con esta construcción, era ofrecer sombra a los visitantes: una sombra que daban los muertos. Es la sombra, y no la estructura, la que hace la pieza, y esta, además, va moviéndose durante el día con el recorrido del sol. De esta manera, nos recuerda Campbell,

[...] como en sus trabajos tempranos en los que vaporizaba agua, *La Sombra hace primero lo inmaterial (el lugar de la violencia) material (por medio del agua) y luego lo desmaterializa de nuevo (al hacer la sombra de ésta)*. Al hacer el trabajo inmaterial –tan común como la sombra de un edificio o un árbol–, Margolles nos pide pensar en la violencia de todos los días, que forma parte de nuestra jornada, incluso, y sobre todo, cuando buscamos un respiro del sol. (2016)

En esta misma línea, Néstor García Canclini entiende que la fuerza de las obras de Margolles

[...] reside, en parte, en que no reprodujo la escena originaria – la balacera, los cuerpos asesinados–, sino su inminencia en los olores, los paños que absorbieron el rojo, las bocinas con voces de los testigos. [...] Sugerir, insinuar, trabajar con la inminencia más que con representaciones literales, valoriza estos trabajos. [...] La simple espectacularización del dolor para que el visitante no pase rápido ante una obra, para que no la espíe como una más entre las mil de la bienal o la feria, suele producir rechazo. Lo mismo ocurre con las obras que pretenden obligar a la reacción militante: fracasan en su objetivo político tanto como en el estético, y otro tanto ocurre con aquellas que llevan fines pedagógicos y pretenden mostrar al espectador lo que no sabe (2010, 227).

La inminencia, para este autor, es la capacidad que tiene el arte de fomentar la reflexión sin necesidad de plantear cuestiones expresamente. Es, por tanto, aquello que “está en

suspenso”, aquello que trata “los hechos como acontecimientos que están a punto de ser” (García Canclini 2010, 12). El concepto de inminencia le sirve al argentino para pensar qué aportan la estética y el arte contemporáneos a otros discursos o prácticas de lo real, cuando las fronteras entre disciplinas se han hecho difusas. De ahí su insistencia no en lo sutil por sí mismo (como hacen otros críticos, en los que podemos ver cierto reparo hacia las imágenes explícitas de la violencia), sino en la capacidad del arte de abordar aquello que no puede expresarse discursivamente, que es, precisamente, lo que diferencia a las prácticas artísticas de las ciencias sociales, los discursos políticos o el activismo. En esta misma línea de la inminencia, Medina explica que su intención, en la exposición que realizó con la artista para la Bienal de Venecia, era, precisamente, que el conjunto operase como una forma de experiencia directa: la mínima información que ofrecían las cartelas desencadenaba la interacción de los visitantes con las obras, operada mediante resonancias y contaminaciones, procedentes de los restos de los cuerpos sin vida y su “transferencia geográfica” (Medina 2014, 152). Esa reubicación del territorio de la violencia en el espacio del arte es, precisamente, lo que lleva a la toma de conciencia, por parte del público, de que lo que allí se expone es absolutamente urgente e ineludible y de que nos encontramos, de alguna manera, en el espacio de la ejecución de la violencia (Rosaura 2017, 254).

Dentro de la tercera etapa que distinguíamos, y sus recorridos necro-geográficos, destacaremos otra línea de trabajo de la artista que tiene que ver no tanto con la materialidad o el señalamiento de los escenarios de los crímenes, sino con las huellas que la violencia deja en la ciudad. Tal es el caso de la instalación de 2014 *La búsqueda* —que la artista presentó para su primera exposición individual en un museo en Suiza (Migros Museum für Gegenwartskunst)—, de la titulada *Pesquisas* (2016) o de la serie fotográfica *Pistas de baile* (2016).

Aludiendo, como ha hecho tantas veces, al problema del feminicidio en Ciudad Juárez, Teresa Margolles traslada, en *La búsqueda*, fragmentos del espacio público que funcionan como recordatorio y, quizás, como testigo de la desaparición y de la

muerte de muchas mujeres jóvenes en la ciudad fronteriza. Ocho grandes paneles de vidrio, sucios y con grafitis, ocupan el espacio central de la sala de exposición, iluminada de manera dramática. En cada uno de ellos hay anuncios de personas desaparecidas, en su mayoría los comunicados que emite la Fiscalía General del Estado. Todas las personas que aparecen en los carteles —que, en realidad, no son más que fotocopias en blanco y negro que, en México, se acostumbra pegar en las paredes de las estaciones de transporte público— son mujeres jóvenes. Además de ver la foto, el espectador puede leer su nombre y saber detalles de su desaparición, como la forma en que iba vestida o el lugar donde fue vista por última vez.

La búsqueda traslada la evidencia de la muerte y de la violencia de su contexto y la inserta en el espacio expositivo, en el espacio institucionalizado del arte. Los vidrios pertenecen a negocios de Ciudad Juárez, muchos de los cuales fueron abandonados ante la inseguridad y la violencia en la ciudad. Los anuncios fueron recolectados en las estaciones de transporte público, y se muestran en los vidrios de la instalación con la misma poca, o nula importancia que se les da en la ciudad. Aparecen rotos, desgastados, amontonados unos sobre otros, como si fueran los cuerpos de las mujeres asesinadas que se van apilando sin que nadie haga un verdadero esfuerzo por esclarecer sus casos o por proteger a las que aún no aparecen en los carteles fotocopiados.

Para cualquier persona que vive en México o que haya estado en una estación de transporte público en el país, la escena será conocida. También será familiar la sensación desoladora y de miedo que provoca la obra, especialmente para las mujeres, que conocen el miedo de caminar solas de noche, o de esperar el autobús o el metro en una estación vacía, muchas veces llena de carteles de otras mujeres que no llegaron a su destino.

La instalación incluye, además, un elemento de audio. Margolles grabó el sonido del tren que atraviesa Ciudad Juárez, y este sonido fue convertido en un audio de baja frecuencia que hace vibrar los paneles de vidrio. El tren es un elemento muy importante del paisaje urbano de Ciudad Juárez, ya que recorre doce kilómetros a través de la ciudad, transportando la

mercancía que se produce allí. El tren está ligado al carácter industrial de la ciudad, conocida por ser la sede de una gran cantidad de fábricas de ensamblaje o maquiladoras. La ola de feminicidios, que comenzó en la década de 1990, ha encontrado a muchas de sus víctimas en jóvenes estudiantes, pero también en las mujeres que trabajan en las fábricas y que deben volver solas a su casa por las noches.

El efecto que provoca *La búsqueda* en el espectador, al igual que sucede con el resto de las obras de Teresa Margolles, es una inmediata reacción física y emocional. Además de la crítica manifiesta al feminicidio y su impunidad en México, la artista le da un rostro y una identidad a las víctimas. Una vez más, las hace visibles y hace evidentes las fallas del Estado. *La búsqueda*, como todas sus obras, es parte del síntoma, ya que si la violencia es trasladada al arte, solo quiere decir que, allá afuera, la violencia continúa. De alguna manera, *La búsqueda* funciona como un obituario en el que se pueden leer los nombres de las víctimas, como una suerte de contra-monumento;⁴ habla de la

4 Como bien nos explican James Young (2003, 235-244) y Jaime Cerón (2010), la relación convencional entre arte y memoria ha estado históricamente unida a la práctica de erigir monumentos para conformar un relato específico y dar un significado orientado a eventos pasados y, de alguna manera, complicados (como es el caso de batallas y guerras). En estos monumentos, verticales y descriptivos, se delegaba la función de recordar, de forma que la memoria permaneciera inmutable. Mediante la creación de estos espacios públicos y comunes para la memoria oficial, los monumentos propagaban la ilusión de una memoria compartida, en la que los relatos del Estado eran presentados como naturalmente verdaderos. Sin embargo, se ha hecho evidente que los monumentos, como el resto de producciones culturales, son constructos simbólicos contingentes en lo político, en lo histórico y en lo estético. Así, ya a finales del siglo XX, los monumentos son, en gran parte, lugares de confrontación de significados y conflicto cultural. Surge, entonces, la categoría de contra-monumento para negar esa ilusión de permanencia e inmutabilidad de la memoria: este tipo de obras operan únicamente como dispositivos de activación de diversas memorias, y no como su reemplazo por un único relato, al proponer vínculos transversales con los hechos rememorados a partir de fragmentos. Los contra-monumentos celebran su cambio a lo largo del tiempo y la geografía, y buscan estimular la memoria, como decimos, pero mediante el señalamiento explícito de su inevitable evolución a lo largo de la historia (Rosauo 2017, 140-141). Es en este sentido en el que proponemos que *La búsqueda*

memoria, a nivel individual y colectivo. Cada una de esas mujeres ha quedado en la memoria de quienes las conocieron, de quienes quizá las siguen buscando. Pero, además, las muertes y las desapariciones de tantas mujeres han dejado una cicatriz permanente en una sociedad que vive con o a pesar del miedo y la desconfianza.

Como explica Julia Monárrez (2014), investigadora de El Colegio de la Frontera Norte, la violencia afecta por igual a hombres y mujeres en Ciudad Juárez, siendo los más vulnerables los habitantes de las zonas con más pobreza y marginación social. Tan solo en 2010, el número total de personas asesinadas fue de 3.010, de las cuales 302 fueron mujeres. Sin embargo, el feminicidio —esto es, el asesinato de mujeres por el mero hecho de ser mujeres—, que afecta igual o más a otras muchas zonas del país, ha salido a la luz pública, en Juárez, como “una manzanita sistemática de niñas y mujeres pobres, torturadas, vejadas, mutiladas y arrojadas como residuos en lugares inhóspitos de la ciudad” (Monárrez 2014), gracias a la incansable labor de memoria y petición de justicia de los familiares.

Para las mujeres que viven en Ciudad Juárez, o en cualquier lugar del mundo en donde el Estado falla en protegerlas, los horrores están ahí, latentes, como la vibración de los paneles de vidrio. Y aunque, en *La búsqueda*, Teresa Margolles no los ha mostrado de manera gráfica, imaginarlos es muy fácil. Para todas ellas, ignorar el miedo es como tratar de ignorar los carteles que se amontonan en los vidrios. No basta con cerrar los ojos o con tratar de arrancarlos.

De hecho, en una instalación posterior, *Pesquisas* (2016), Margolles nos enfrenta de nuevo a estos mismos horrores y a estas mismas memorias. La instalación consiste en treinta impresiones a color de fotografías de carteles de mujeres desaparecidas que cubren las calles de Ciudad Juárez, desde los años

(y otras obras de Margolles) es un contra-monumento, pues busca estimular la recuperación de una historia reprimida, la de las víctimas, a espaldas de la que construye el relato oficial.

noventa hasta hoy. Cada uno de los pósteres muestra solamente una foto, ampliada a un tamaño de 100 x 70 cm, tomada por la artista, de la infinidad de carteles de mujeres desaparecidas que inundan las calles de la ciudad. Las treinta impresiones ocupan todo el espacio de la pared, del suelo al techo. Estas treinta mujeres, hoy desaparecidas, nos miran, incluso algunas nos sonríen.⁵ De nuevo, la obra de Teresa Margolles es, sin lugar a dudas, una llamada de atención para que no olvidemos el feminicidio; una manera de hacer visibles esos rostros que llevan años, décadas, desaparecidos. Rostros que se han convertido, ya, en parte del paisaje urbano, pues los familiares de estas mujeres no cesan en su búsqueda y continúan llenando las calles de la ciudad de esos carteles —llamados, por cierto, pesquisas—. Rostros que, además, sufren una segunda desaparición debido a la acción humana (pues son rasgados, pintados, arrancados) y al paso del tiempo sobre estos carteles.

A raíz de este intenso trabajo de campo en Ciudad Juárez en los últimos años, la artista ha centrado también algunos de sus más recientes proyectos, como *Pistas de baile* (2016), en las prostitutas transgénero de la ciudad, que están siendo presionadas, desde hace años, para abandonar el centro histórico, fundamentalmente mediante la demolición de numerosos clubes nocturnos, sus lugares habituales de trabajo. Muchos de estos clubes, hoy derribados, fueron retratados por Margolles en su serie *Esta finca no será demolida* (2011-2014), cuando ya habían sido abandonados pero aún se encontraban en pie.⁶ Distinguimos, entonces, una cuarta etapa en su trayectoria: Margolles trabaja, ahora, no solo a partir del objeto muerte, sino también en colaboración

5 Pues, como afirma la propia artista, en muchos casos los familiares de las víctimas utilizan las fotos de sus perfiles en Facebook para estos carteles.

6 En 2011, en Ciudad Juárez se contabilizaban más de 115.000 edificios abandonados, y un desplazamiento, por la violencia, que se calculaba, a partir de un estudio de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en más de 220.000 personas (Rodríguez y Gaitán 2014, 65). Entre los clubes nocturnos, no solo la violencia, sino también la extorsión de los cárteles a sus propietarios y la gentrificación promovida desde el gobierno local, son las razones principales de su abandono.

con sujetos vivos, y que luchan por vivir. De hecho, los esfuerzos de las transexuales juarenses por seguir habitando el centro son esfuerzos por sobrevivir, al tiempo que por subvertir un proyecto urbanístico que cuenta con beneficiarse de su desaparición (no olvidemos que las personas transgénero están expuestas a un altísimo índice de muertes por crímenes de odio). En esta lucha diaria, algunas de las prostitutas han sido encarceladas o brutalmente asesinadas, como Karla, que fue golpeada hasta la muerte en diciembre de 2015.

En medio de las ruinas de lo que alguna vez fuera su lugar de trabajo, las trabajadoras sexuales que colaboraron con Teresa Margolles para su serie fotográfica *Pistas de baile*, posan a plena luz del día vestidas como lo harían durante la noche. Los clubes nocturnos en los que solían trabajar en Ciudad Juárez han sido demolidos de manera sistemática durante los últimos años, en un intento, por parte del gobierno, de “limpiar” el centro de la ciudad de tales establecimientos “insalubres”, para así tratar de atraer inversionistas y cambiar la faz de la infame ciudad. La estrategia, sin embargo, solo ha conseguido convertir el paisaje urbano en un desolador espacio en ruinas, cuya transformación, como decíamos, ha sido documentada por Margolles en diferentes obras a través de los años. Ciudad Juárez es un lugar abatido por la violencia y la impunidad. La lucha de los cárteles de la droga por controlar el territorio ha dejado un saldo de demasiados civiles muertos, que se suman a la ola de feminicidios que mencionábamos más arriba. Nadie está a salvo. Las balceras son cosa de todos los días, las mujeres desaparecen por centenares, y la gente ha tenido que aprender a vivir a pesar del miedo. Además de las mujeres, uno de los grupos más vulnerables en Juárez son los transexuales, quienes, con frecuencia, son víctimas de asesinatos de odio; las trabajadoras sexuales que aparecen en *Pistas de baile*, como decíamos, pertenecen a este grupo poblacional.

Al igual que la gente de Juárez, Margolles ha aprendido a recorrer la ciudad a pesar del miedo para poder dar voz, a través de sus obras, a aquellos que no la tienen. Sus recorridos la llevaron a conocer el submundo de la prostitución, específicamente

el de las trabajadoras transexuales, con las que ha colaborado de manera muy cercana para poder entender las complejidades y los riesgos a los que se exponen cada día.

Arriesgándose junto con ellas, la artista y sus colaboradores se dieron a la tarea de encontrar y desenterrar los vestigios de las pistas de baile de los establecimientos en los que trabajan estas mujeres. La mayoría de las veces son solo un par de lozas de piso que la artista marca con agua para que las trabajadoras sexuales puedan posar, en ocasiones mirando directamente a la cámara. En el título de cada fotografía, la artista especifica el nombre del club nocturno.

El aplomo con el que las mujeres posan en *Pistas de baile* contrasta, de manera poderosa, con el paisaje que las rodea. Su presencia a plena luz del día, registrada para siempre en una fotografía, es un desafío a la invisibilidad que ha sido impuesta sobre ellas, no solo por parte de una sociedad que las condena a los márgenes, sino también por unos gobiernos que, en lugar de proteger a sus conciudadanos más vulnerables, los consideran desechables.

La muerte y la violencia son una sombra que persigue muy de cerca a las mujeres que Margolles retrata en esta serie de fotografías. Quizá por ello su pose sea tan enérgica, porque se reafirman a sí mismas, vivas, como si dejaran testimonio de que existieron. Y, efectivamente, desde que la artista comenzó esta serie, al menos tres de las mujeres han sido asesinadas o encarceladas, y sus asesinos han quedado, una vez más, impunes.

En su conjunto, y a lo largo del tiempo, las obras de Margolles se han convertido, a decir de Cuauhtémoc Medina, en “una historiografía inconsciente de la brutalidad de la experiencia social mexicana” (Medina 2009, 16), muy especialmente en Ciudad Juárez. En *Pistas de baile*, por ejemplo, la artista muestra la muerte y la violencia de la ciudad a través de la imagen de sus ruinas, al mismo tiempo que hace visible un sistema que considera más valiosas a unas vidas que a otras, y se convierte, trágicamente, en una especie de imagen premonitoria de la muerte.

El caso de Karla (cuyo nombre oficial era Hilario Reyes Gallegos) fue particularmente dramático. A partir de su colaboración, Karla se convirtió en una persona cercana a la artista, quien la invitó a participar en la obra que presentaría en Zurich para la bienal Manifesta en 2016. Sin embargo, como ya hemos apuntado, en diciembre de 2015 Karla fue brutalmente asesinada en Ciudad Juárez. Después de este hecho, Margolles decidió sacar su fotografía de la serie de *Pistas de baile* y, en su lugar, le dedicó una de las instalaciones que realizó para la bienal.

Como decíamos, la idea original de Margolles para Manifesta 2016 era invitar a Karla y a otra trabajadora sexual de Ciudad Juárez a Zurich, en donde jugarían póquer con Sonia Victoria Vera Bohórquez, una trabajadora sexual local. La partida se llevaría a cabo en una habitación del Hotel Rothaus, ubicado en la zona roja de la ciudad. Sin embargo, tras el asesinato de Karla, que fue un golpe muy duro para la artista, la obra cambió radicalmente. En lugar de organizar el juego de póquer en Zurich, Margolles invitó a Sonia a Ciudad Juárez a reunirse con otras prostitutas transexuales. Durante el encuentro, que fue grabado por la artista, las mujeres hablaron de sus vidas y los riesgos de su trabajo, entre copas y cartas.

En Zurich, en el Hotel Rothaus, Margolles hizo una instalación —otro contra-monumento— dedicado a Karla. Cubrió las ventanas de la habitación con cortinas rojas, creando un ambiente que, al mismo tiempo, evocaba una funeraria y un burdel. Colocó una fotografía de gran formato, de piso a techo, con la imagen de cuerpo completo de Karla (un acercamiento a aquella que había tomado para *Pistas de baile*), junto con una fotocopia del certificado de defunción enmarcada, y un pedazo de concreto que recolectó en el lugar donde Karla fue asesinada. La instalación también incluía un audio en el que tres voces relataban la historia del asesinato; la primera, en español; la segunda, en inglés; y la tercera, en suizo alemán. El audio en español corresponde a una amiga de Karla, conocedora de los acontecimientos. Contaba cómo la mujer, de 64 años, se había ido con un hombre aquel 22 de diciembre de 2015, y este la había matado brutalmente a golpes. Con cada traducción (al inglés y después

al suizo alemán) los detalles y la emoción en la voz se perdían gradualmente hasta parecer casi un comunicado oficial. En la recepción del hotel, Margolles dejó una copia del libro *A sangre fría*, de Truman Capote. La instalación estuvo abierta al público de junio a septiembre de 2016. En la exposición principal de la bienal, en el museo Kunsthalle Zurich, Margolles expuso, entre otras cosas, el video del encuentro de póquer en Juárez, así como una incisión en la pared en forma de vagina, que hizo en colaboración con Sonia.

Hasta ahora nos hemos centrado en obras de Margolles que se dan a través de la imagen (fotografías, vídeos, pero también objetos, aunque sean postminimalistas). Pero la ausencia de imágenes es, también, una estrategia recurrente en la trayectoria de Teresa Margolles, buscando, quizá, contrarrestar, de alguna manera, la exuberante visualidad y materialidad de la violencia. En esta línea, cabe destacar la instalación sonora titulada *Sonidos de la muerte* (2008), en la que un número variable de bocinas se colocan a intervalos iguales a lo largo de un pasillo o una pared. Cada una de las grabaciones que se escuchan al recorrer las bocinas corresponde al sonido ambiente registrado en varios de los lugares de Ciudad Juárez en los que fueron encontrados cuerpos de mujeres asesinadas, tal y como se detalla en las investigaciones preliminares de la policía a las que la artista tuvo acceso. Como apuntábamos anteriormente, cientos de mujeres (al menos 600)⁷ han sido víctimas del femicidio, desde 1993, solo en Juárez.

Por un lado, esta estrategia de la ausencia de imágenes y, por otro, la de la repetición casi infinita de una misma acción, metódica, de señalización y de memoria a través de diferentes medios, imágenes y objetos extra-artísticos: estos son, en nuestra opinión, los dos caminos fundamentales —aunque no los únicos— que, a lo largo de su trayectoria, Teresa Margolles ha ido recorriendo, siempre con el objetivo de dignificar a las víctimas y, también, de ofrecer unos hechos, y sus contextos, al espectador.

7 Las cifras varían dependiendo del organismo que las ofrezca.

Estas estrategias ofrecen o fomentan una contra-imagen que cuestiona la autoridad y legitimidad de las imágenes —y los imaginarios— oficiales sobre violencia y muerte (Rodríguez y Gaitán 2014, 18), normalmente ligados a la nota roja. Una violencia que, como bien señala Margolles en su práctica artística, comienza en los bordes —de la nación, de la sociedad— pero que, no olvidemos, tiende a expandirse hacia los centros.

Bibliografía

- Campbell, Andy. 2016. "La sombra, de Margolles: el espectro de la muerte en Los Ángeles". *Código. Arte - arquitectura - diseño*, 17 de agosto. <http://www.revistacodigo.com/la-sombra-de-margolles-el-espectro-de-la-muerte-en-los-angeles/>.
- Cerón, Jaime. 2010. "Beatriz González. Auras anónimas". *ArtNexus* núm. 76 (a): 66-67.
- Escobedo, Larisa. 2005. "De l'exotisme à l'impossible progrès". En *América tropical*. París: Instituto de México à Paris. <https://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/america-escobedo.htm>. Catálogo de la exposición.
- Gallo, Rubén. 2004. *New Tendencies in Mexican Art: The 1990's*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores.
- Margolles, Teresa. 2017. "Arbeit am Leichnam". En *Wozu Vergänglichkeit? Elf Gespräche über Atome, Tod und schwarze Löcher*, editado por Corina Caduff, 113-128. Berlín: Kulturverlag Kadmos.
- Medina, Cuauhtémoc. 2014. "Seeing Red". En *Art in the global present*, editado por Nikos Papastergladis y Victoria Lynn, 133-156. Australia: UTSePress.
- ed. 2009. *Teresa Margolles: What else could we talk about?* Mexico: Editorial RM.
- Monárrez Fragoso, Julia. 2014. "Ciudad Juarez: Surviving: Superfluous Lives and the Banality of Death". *alter/nativas* 3: <https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue-3/essays/monarrez-en-ingles-.pdf>.
- Rodríguez, María Inés y Juan A. Gaitán. 2014. "Los otros testigos". En *El testigo: Teresa Margolles*, editado por el Centro de Arte Dos de Mayo, 18-21. Madrid: CA2M. Catálogo de la exposición.
- Rosauro, Elena. 2017. *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012*. Murcia: CENDEAC.
- Young, James E. 2003. "Memory/Monument". En *Critical Terms for Art History*, editado por Robert S. Nelson y Richard Shiff, 234-247. Chicago: The University of Chicago Press.

Instrucciones para existir (avergonzado) en México

Jorge Ibarquengoitia y el relato de la nación

Raúl Carrillo Arciniega

College of Charleston

La narratividad de la historia y su recursividad suponen un proyecto de nación y de identidad que el mexicano debe reconocer para que el imaginario tienda a la unificación de un sentimiento patriótico, un sentido de pertenencia. A partir de la revolución mexicana y su institucionalización en el poder con el PRI hacia 1940, se ha pretendido la unificación del territorio bajo la idea del mestizaje como doctrina restauradora. La reiteración de narrativas ha sido fundamental para brindar una idea sobre México y su contenido histórico. Jorge Ibarquengoitia ha sido uno de los primeros, desde la literatura, hacia mediados de los años setenta del siglo XX, en cuestionar la construcción homogénea de la patria —a través de un examen de la historia— y sus entidades heroicas desde la narración de la historia misma. El caso más conocido es la novela *Los relámpagos de agosto* (1965), donde el autor somete a examen la historia de la revolución mexicana y evidencia su construcción como relato hegemónico de una visión parcial, e incluso hasta accidentada, de los sucesos antes descritos por Martín Luis Guzmán en *La sombra del caudillo* (1960). En este ensayo no me ocuparé de sus novelas ni de sus obras de teatro, ya bastante trabajadas en este sentido¹, sino de su obra

¹ Algunas de las fuentes del revisionismo histórico más recientes en Ibarquengoitia son, entre otros, los trabajos de Cecilia Eudave (2014),

periodística en la que se examina la construcción de la historia nacional y los valores simbólicos desde los cuales se acuñó un país postrevolucionario. El alcance de la crítica de Ibarquengoitia es significativo dada la “efectividad” con la cual el país se había construido dentro de lo que se ha llamado “el milagro mexicano”, a partir de los años cuarenta, hasta su fractura a comienzos de los años ochenta con el gobierno de López Portillo. En este ensayo me he querido alejar del discurso literario para abrir y considerar la construcción del diálogo como un sistema que requiere de un interlocutor que no sea el Estado, y de una actualización que no provenga de este, sino que sea el propio ciudadano quien cuestione las instituciones aporísticas creadas, muchas veces, sin un plan proyectivo del todo estructurado como tal. Asimismo, me parece pertinente contrapuntar al discurso ensayístico de claustro con el periodístico cuya única limitante es el espacio físico de los caracteres dentro de la página. Sin anteponer el rigor metodológico, el artículo periodístico de Ibarquengoitia propone la apertura de un diálogo en el que las figuras míticas son desmontadas de sus pedestales para brindarnos la personificación mundana de su elaboración en la retórica del Estado.

La columna periodística proporciona un discurso expuesto a un número mayor de lectores. De esa forma, se posiciona en el centro de la negociación y del reacomodo de los mitos fundacionales y consolidatorios de México y de su segundo gran fetiche moderno: la Revolución. Así, el discurso textual del periodismo se conduce, según plantea Ricoeur, “a una dimensión similar a la del habla” no por el “hecho de que sea proferida, sino [por] el hecho de que sea un acontecimiento del discurso”. Así, “[e]l texto ‘actualizado’, por tanto, encuentra un contexto y un auditorio” (1999, 75).

Esta actualización del habla en la lectura, en el caso de Ibarquengoitia, se reafirma por su inclusión dentro de un diario

García Arguelles (2014), Margarito Gaspar (2012), Jorge Zamora (2004), Ángel Arias (2001), Guillermo Sheridan (1997).

de circulación nacional. Su lectura, en términos de número de lectores, tiene un mayor alcance que sus novelas. Ignacio Corona expone, a propósito de la escritura periodística de Ibarguengoitia, cómo esta ha sido soslayada por la crítica pese a ser un componente fundamental dentro de la historia del pensamiento mexicano, entre otras razones, por su dimensión subjetiva. Corona muestra que las demandas sociales le han exigido al texto periodístico “estrategias de representación” en las que los valores de objetividad, entendida esta como veracidad, y subjetividad, coexistan de manera equilibrada (2002, 316)².

Instrucciones para vivir en México (1990) reúne, pues, algunos de los textos periodísticos que Ibarguengoitia publicara en *Excélsior* de 1969 a 1976. Están compilados por Guillermo Sheridan, quien, según manifiesta en el prólogo, ha tratado de organizarlos mediante una temática que refleje las preocupaciones del autor (1990, 7-9). Los temas explorados por Ibarguengoitia resuenan dentro de la temática que este libro pretende explorar: la identidad de México, de sus habitantes, y el concepto fallido de unificación bajo el cual se ha pretendido consolidar una visión política institucionalizada de país para hablar, ahora, de un melodrama del mexicano. De los temas propuestos por Sheridan en Ibarguengoitia, me detendré en dos: “Lecciones de historia patria” y “Teoría y práctica de la mexicanidad”, por ser estos los que atienden a los problemas de elaboración discursiva de lo mexicano y sus avatares.

El relato histórico del siglo XIX ha sido utilizado como mecanismo para la representación de un país construido bajo una vertiente heroica heredada del romanticismo: una construcción

2 El artículo de Corona, “La construcción de la subjetividad y lo aparente. El discurso periodístico de Jorge Ibarguengoitia”, elabora de manera muy eficaz la distinción entre literatura y periodismo percibido, este último, como un género marginal en el que lo que cambian son los objetivos de la producción textual. Corona analiza la sutileza de la ficción contra la veracidad, para concluir que no hay distinciones, sino percepciones del “efecto de lo real” en los dos géneros (2002, 315-31).

de seres intocables, casi divinizados. Monsiváis, años después, también apuntaría este fenómeno en su libro *Aires de familia*:

A lo largo de las guerras de Independencia, la creación de símbolos y paradigmas de las naciones obedece a un esquema inevitable: la traducción a la vida civil de los modelos impuestos por el catolicismo [...] A su modo, la nación es una entidad ‘mística’ y los héroes son los santos de la hora presente, cuyo sacrificio vuelve libres a los hombres y cuyo desinterés genera esa entrega valerosa a la nación. (2000, 79-80)

De esa manera, el civismo se transforma en el culto a la patria, o su catecismo, como proyecto identitario. A esta construcción axiológica es a la que apunta Ibarguengoitia. Su desmantelamiento, desde el periodismo, produce una desmitificación del concepto de historia oficial como discurso autorizado.³ Este cambio resulta sintomático dado el clima político por el que atraviesa México, y su necesidad de garantizar una estabilidad en el imaginario cultural. La historia como discurso también tendrá un componente cientificista para permear en la imagen de lo mexicano como bandera de las políticas excluyentes, ahora institucionalizadas, de la educación primaria en México a través de la Secretaría de Educación Pública y su creación de los libros de texto gratuitos.

1. La patria y sus PRImores

En el apartado “Lecciones de historia patria”, Ibarguengoitia retoma el proceso de fundación mítica heroica con el que el discurso oficial postrevolucionario habría de construir la imagen

3 Hay que recordar que el periódico *Excélsior* fue atacado por la censura del Estado en 1976, año en el que cesan los artículos recogidos en este volumen. Después de un largo viaje por Europa, Ibarguengoitia regresa a México para unirse al equipo de colaboradores de la revista *Vuelta*, desde donde escribe otra columna mensual que llamó “En primera persona”.

de nación mestiza e igualitaria. Después de los levantamientos independentistas y revolucionarios, el Estado tendría que adaptar y adoptar figuras heroicas que fueran acordes con las políticas propuestas o que, cuando menos, tuvieran cierta coherencia dentro del espectro nacional para que se consolidara el mito de nación. Es dentro de este proceso en el que el Estado ha incidido y tratado de otorgar una visión homogeneizada de la realidad, en la que se pierdan los matices y se construyan las diferencias en cuanto a próceres y traidores de la patria. De esta forma, el hecho de educar será una misión de apostolado y reducción de íconos nacionales a imágenes fácilmente identificables por la ropa y las actitudes heroicas discursivas. La historia se muestra como narración política que lleva la marca de la justificación de la grandeza de la patria a partir de fragmentos, hechos tangenciales y estampas aisladas que glorifican un imaginario cultural del que el correlato histórico no tiene importancia como hecho verdadero, solo su narración. Ibarguengoitia expone, desde este proceso narrativo, las fisuras que el propio discurso lleva, hasta mostrar la consolidación del absurdo dentro del proceso narrativo. Este es, justamente, el valor de Ibarguengoitia: anticipar la construcción del Estado como narración inoperante, ya en desuso, cuyo referente ha sido erosionado por la propia retórica gubernamental. Lo que consigue el autor es una especie de aproximación hermenéutica entre la explicación de un mito fundacional y la comprensión, como lectura, en la que se recupere el sentido. El análisis no gira en torno a una explicación del mecanismo de construcción de un mito nacional, sino de su interpretación como unidad de sentido.

Ibarguengoitia busca, precisamente, dotar de sentido a la narración nacional que se ha quedado en una mera explicación de sucesos aislados. Por eso, la reflexión se orienta hacia las deficiencias narrativas bajo las cuales se pretende actualizar un país, una actualización aporística de un relato que no ha podido re-producir una comprensión de país y de sus habitantes. Una vez más, nos enfrentamos a un proceso de narración excluyente que dista mucho de la realidad demográfica del mexicano a mediados de los años setenta.

Según Ibarguengoitia, una de las principales deficiencias de la narración nacional es su falta de tensión narrativa con la que el efecto de verosimilitud estaría más acentuado, a la par que brindaría una reelaboración de los hechos dentro de un contexto narracional. Uno de los ejemplos que utiliza para mostrar esta inconsistencia es ponderar el relato como una película de Hollywood sobre pasajes icónicos de la Historia oficial post-revolucionaria que se reducen a frases célebres y abrazos en descampado. Ibarguengoitia toma como pasaje la consumación de la independencia mexicana en la que explora su posición anímica y su crítica subjetiva sobre un discurso tomado como hecho narrativo.

En “Reflexiones profanas”, el autor nos dice: “francamente, el abrazo de Acatempan y la entrada en la ciudad de México del ejército Trigarante son de los episodios de la historia de México que más descontento me dejan” (Ibarguengoitia 1990, 37). La cita anterior revela la postura frente a una historia de México y su implicación textual. Al final, con Ibarguengoitia, se evidencia a la nación como un texto deficiente sobre el cual se construye una identidad huidiza. Las “Reflexiones profanas” presentan la desacralización de una imagen intocable dentro de México: el profanar es un acto de transgresión. La patria ha sido reproducida como imagen religiosa; ha tomado el poder del rito y, dentro de su ritualización, ha devenido en una entidad mitificada por símbolos que al no dinamizar su contenido lo detienen en esta imagen esencialista que ha poblado el texto nacional. Nos dice Ibarguengoitia que la razón “fundamental de esta insatisfacción consiste en que esos dos acontecimientos”, el abrazo de Acatempan y la entrada del ejército Trigarante,

[...] se nos presentan como consumación, es decir, como final de algo —la lucha por la independencia— que comenzó hace once años con el Grito de Dolores. Ahora bien, que algo que empieza con ‘¡Vamos a matar gachupines!’ termine con garantías a los mismos gachupines, es algo que me parece mal construido. (Ibarguengoitia 1990, 37)

Más adelante, Iburgüengoitia desarrolla una visión narrativa que podría generar “otra” lectura: la de las inconsistencias que tiene el relato histórico oficial; sobre todo, el episodio de la coronación de Iturbide como emperador de México, en la Catedral. Al final, Iturbide otorgó privilegios a los mismos criollos y españoles que antes los tenían, para volver, así, al lugar desde el que se partió antes de la independencia de México.

Iburgüengoitia apunta hacia la aporía de la construcción del discurso independentista que no reconoce el componente demográfico de México, de un México en el que no había lugar para todos los habitantes del territorio mexicano desde Centro América hasta Oregón y Utah, en el actual Estados Unidos. El autor, con esto, propone una reescritura de los episodios nacionales para deconstruir una historia que, sin bien está registrada en los archivos, ha sido manipulada. Cabe aclarar que la crítica de la narración histórica no necesariamente se dirige hacia una propuesta inclusiva, sino hacia lo absurdo de narrar el acontecimiento con situaciones incongruentes, así como al hecho de que los lectores del mito de la patria no lo cuestionen, aproximando la Historia nacional al dogma de un sector en el poder. Esta profanación del discurso dogmático ha tenido su correlato cuando se ha estudiado a Iburgüengoitia con lo planteado por Bajtín, a propósito de sus categorías carnavalescas. En este sentido, la profanación es mostrada por Bajtín como un relajamiento de lo sagrado. Sin embargo, dentro de los terrenos de la deconstrucción del sentido, la ironía juega un papel mucho más desestabilizador, dado que sitúa a la patria como una entidad sagrada inviolable a partir de la elaboración de una narración oficial. La burla, o el escarnio con el que se relacionan estas categorías carnavalescas, asume ese carácter ambivalente que no logra otorgar una regeneración, sino que evidencia las fallas de un sistema discursivo impuesto.

Este mecanismo impuesto por el Estado en su narración oficial es desmontado por Iburgüengoitia cuando se refiere más concretamente a las figuras heroicas de la historia nacional. En “Sangre de héroes”, manifiesta:

[Lo que quiero decir [...] es que con el culto a los héroes, lo único que se ha logrado es volverlos aburridísimos. Tanto se les ha depurado y se han suprimido con tanto cuidado sus torpezas, sus titubeos y debilidades que lo único que les queda es el pañuelo que llevan amarrado en la cabeza, la calva o alguna frase célebre. (Iburgüengoitia 1990, 40)

Los héroes de la patria y su historia son el mecanismo por el que se construye la identidad de la nación. Por eso, su consolidación como un todo narrativo continuo es el medio para fijar una idea de compromiso. Esta “fijación” del discurso de la patria queda reducida al esfuerzo sobrehumano de unos cuantos personajes, en toda su connotación ficcional, que han salido de su referencia vivencial para entrar dentro del tiempo de la narración histórica que no pretende un conocimiento del pasado sino sólo una construcción estática de los personajes. Monsiváis, siguiendo el clásico estudio de Thomas Carlyle del siglo XIX, define al héroe como una narración “instrumentada con discursos, elogios incesantes y monumentos”, para agregar: “Héroe es el valiente elevado a la grandeza de la Patria inminente, héroe es el ser único que se distingue de la masa pobre o sin voluntad, héroe es el dador de sacrificios que redimen” (2003, 81). La historia es la elaboración de actos heroicos donde el carácter de verdad se difiere a un segundo plano para nutrir el proceso de mitificación para quienes la Patria les parece un sitio delineado, no como un hacerse, sino como una construcción correcta y atemporal. Es ahí donde la imagen del héroe deberá embonar. Al deconstruir una figura histórica en sus artículos periodísticos, Iburgüengoitia evidencia las fisuras del propio discurso heroico, tomando en cuenta que son las narraciones lo único que produce una identidad nacional, por ser esta solo una manifestación narrativa. La verdadera identidad de la nación, evidencia Iburgüengoitia, es un constructo discursivo que ha perdido el carácter redentor de la realidad nacional para reducir la comprensión de la Patria como hecho histórico. En el mismo artículo aborda la figura del “padre de la patria”, Miguel Hidalgo, que es mostrado, dentro de su iconografía, como un anciano venerable,

equiparado a una figura cristiana, como lo demuestra el hecho de que era cura.⁴ Iburgüengoitia afirma:

Hidalgo es de los que salen más perjudicados. Hasta físicamente. Es de los pocos casos conocidos de personas que han seguido envejeciendo después de muertas. Fue fusilado a los cincuenta y ocho años, pero no ha faltado quien, arrastrado por la elocuencia, diga: 'Quisiera besar los cabellos plateados de este anciano venerable'. (1990, 40)

El carácter de verdad, entre el discurso ficcional y el histórico, ha quedado difuminado, aunque en esa distensión entre los dos polos, uno como mitológico ficcional y otro como científico verdadero, haya una necesidad de explicar cómo su construcción narrativa afecta la historicidad de aquella sociedad que actualiza el mito. Es decir, cuál es, en todo caso, nuestra condición histórica con respecto a la manipulación del discurso para ponderar otra verdad que unifique el acto de contar en su gramática narrativa (Ricoeur 1999, 84). En ese sentido, la historia solo nos conduciría por "esbozos explicativos", como lo llama Hempel sin tomar en cuenta la narración de los hechos bajo el esquema narrativo implementado (Citado por Ricoeur 1999, 86). A propósito del acto de contar la Historia oficial, Iburgüengoitia nos dice:

Los libros de texto nos pintan un cuadro soporífico. Un anciano sembrando moras, cultivando gusanos de seda, probando uvas [...], defendiendo a los indios de los abusos de los hacendados, con frases tales como: —¡En nombre de Dios, deteneos! ¡Tened piedad de estos pobres indios! Todos los rasgos interesantes del personaje se pierden. (Iburgüengoitia 1990, 41)

4 Esta figura es deconstruida en su totalidad en su novela *Los pasos de López*. Es interesante hacer notar, como lo expone Barrientos en su artículo, los intertextos que Iburgüengoitia utiliza como modelo para recrear al personaje de Hidalgo (1983, 15-23).

El artículo de Iburgüengoitia termina recreando el famoso episodio nacional del Pípila y la piedra que se coloca, según el autor, en la cabeza, para ir a prenderle fuego a la puerta de la Alhóndiga de Granaditas. Los rasgos de los que habla Iburgüengoitia tienen que ver con las estrategias narrativas empleadas donde el detalle brinda la empatía con el ser humano y resalta el sinsentido de los actos heroicos antes de serlo. El artículo termina asegurando que, después de su episodio, Hidalgo sería "un personaje más interesante [...] sobre todo, si tenemos en cuenta que el otro [el Pípila] lo obedeció" (Iburgüengoitia 1990, 41). Al cerrar su propia narración, el autor ironiza la obediencia ante un suicidio seguro del Pípila. Los actos heroicos son desacralizados y pierden ese contenido monumental para quedar reducidos a una anécdota sobre el servilismo indígena donde se afirma esta distinción de castas por las que el lector adivina una guerra parcial y excluyente desde su gestación.

Otro icono al que Iburgüengoitia desmonta es la figura de Benito Juárez, quien encarna el proyecto de inclusión de una población indígena y mestiza en el nuevo Estado para declarar que es uno de sus principales detractores. Desde su articulación como personaje que "demuestra" la homogeneización de la población rural e indígena en México dentro del aparato gubernamental, Juárez es, en realidad, para Iburgüengoitia, un apóstata mal explicado, creador de la burguesía decimonónica, sin una construcción sólida por la que merezca la pena ser recordado. El texto de Iburgüengoitia aborda la difamación como elemento contrario a lo que construye su propia narración. Dice que la figura de Juárez ha sido difamada (1990, 42). El acto irónico que establece Iburgüengoitia apunta a denigrar a una figura creada para ilustrar un hecho velado siempre dentro del discurso narrativo del mestizaje propuesto por la revolución mexicana institucionalizada; es decir, profana, una vez más, a un santo patriarca del proyecto nacional al evidenciar su pobre construcción textual: "El problema fundamental de la figura de Juárez es que nunca tuvo, ni tiene, ni tendrá nunca, a menos que se le deforme, ninguna de las características que son indispensables para llegar a ser popular. No es guapo, ni tuvo actos famosos de pasión, ni

murió luchando por sus creencias, ni conquistó nuevas tierras” (Ibargüengoitia 1990, 43-44). Bajo esta apreciación, el mito de Juárez es una elaboración de un proyecto de nación que ha sido impuesto sin ser uno de los más decorativos; de hecho, es uno de los más anodinos. En todo caso, como apunta Fernando Savater en *La tarea del héroe* (1981), es un prócer cuyo monumento funciona para establecer los límites de los que están fuera de la élite (Savater 1981). Con su fijación atemporal, recuerda que la oportunidad de integración ha sido otorgada pero su memoria pervive más como nostalgia idílica de que aquello no llegó a fraguarse porque, como explica Ibargüengoitia: “Hasta su frase célebre es defectuosa. Es mitad obvia y mitad coja. Por supuesto que la paz es el respeto al derecho ajeno [...] En lo que nadie está de acuerdo es en cuál es el derecho ajeno” (1990, 44).

La historia, cuya función ha sido explicar el texto y darles un seguimiento narrativo a los relatos que de los personajes reales se cuentan, no ha llegado a captar o, siquiera, a enfatizar, sus constructos en relación con los hechos puestos en juego. Benito Juárez, escribe el autor, “tiene, entre muchos méritos indiscutibles, el algo olvidado o dudoso de ser el fundador de la gran burguesía mexicana —incluyendo la revolucionaria” (Ibargüengoitia 1990, 43). Este hecho atribuido por Ibargüengoitia se suma al planteamiento de Juárez como una figura que se establece como portadora de una verdad huidiza y de cómo la Historia cede a la historia personal del hombre, en cuanto a figura humanizada. Aparentemente, la síntesis idílica de una lucha que iba a ser la inclusión de los sectores de la población mexicana no es tal, dado que la burguesía mexicana ha tenido una clara conexión con la clase criolla que fundó e inició la independencia pero de Francia, justamente cuando las tropas napoleónicas invadieron España. Así, la narrativización de Juárez ha tenido que operarse desde varias posiciones hasta cobrar vigencia en un proyecto postrevolucionario. Al ser percibido en su dimensión narrativa, Ibargüengoitia fragmenta el discurso nacional y diluye el proyecto de país homogéneo con un mestizaje programático. El paso de la construcción del mito al de la leyenda se corrobora como una reactualización de los

puntos narrativos para entrar a una dimensión maniquea que sirva a propósitos ideológicos.

Inevitablemente, Ibargüengoitia ha tenido que hablar de la Revolución como uno de los procesos históricos cuyo significado ha perdido todo sentido en esa maraña de significantes y episodios, de los cuales solo se conserva el nombre y dos o tres rasgos distintivos de sus protagonistas. El hecho de que la Revolución revele una crisis signica, incluso hacia principios de los setenta, expresa un vacío de significado, pero, fundamentalmente, una ausencia de sentido. En su ensayo “Setenta años de gloria”, Ibargüengoitia expresa la discrepancia del signo como discurso, y su confusión temporal, como elaboración del significante con el significado. En ese sentido, se aborda el discurso narrado frente a la actualización del sentido esperado por aquellos que la evocan. El signo ‘revolución’, dentro de la propuesta de Hjelmslev, en su plano de la expresión, conlleva un contenido cuyo sentido no se alcanza a cohesionar en la expresión del signo revolución como cambio violento⁵. Las revoluciones, dice Ibargüengoitia, se “hacen viejas y llega un momento en que cuesta mucho trabajo recordar lo que fueron en sus mocedades” (1990, 51). El contenido del signo revolución ha tenido que sufrir, entonces, una reorientación de un discurso coherente en sus propios relatos. Ibargüengoitia trata de llevar a cabo un rastreo racional de los postulados, como principios y como elementos, que han superado su correlato histórico como verdadero para abrirlos a su indeterminación. En su artículo, enuncia el nuevo contenido del signo revolución una vez que este se ha fijado discursivamente en la historia oficial, para afirmar: “Actualmente, la Revolución Mexicana es un movimiento, en el que participamos una gran mayoría de los mexicanos, encaminado a lograr la justicia social y el bienestar de los mismos”

5 “Para Hjelmslev dentro de cada forma existe otra: la forma de la expresión presenta la posibilidad de tener a su vez, otra forma de la expresión y forma del contenido. Lo mismo para la forma del contenido del signo lingüístico que contiene una forma de la expresión y una forma del contenido” (Carrillo Arciniega 2007, 15).

(1990, 51). La definición que establece Ibargüengoitia posee, como elemento cohesionador de la realidad, el movimiento de la mayoría con fines morales. Esta revolución ha cambiado su esquema narrativo desde sus inicios y aún no puede erigirse como política democrática y equitativa, a causa, una vez más, de su construcción narrativa como discurso maniqueo.⁶ Expresa el autor: “En la actualidad, las mocedades de la revolución siguen siendo de los episodios más confusos de nuestra historia. [...] Lo que cuesta más trabajo explicar es cómo, siendo bueno, [Zapata] luchó en contra de Madero, que también era bueno, y de Carranza, que también lo fue” (1990, 52). Así, la idea de un movimiento popular de pobres entendidos estos como indígenas contra los ricos —entendidos estos como criollos blancos, o ablanqueados con cierto linaje europeo—, es el concepto de la revolución originalmente propuesto por Villa y Zapata. Dentro de esta visión, los ideales transformados por el discurso de la revolución institucionalizada presentan una simplificación que tiende a mostrar el hecho histórico como un resabio de importancias que tenderán a aceptarse como hechos aislados. Este nuevo relato de la revolución volverá sobre la continuidad de la narración en donde el triunfo sea de quienes establecieron el poder. En este esfuerzo retórico por fijar la historia, la importancia recae en la aceptabilidad del fenómeno como posible. A propósito, nos dice Ricoeur siguiendo a W. B. Gallie: “[s]eguir la historia no es por tanto dominarla, sino ‘considerar que los acontecimientos son inteligibles y aceptables después de todo’” (Ricoeur 1999, 93; énfasis de Gallie). La explicación de la historia es, en parte, la lectura coherente del relato para arribar a un sentido que no pretende la comprensión, solo la enunciación del acto de narrar. De ese modo lo entiende también Ibargüengoitia:

⁶ Esta misma crisis referencial se observa en Fuentes en su libro *Nuevo tiempo mexicano* cuando, al hablar de la Revolución Mexicana, la define como tres revoluciones distintas. De igual manera, afirma que la revolución que triunfa es la intelectual, la de Madero y Carranza, no la de Villa y Zapata (1994, 41-53). Sin embargo, esta será la que, icónicamente, avance dentro del proyecto de identidad nacional.

“[L]o que pasa es que, en busca de la simplificación, se ha tratado de ver la Revolución como un western, con malos y buenos”. Y más adelante afirma: “[p]ero querer ver la Revolución como western es no entenderla. Es cierto que es un movimiento popular, pero no todos los revolucionarios eran igual de ‘pueblo’” (1990, 52). El autor, abiertamente, introduce una variable que no había sido expuesta desde una tribuna democratizada: la noción de desigualdad en la que ha vivido México desde el proyecto de una independencia que no incluía, de ninguna manera, a los indígenas ni a los mestizos. El exponer la revolución como otro de los tantos discursos aporísticos de México, que no resolvió la desigualdad ni el racismo cabalgante que se han vivido, desestabiliza la noción de nación y la idea democratizadora de progreso. Se evidencia, de igual forma, cómo, al atender el proceso narrativo, Ibargüengoitia expone la narración de la nación como un proceso de apropiación de aspectos elegidos según el nivel de “importancia” para el discurso oficial, donde la continuidad del relato ha dejado de operar en su base de sentido.

2. La revolución, esa institución

La producción del sentido es uno de los atributos que, hasta los años ochenta, entraría a la mesa de la discusión filosófica e histórica postmoderna; con Deleuze, en los años setenta, y Lyotard, hacia principios de los noventa.⁷ En Lyotard, concretamente, encontramos la crisis del sentido de los relatos científicos como entidades encargadas de proveer verdades. En el discurso científico, el relato vertido es, per se, una marca de verdad; pero la posmodernidad, nos dice Lyotard, es esa crisis de sentido de los grandes relatos. Antes de Lyotard, Ibargüengoitia trata de atajar ese problema teórico mediante un medio no

⁷ Véase la obra de Deleuze *The Logic of Sense*, originalmente publicada en 1969, y reeditada en inglés hasta 1990. De Lyotard nos referimos a *La condición postmoderna* aparecido en español en 1987.

ficcional, sino argumentativo. Los estudios hechos sobre la obra de Ibarguengoitia se han encaminado a mostrar su construcción paródica, fundamentalmente, desde el relato histórico como gran discurso. Sin embargo, la novedad de sus artículos periodísticos radica en que su visión se realiza desde una aproximación fenomenológica de la percepción de lo que está en México, de lo que ve en el discurrir de México, una vez que la retórica de la revolución ha quedado fijada en el imaginario de la gente.⁸ La obra de ficción es diferente de la obra periodística porque no construye una anécdota que confronte con otra para parodiar, sino que el narrador se convierte en la entidad anecdótica-narrativa que no busca parodiar, sino exhibir una realidad absurda porque está construida en el lenguaje. Esto se logra por la reelaboración del “yo”, un yo que trasciende la noción histórica para arraigarse dentro de la subjetivada de la percepción del sujeto. En ese sentido, es una subjetividad moderna porque se logra como un acto de exclusión.⁹ El sujeto se separa para elaborar un sistema de descripción e interpretación suplementaria desde la instancia de la construcción de un sujeto individual. Este sujeto reprograma el valor de la verdad para describir las manifestaciones históricas, pero como sujeto temporalizado de una historia. Esta historia deja su institucionalización para formarse como exclusión, y desde ahí operar con la noción de historia, pero como experiencia narrada y leída.

8 Corona lo explica como uno de los varios niveles de lo aparente que expone dentro de su artículo. Los cataloga, de igual manera, en temas en los que se presenta lo aparente “como realidad fenoménica”. Además, elabora otros tres niveles más de lo aparente dentro de toda la obra periodística de Ibarguengoitia. La clasificación de los temas es la siguiente: “como mera ilusión”, “como sentido de una función simbólica” y “como sustituto de una realidad inexistente” (2002, 326-7).

9 Žižek relaciona esta exclusión con el acto de excrecencia individual, como indica en la famosa cita: “I am a mere piece of shit” (1997, 157). Es decir, la exclusión del sujeto es contingente y solo un producto de desecho. Sin embargo, la validez de Ibarguengoitia es generada desde su posición individual, autorizada como un “hablante” autorizado por emprender el camino de una subjetivación necesaria y reactualizar un discurso visto como inamovible.

Así, la historia oficial no es parodiada simplemente, es re-presentada como eso, una historia, un cuento heroico que ha dejado de ser eficaz para nombrar a los pobladores de una ciudad de México y sus provincias. Es una historia donde la subjetividad se convierte en liquidez personalizada entre la institución y el sujeto. El sujeto dinámico se articula para desarticular el anquilosamiento de la narración.

En su artículo “Lista de compostura, examen de conciencia patriótica,” Ibarguengoitia actualiza la narración esencialista a través de la cual sus “narradores” la habían establecido y difundido para darle un “carácter” distintivo al mexicano, dentro del discurso de la carencia y su accidentalidad. Desde luego, el autor separa dos entidades: el espacio geográfico y sus habitantes arrojados en el tiempo. Este arrojarse al tiempo aún se experimenta como accidentalidad que es preciso re-examinar como una experiencia individual inevitable, casi con una resignación estoica. Nos dice Ibarguengoitia: “La verdad es que mientras más enojado estoy con este país [de México] y más viajo, más mexicano me siento” (1990, 59). La búsqueda de la identidad se origina en respuesta y demanda de lo otro, de una otredad que exige una explicación sobre la accidentalidad del mexicano en la figura individual de Ibarguengoitia. ¿Por qué, entonces, se siente más mexicano el autor cuando viaja? Su respuesta alude más a una riqueza geográfica y a un clima benigno que no encuentra en otros lugares. Su ser mexicano se transforma en un estar en México en sintonía con el paisaje para denunciar un malestar ante la construcción de lo que ha resultado ser “el mexicano”: producto de una evaluación desde la carencia de occidentalidad; es decir, no ser desarrollado, una estética del atraso.

Al enunciar cuál es uno de los defectos de México, explica: “[e]l principal de ellos es el estar poblado por mexicanos, muchos de los cuales son acomplejados, metiches, avorazados, desconsiderados e intolerantes. Ah, y muy habladores” (Ibarguengoitia 1990, 59). El autor actualiza las descripciones de lo que considera son “muchos” mexicanos, ya traídas por un discurso esencialista consolidado en los años cincuenta por

los primeros teóricos de la identidad¹⁰. Sin embargo, la novedad de esta aproximación a la adjetivación del mexicano se sitúa no como una atribución esencialista en sí misma, sino como un producto de los malos manejos de una clase política en el nuevo discurso de la nación. Mientras Paz se situaba como un espectador de lo que podía generar un folclor a nivel espiritual y poético de una ontología del mexicano, Ibargüengoitia traza su camino desde esta suposición hasta su pragmatismo, debido al estar dentro de México. Es decir, “el mexicano es acomplejado”, como afirma en su artículo, pero, lejos de brindar una explicación poética o filosófica, monta su aparato crítico y lo dirige hacia una experiencia vivencial de una mayoría factual. Su aproximación al fenómeno se ejerce mediante una explicación que pretende dar una comprensión “real” o, cuando menos, causal acerca de ciertos comportamientos imputados como distintivos del “alma mexicana”. Su explicación nos lleva a tomar en cuenta un elemento cientificista como rasgo particular de los niveles de desarrollo urbano y lo fallido de las instituciones. “Este rasgo no tiene nada de inexplicable. Raro sería que no lo fuera”, afirma el autor, y luego explica:

Una buena parte de los mexicanos vive del favor gubernamental, que es como vivir en el seno materno, que no es propicio desarrollarse cuando tiene uno cuarenta años. Otro grupo, más numeroso, está frustrado por su ocupación: el que aprendió a hacer mecate de lechuguilla tiene que hacerla de peón albañil, el que era bueno para la yunta, vende chicles, el que sabe hacer campechanas, maneja un taxi, y todos, absolutamente todos, saben que el único que prospera es el que tiene dinero, que es algo de lo que ellos carecen [...] (Ibargüengoitia 1990, 59)

10 Me refiero a Samuel Ramos, José Vasconcelos, Octavio Paz y el grupo filosófico “Hiperión”, del cual se destaca Emilio Uranga, Luis Villoro y Leopoldo Zea.

La carencia ya no es un postulado ontológico como en el caso de Paz, ni el accidente es común dentro de la construcción del ser humano, sino que el estar dentro de un México que se ha deformado en su estructura social es aquello que no crea las oportunidades y que cierra el acceso al dinero. El problema ontológico se suspende, se pone entre paréntesis, para explorar la causa del menoscabo de la entidad factual del mexicano y el problema político de acceso al dinero. Es decir, el mexicano es pobre, de piel oscura y con rasgos indígenas. Ibargüengoitia no parodia ni ironiza, sino que descubre el velo del discurso revolucionario utópico con el que se pretende que exista la movilidad social. El pobre, antes llamado “indígena rural”, que ha emigrado a la ciudad, está “condenado”, en palabras de Ibargüengoitia, “a pasar la vida nadando y estirando el pescuezo para no ahogarse” (1990, 59). Este comentario incluye, de igual manera, al burócrata, principal fuente de trabajo de los que han tenido algún nivel educativo primario. La frustración, lejos de ser un rasgo que demarque una identidad, es equiparable con los problemas políticos de una ciudad que creció desproporcionadamente con relación a su planeación urbana. El ser ontológico ya no responde a ninguna pregunta porque la pregunta ha sido mal planteada, mal elaborada, atendiendo solo a un discurso redentor institucionalizado por la revolución. La pregunta pertinente ya no es quién es el mexicano, sino quiénes están en México y cómo son esos mexicanos de los cuales Ibargüengoitia dice sentirse orgulloso cuanto más los padece. El autor nos ofrece, explícitamente, ese contenido humano, siempre relegado a la hora de hablar de México: el indígena/mestizo que no ha disfrutado de la modernización de un México, hacia mediados de los años setenta, que, presumiblemente, es la mayoría. “[E]l mexicano es por lo común, chaparrito, gordo y prieto, o en su defecto, chaparrita, gorda y prieta y se pasa la vida entre anuncios en los que aparecen rubios, blancos y largos, que corren por la playa, manejan coches deportivos y beben cerveza. ¿No es para estar acomplejados?”, se pregunta el autor para dar una justificación a la confusión que priva en la visión ontológica del mexicano practicada por Paz (Ibargüengoitia 1990, 59-60).

Esta retórica de la carencia, en Iburgüengoitia, es una realidad vivencial porque se instituye desde una ficcionalización de lo aspiracional como modelo de desarrollo, entendido como imitación de sociedades racialmente blancas y ricas. Una vez más, el discurso de la historia revolucionaria se manipula para confundir a quienes son parte de una sociedad que fomenta un atraso y una división desde sus proposiciones retóricas y económicas. El mercado, de esta manera, presenta un nuevo elemento en la construcción de la identidad y su medio para superar la carencia: el dinero. Sin embargo, el complejo ontológico del que se hablaba en los años cincuenta, del indio/mestizo, es una realidad vivencial, pero no por ser parte del mexicano, sino porque este no ha sido incorporado a los niveles educativos que se debieron ponderar para entrar dentro de un proceso de modernización incluyente. El examen no es, entonces, el de un atributo espiritual ni psicológico esencialista del mexicano, sino el de cómo la retórica de la carencia puede construir una sociedad inamovible más cercana a un sistema de castas que a una sociedad donde la democracia y el acceso al dinero solo son un instrumento retórico. Iburgüengoitia no condena la realidad factual del mexicano “prieto”, pero sí se aparta de su suerte, por no ser este racialmente igual, por tener estudios y una columna en el mayor periódico de circulación nacional. Sin embargo, reconoce que la imposición de los imaginarios discursivos es eso: relatos que se actualizan desde la élite para que, quienes sostienen el poder, lo sigan ejerciendo para su beneficio. El autor concluye su artículo: “[t]odos los defectos que he señalado podrían corregirse si no hubiera aquí ‘fuerzas oscuras’ tratando de fomentarlos” (Iburgüengoitia 1990, 61). En otras palabras, la identidad se ha construido desde una imposición del imaginario que va en detrimento tanto de la unificación del país como de la utópica proyección del mestizaje como proyecto integrador.

En otro artículo de la misma sección, titulado “Vamos respetándonos. El derecho ajeno”, Iburgüengoitia muestra una realidad vivencial de todos conocida y padecida: la inutilidad de la ley y de su ejercicio como reguladora de la equidad. Entonces, ¿cuál es el sentido de una desmitificación narrativa realizada por

el autor, a propósito de la fallida igualdad y unificación mestiza? Precisamente, su enunciación, para, de esa forma, deconstruirla y mostrar su inconsistencia.

México ha sido un país de simulacros. Sin embargo, la apariencia de legalidad necesita de una articulación textual que valide el discurso, de ahí lo crucial de enunciarlo y denunciarlo. Este proceso tiene como objetivo instaurar el carácter de verdad como práctica política por parte del discurso revolucionario. Como contrapeso, es preciso establecer una resistencia narrativa que se anteponga al otro discurso y, desde el otro, mostrar todo aquello que no está dicho; verbalizar la desigualdad creada dentro de un sistema que propone una equidad ficticia. Iburgüengoitia, en su artículo, expone tajantemente: “todos los mexicanos somos iguales y tenemos los mismos derechos, pero, al mismo tiempo, vivimos en una sociedad de castas” (1990, 63). Expresar, abiertamente, que México, pese al proyecto integrador de un mestizaje mal ejecutado, es un país de castas, expone un problema no en el terreno de la legalidad, sino de su ejercicio. A la postre, la ley no es la que genera legalidad, sino su cumplimiento. En México, incluso hoy en día, después de haberse establecido leyes de transparencia, su ejecución sigue siendo muy pobre. Una vez más, el simulacro es lo que distingue la narrativa de la construcción nacional; es la reactualización del famoso dicho virreinal “La ley se acata pero no se cumple”. Esa misma narrativa de la simulación y de la apariencia ha de derivar en la ausencia de un orden ya no en términos ontológicos, sino puramente lógicos. La ley existe porque es menester crearla dentro de la narración de un Estado independiente. La constitución de México, a partir de su “Carta Magna”, representa la narración de un límite mental que no se aplica por igual a los tres grupos raciales con los que México ha tenido que construirse y constituirse¹¹. Sin embargo, la retórica de la revolución rompió

11 Es importante señalar que la primera constitución que pretende adoptarse en México es la de Cádiz (1812), que propugnaba un “panhispanismo” en el que imperara la igualdad de castas y los mismos derechos entre los americanos y los peninsulares. “La constitución [de Cádiz] satisfacía alguno de

la estratificación clasista y racial para alimentar una confusión y simular una movilidad social con el proyecto de un mestizaje positivo con bases igualitarias. Las castas en México suponen, una vez más, una oligarquía aristocrática, un linaje traído desde Europa, como he explicado arriba, construido a través de una historia narrativa. La legalidad, a la postre, no es la misma para todos, porque la igualdad solo se enuncia en un discurso que sirve para conformar un país, para narrarlo o dictarlo a través de leyes. Los dictadores de estas narraciones, desde los tiempos de la conquista, han sido aquellos que González Echevarría llama “los letrados”. En su libro *Myth and Archive* (1990), González Echevarría establece que, dentro del proceso de composición de Latinoamérica, el discurso jurídico fue el que verdaderamente conformó la apropiación del espacio del nuevo mundo. Generar un discurso legal era actualizar todo el aparato jurídico de posesión de los territorios americanos a través de documentos de archivo.

La narración de México dentro de la perspectiva de Ibargüengoitia, como letrado, deja el espacio de la legalidad y de su nivel dictatorial para presentarlo más como una confidencia, un discurso en que la experiencia vivencial tomó el rumbo de la subjetividad para desmontar la rigidez del concepto de nación mexicana con visos legales y retóricos. Dentro de esta visión, asimismo, el autor desmantela la colectivización de una nación como un agrupamiento que comparte un bien común, que busca el desarrollo urbano como valor último. De esa forma, en otro artículo, “Experiencias comunales. Los mexicanos en bola”, Ibargüengoitia confronta el discurso cívico con el que se ha construido a la nación revolucionaria para ofrecer una lectura “deformada” sobre el mito de la nación solidaria. Hablar solo de ironía en Ibargüengoitia, conllevaría a destacar únicamente los

los anhelos criollos de libertad y representación pero no les otorgaba la igualdad y la autonomía con que soñaban” (Escalante et al. 2008, 257). En la práctica, esta distinción entre criollos y españoles peninsulares fue el reflejo de segregación que se había practicado con los indígenas y mestizos dentro de la estructura colonial.

puntos superficiales del discurso oficial. Con Ibargüengoitia se elabora un proceso de reconocimiento de la falla discursiva para emprender un sistema de recuperación del sentido. A la manera de Derrida, Ibargüengoitia deconstruye, desde las tensiones, los conceptos de solidaridad del discurso cívico para abrir el texto oficial nuevamente a otra textura, dentro de la cual se pueda incorporar otro aspecto cívico de un valor que presente el desfase del discurso con su mera actualización, tanto jurídica como operativa, al interior de la sociedad. “Los mexicanos en la bola”, pues, carecen de un civismo utilitario para la construcción de la modernidad. Lo que habría que preguntar es por quiénes está compuesta la “bola”, y qué sentido tiene la colectividad para la formación de una sociedad cohesionada en los centros urbanos, concretamente, en la ahora Ciudad de México.

La bola es, precisamente, la agrupación de mexicanos indígenas-mestizos aculturizados en la gran urbe del DF, que comparte una historia de complicidad que resitúa la producción de significados culturales y solidarios. Ibargüengoitia nos revela en su artículo sus impresiones subjetivas, producto de representaciones comunales donde sus encuentros con la colectividad han resultado verdaderos fracasos de la identidad nacional. Afirma: “La verdad es que desde hace mucho tiempo tengo la idea de que los mexicanos, como entes comunales somos un fracaso” (1990, 68). Una vez más, la idea del fracaso de la identidad, como constructo que da sentido a la nacionalidad, es puesta en tela de juicio para brindarnos una reelaboración de sus contenidos. El autor desestabiliza el precario equilibrio del mito nacional de la colaboración mutua, argumentando una impresión corroborada por la experiencia. El desfase entre la elaboración conceptual y la realización del mito muestra la fisura retórica en la que la solidaridad es traída a examen por parte del autor. Ibargüengoitia la explora en dos instancias: una, en contexto rural y otra, dentro de un contexto internacional. Las dos muestras que escoge como comprobación de su tesis, se realizan en contextos folclóricos y festivos. Así, la muestra de la solidaridad como evento, como resultado de un ensayo para ser mostrado, no se genera, y de ahí el fracaso para la representación de una identidad

comunal. Sin embargo, más adelante en su artículo, al referirse a una actividad sincrónica que refleje el sentido de la participación improvisada de todos los presentes, Iburgüengoitia retoma el carácter folclórico representado en las películas de la época de oro del cine para reelaborar este sentido de comunicación social como mexicano cantor. La celebración del canto lleva consigo, escondida, la unidad nacional, solo que bajo ciertas características que lo hacen posible: la resignación al trabajo y la embriaguez. La asociación cívica jamás se manifiesta con la participación entre individuos desconocidos, ni bajo otro esquema que no sea la identificación.

La identidad se transforma en un problema de identificación dramática, disfórica. El dramatismo del mexicano, hacia los años setenta, se hermana con un sentimiento de complicidad ante el desarraigo y la embriaguez que canta su rezago. El autor afirma: "Todo parece indicar que las mexicanas solo pueden cantar cuando están lavando ropa, o bien cuando están en bola a bordo de un avión rumbo a Europa y saliendo del Valle de México [...] Los hombres por su parte sólo cantan borrachos y de noche, o bien por estar a sueldo y encima de unos que están comiendo" (Iburgüengoitia 1990, 69). En la cita anterior habría que destacar los siguientes aspectos: el primero es la manifestación de la identidad, según las expectativas no dichas sobre el tema, como producto del folclor; y el segundo, su realización, como resultado de un estado eufórico positivo materializado en el canto. Cantar la identidad es converger dentro de un discurso apartado de la tensión, cuya identidad ha sido ganada y transformada en un espacio idílico. Sin embargo, la materialización del canto, de la euforia como lugar de la reconciliación, se convierte en un canto triste, corrompido por el deseo de una ausencia que se transmite por ser cómplice de una misma empresa. Es decir, la mujer solo canta cuando está dentro de una tarea doméstica y el canto actúa como mantra liberador, como espacio para la negación del momento al que no puede escapar: la limpieza de la ropa, lugar por antonomasia de la enunciación femenina. El mexicano canta una vez que ha perdido toda sobriedad y ya no es él sino el otro, un otro revelado

debajo de la piel. El mexicano canta, dentro de su embriaguez, canciones tristes, canciones que hablan del desarraigo: "¿Qué lejos estoy del suelo —es la canción más socorrida en estos momentos", comenta el autor haciendo referencia al momento en que despega el avión rumbo a Europa (Iburgüengoitia 1990, 69). Es decir, la tristeza del desarraigo se produce cuando el canto como, actividad solidaria, sirve como complicidad ante la ansiedad de ser catalogado como algo que no sea un auténtico producto nacional.

La unidad nacional tiende a fragmentarse cuando esta necesita trascender una barrera familiar, una barrera que busque una representación eufórica y no disfórica del drama de ser un mexicano que no comprende su conceptualización como entidad auténtica. Finalmente, nos muestra el autor, el mexicano carece de una reproducción auténtica, pese a los esfuerzos de reconstruir un discurso cuyo mestizaje muestre una realidad sin accidentes. Por eso, nos comenta Iburgüengoitia hacia el final de su nota periodística, los cantos comunales, dentro de la zarzuela en México, son un fracaso; nadie, en el público, canta. El autor lo describe así: "En México [la práctica de cantar en el teatro] es un desastre y el animador —español siempre— va diciendo: —Vamos catad todos... pero con más entusiasmo, ¿qué os ha pasado? Vamos" (Iburgüengoitia 1990, 70).

Así, la solidaridad que pretende una reconfiguración identitaria eufórica, no se produce. Es solo dentro de la tristeza de ser mexicano que el canto se convierte en el lamento de un mexicano que se diluye dentro de su folclor, de una piel que lo avergüenza y de una cultura que no desea interpretar.

Bibliografía

- Arias, Angel. 2001. "Ibargüengoitia y la nueva novela histórica: *Los relámpagos de agosto*." *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 17 (1): 17-32.
- Barrientos, Juan José. 1983. "El grito de ajetreo: anotaciones a la novela de Ibargüengoitia sobre Hidalgo." *Revista de la Universidad de México* 39 (28): 15-23.
- Bartra, Roger. 1987. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- . 1999. *La sangre y la tinta: ensayos sobre la condición postmexicana*. México: Océano.
- . 2002. *Anatomía del mexicano*. México: Plaza y Janés.
- Biron, Rebecca E. 2000. "Joking Around with Mexican History: Parody in Ibargüengoitia, Castellanos, and Sainz." *Revista de Estudios Hispánicos* 34 (3): 625-644.
- Carrillo Arciniega, Raúl. 2007. *Huellas y oquedades: Teoría de la poesía de Jorge Cuesta y José Gorostiza*. México: Eón.
- Campbell, Federico. 1989. "Ibargüengoitia: La sátira histórico-política." *Revista Iberoamericana* 55 (148-149): 1047-1055.
- Capella, María Luisa. 1998. "El humor de Jorge Ibargüengoitia." *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 618-619: 17-20.
- Corona, Ignacio. 2002. "La construcción de la subjetividad y lo aparente. El discurso periodístico de Jorge Ibargüengoitia". En Ibargüengoitia, Jorge. *El atentado. Los relámpagos de agosto*, editado por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. Madrid: ALLCA XX.
- Escalante, Pablo, Bernardo García, Luis Jáuregui, Josefina Zoraldá Vázquez, Elisa Speckman, Javier Garciadiego y Luis Aboites. 2004. *Nueva historia mínima de México*. México: El Colegio de México.
- Eudave, Cecilia. 2014. "Bajo el signo de la parodia: La reconstrucción del movimiento independentista en la novela *Los pasos de López* de Jorge Ibargüengoitia". En *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, editado por Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira. España: Universidad de Alicante.
- Fuentes, Carlos. 1994. *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar.
- García Arguelles, Elsa Leticia. 2014. "La lectura de la historia y del héroe en *Los pasos de López*: ¿Quién es el lector para Ibargüengoitia?". En *Personajes históricos y controversias en la narrativa mexicana contemporánea*, editado por Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira. España: Universidad de Alicante.
- González Echevarría, Roberto. 1985. *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press.
- González, Alfonso. 1993. "La sátira en los escritos breves de Jorge Ibargüengoitia." *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 87:135-141.
- Hjelmslev, Louis. 1971. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Ibargüengoitia, Jorge. 1990. *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz.
- Lorenzo, Jaime. 1991. "La pareja profana (Historia y humor en la obra de Jorge Ibargüengoitia)." *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 78: 287-297.
- Lyotard, Jean-François. 1989. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Margarito Gaspar, Mayra. 2012. "La desmitificación del héroe histórico en la obra de Jorge Ibargüengoitia". *Études Romanes de Brno* 33 (2): 97-109
- Monsiváis, Carlos. 2000. *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama.
- Paz, Octavio. 1993. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- Quintana, María Esther. 1990. "La parodia como crítica de la historia: *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia." *Lucero* 1(1): 92-108.
- Ramos, Samuel. 1962. *Profile of Man and Culture in Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Rehder, Ernest. 1993. *Ibargüengoitia en Excélsior, 1968-1976: Una bibliografía anotada con introducción crítica y citas memorables del autor*. New York: Peter Lang.
- Ricoeur, Paul. 1976. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- . 1999. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Romero Luna, Francisco Javier. 2007. "La risa desmitificadora en los cuentos de Jorge Ibargüengoitia (una mirada bajtiana)." *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 7: 15-24.
- Sheridan, Guillermo. 1997. "La historia como farsa en Jorge Ibargüengoitia." En *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, editado por Patrick Collard, 249-259. Gêneve: Droz.
- Savater, Fernando. 1992. *La tarea del héroe*. México: DestinoLibro.
- Ugalde, Sharon Keefe. 1984. "Beyond Satire: Ibargüengoitia's *Maten al león*". *Discurso Literario. Revista de temas hispánicos* 1.2: 217-229.
- Uranga, Emilio. 1990 *Análisis del ser mexicano*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Vargas, Javier. 2000. "Parodia y desactivación de la memoria oficial en *Maten al león* de Jorge Ibargüengoitia". *Céfiro* 1: 42-49.
- Zamora, Jorge. 2004. "Heroísmo y mexicanidad en *Los pasos de López* de Jorge Ibargüengoitia". *Revista de literatura mexicana contemporánea* 22: 103-109.
- Žižek, Slavoj. 1997. *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London, New York: Verso.



Deconstruyendo el muro

El papel de la traducción literaria en las relaciones entre México y Estados Unidos

Martín Boyd

York University, Glendon Campus

“They [mexicans] are bringing drugs.
They’re bringing crime. They’re rapists.
And some, I assume, are good people.”

DONALD TRUMP, discurso de candidatura, 16 de junio de 2015

Introducción: El Muro

Sería justo decir que en los últimos años las relaciones entre México y Estados Unidos han alcanzado uno de sus puntos más bajos de la historia reciente. Con su promesa de construir un muro a lo largo de la frontera entre ambos países, el actual presidente estadounidense hizo de la hostilidad hacia México un pilar de su campaña rumbo a la Casa Blanca en 2016, y dicha hostilidad resultó fundamental para su desconcertante éxito. El estrambótico coro tribal de “Build that Wall!” (“¡Construyan el muro!”), gritado por miles de seguidores de Donald Trump en sus incendiarios mítines de campaña, va de la mano con su lema de campaña “Make America Great Again” en la imaginación colectiva de los trumpistas, para quienes la exclusión y denigración

de sus vecinos del sur se encuentra inextricablemente ligada a lo que consideran el rescate del “destino manifiesto” de su país como la nación más poderosa del mundo. El muro fronterizo se ha convertido en el símbolo más tangible de la nación de Trump, una manifestación concreta de la casi patológica necesidad de desprestigiar a México para afirmar la grandeza de Estados Unidos.

A muchos comentaristas actuales esta hostilidad les parece una aberración, pero parte de mi propósito en el presente artículo es ubicar a la perversa visión trumpista en su contexto histórico, a fin de ilustrar que, en realidad, el muro que Donald Trump ha tratado de construir en la imaginación colectiva del pueblo estadounidense —independientemente de la construcción de la versión concreta de ladrillos y morteros, que parece bastante improbable— ya fue construido hace casi dos siglos. En la construcción de la misión imperialista estadounidense, México siempre ha sido proyectado como un espejo infernal de la grandeza estadounidense, lo que Susan Bolt denomina “un repositorio de todas las imágenes de lo ‘insalubre’ que Estados Unidos trata de purgar de su propia imagen, y amurallarse en su visión de ‘Al Sur de la Frontera’” (Bost 2001, 3). A partir de esto, el propósito del presente artículo es considerar el papel que la literatura ha tenido históricamente en la construcción de la narrativa¹ de “Build that Wall!”, así como el papel que puede tener en su deconstrucción. De manera más específica, este artículo explorará hasta qué punto las traducciones al inglés de la literatura mexicana han sido capaces de desafiar a dicha narrativa, de “derribar el muro” o, por lo menos, producirle ciertas grietas. De esta manera, las preguntas básicas que este texto busca responder son:

1 Se utiliza el término “narrativa” en el sentido de “narrative theory” que utiliza Mona Baker en su libro *Translation and Conflict* (2010), a partir del concepto del “paradigma narrativo” de Walter Fisher, dentro de los estudios de la comunicación. En este sentido, “narrativa” se define como “las historias públicas y personales a las que nos suscribimos y que guían nuestro comportamiento” (Baker 2010, 19).

- ¿Cómo se ha caracterizado a México, tradicionalmente, en la literatura de Estados Unidos?
- ¿Cómo han desafiado o reforzado esta caracterización las traducciones al inglés de la literatura mexicana?
- ¿Hasta qué punto el contexto político de las relaciones entre Estados Unidos y México ha influido en las traducciones de la literatura mexicana para los lectores estadounidenses?

Y a la inversa:

- ¿Puede la literatura mexicana tener un impacto positivo en el contexto político de las relaciones entre Estados Unidos y México?

Pondré a consideración la primera pregunta en la siguiente sección, a través de un breve panorama de la trayectoria histórica de la hostilidad estadounidense hacia México, y el vínculo inextricable de dicha hostilidad con el proyecto imperialista del país del norte.

Los orígenes: la propaganda de la Guerra entre México y Estados Unidos

El nacimiento del concepto de “manifest destiny” es, probablemente, el mejor momento para ubicar los orígenes de la misión imperialista de Estados Unidos. Este concepto puede rastrear-se hacia 1840, un poco antes de la intervención estadounidense en México, un conflicto que tendría como resultado la expansión masiva del territorio estadounidense mediante la anexión forzada de grandes franjas del territorio mexicano. De hecho, la primera vez que un gobierno estadounidense invocó la idea de un destino manifiesto fue en 1845, cuando el entonces presidente James K. Polk adoptó lo que llamó “una interpretación más amplia” de la Doctrina Monroe para justificar la anexión de Texas, hasta entonces una provincia mexicana. Fue John L.

O’ Sullivan, periodista y amigo cercano de Polk, quien acuñó el término al defender la anexión con el argumento de que era “el cumplimiento de nuestro destino manifiesto cubrir el continente que nos ha asignado la Providencia para el libre desarrollo de nuestros millones que se multiplican anualmente” (citado en Stacy 2002, 486).

Esta noción fue, posteriormente, tomada por otras personas destacadas para justificar las siguientes apropiaciones estadounidenses de tierras mexicanas. Notable entre ellos fue Walt Whitman, uno de los escritores más importantes del canon literario estadounidense, considerado a menudo como el primer poeta laureado del país y uno de los más grandes defensores de la tradición liberal norteamericana, quien valoró la posibilidad de una mayor adquisición del territorio soberano mexicano con la siguiente afirmación:

What has miserable, inefficient Mexico, with her superstition, her burlesque upon freedom, her actual tyranny by the few over the many – what has she to do with the great mission of peopling the New World with a noble race? Be it ours to achieve that mission! (Whitman 1920, 247)

Para justificar la apropiación de tierras mexicanas, Whitman, como muchos otros de su época, atribuye a México los defectos que son, efectivamente, una inversión de las características positivas atribuidas a Estados Unidos en la narrativa del “destino manifiesto”: feliz, próspero, racional, democrático y libre. De esta manera, México se caracteriza como un obstáculo nocivo para el proyecto estadounidense, de una manera sorprendentemente similar a la correlación contemporánea de las figuras retóricas “Make America Great Again”, y “Build That Wall”. En este sentido, la narrativa de la identidad mexicana fue construida para señalar los límites de la identidad estadounidense, como una imagen de identidad opuesta. Por esta razón, las descripciones estadounidenses de los mexicanos vienen a ser “aterrizadas en un tropo de diferencia, una construcción retórica fundada en paradigmas de disimilitud” (Klahn 1997, 124),

con México construido en el imaginario estadounidense como una especie de diablo gemelo, como “un espejo infernal de la otra América del norte” (Deckard 2010, 36).

El “infernal paraíso” mexicano

Aunque el origen político de la narrativa del espejo infernal se encuentra en la propaganda antimexicana que justificaba la anexión de Texas y la apropiación de otros 1.3 millones de kilómetros cuadrados de tierras mexicanas después de la guerra entre México y Estados Unidos (1846-1848), la evidencia de esta narrativa puede encontrarse en la literatura de Estados Unidos incluso dos décadas atrás. La novela de Timothy Flint *Francis Berrian, or The Mexican Patriot*, publicada en 1826, se reconoce, generalmente, como la primera novela estadounidense ambientada en México (Tinnemeyer 2006, 19). Cuenta la historia de un estadounidense que viaja a México para apoyar la lucha de la independencia de México de España. Doña María, la hija del gobernador de Durango, se enamora del extranjero, y se esfuerza en aprender más sobre su país de origen. Pronto desarrollará una admiración por la cultura estadounidense, la cual contrasta con la suya:

Since I have been acquainted with this man I have learned to read English; I have been deeply engaged in the American history. What a great country! What a noble people! Compare their faces and persons with those of the people here, and what a difference! (Flint 1834, 176)

Al poner tales observaciones en boca de un personaje mexicano, es evidente que Flint busca legitimar el paradigma de disimilitud entre la gente “noble” de los Estados Unidos y la supuestamente atrasada cultura de Doña María. Los retratos negativos empeoran durante la época de la guerra entre México y Estados Unidos, siendo un ejemplo *Legends of Mexico* de George Lippard, publicado en 1847, cuyas escenas gráficas

de brutales masacres de mexicanos se justifican alegremente sobre la base de que las víctimas constituyen solamente una “raza mestiza, moldeada con la sangre del indio y el español,” condenada a “fundirse en y ser regida por la Raza de Hierro del Norte” (Lippard 1847, 15).

En la segunda mitad del siglo XIX, la frontera entre México y Estados Unidos pasó a ser el escenario popular para las crónicas de la frontera o “dime store Westerns”, que se convirtieron en el género literario más popular entre los lectores estadounidenses en ese período, y que desembocaron en la gran popularidad del Western en el cine hollywoodense de principios del siglo XX. Estas novelas promovieron toda una serie de estereotipos mexicanos que llegaron a poblar la imaginación popular estadounidense: “hidalgos arrogantes, peones perezosos, bandidos malvados, señoritas eróticas y curas de principios laxos, todos los cuales ofrecen [un] contraste desfavorable con los protestantes castos y emprendedores” (Petit y Showalter 1980, 26).

Una representación alternativa de México surgió en la literatura estadounidense en la última parte del siglo XIX, aún enraizada en el tropo de diferencia, pero que retrataba la tierra extranjera al sur de la frontera, de manera más positiva, como una especie de paraíso salvaje, un lugar donde el norteamericano podría escapar de las restricciones de la “civilización” estadounidense. Esto era una imagen cultivada principalmente por el naciente género de la literatura de viajes de finales del siglo XIX, tal como *Pony Tracks* de Frederic Remington (1895), que idealizaba, por ejemplo, “la libertad y la virilidad” de los rancheros mexicanos en contraste con “la creciente mecanización de la vida en los Estados Unidos” (Robinson 1992, 73).

A principios del siglo XX, estas dos representaciones complementarias de México se fundieron en el tipo de caracterización del “paraíso infernal” que ha sido típica de narrativas imperialistas del Otro colonizado. El cuento “The Mexican” de Jack London, por ejemplo —supuestamente un texto de apoyo a la Revolución Mexicana—, presenta el retrato de un joven revolucionario mexicano que parece combinar las representaciones tradicionales del “serpenteante” bandido mexicano con el estereotipo europeo del

“buen salvaje” encontrado en textos europeos proimperialistas sobre los africanos, como *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad: un enigmático joven que era “algo repulsivo, terrible, inescrutable. Había algo ponzoñoso y como de serpiente en los ojos negros del chico. Ardían como un fuego frío, como con una infinita y reconcentrada amargura” (London 2008, 227).

En los años posteriores a la Revolución Mexicana, muchos radicales de Estados Unidos se interesaron por el nuevo rumbo político de México; sin embargo, incluso los más simpatizantes de ellos —como la escritora Katherine Anne Porter, quien vivió en la Ciudad de México durante muchos años, y cuyo cuento “Hacienda” (1934) se cita abajo— parecían volver a caer en los estereotipos tradicionales de la diferencia y la otredad en sus caracterizaciones de los mexicanos:

Los rostros oscuros y cerrados estaban llenos de un sufrimiento instintivo, sin memoria individual, o solo con el tipo de memoria que pueden tener los animales, que cuando sienten el azote saben que sufren, pero no saben el por qué y no pueden imaginar el remedio... (Porter 1988, 139)

Sin embargo, la realidad es que México, a pesar de su importancia como el vecino más poblado de los Estados Unidos, y a pesar de su enorme contribución a la vida cultural y económica de este país, siempre existió solo en los márgenes del imaginario literario estadounidense: como una fuente de los villanos estereotipados de las crónicas de la frontera del siglo XIX; como un lugar de fascinación y aborrecimiento para algunos escritores radicales de la periferia del canon literario, o como una tierra prometida mítica y “mágica” para los escritores Beat como Jack Kerouac, en la década de 1950, que idealizaban “la alegría eterna de la gente no involucrada en las grandes cuestiones de cultura y civilización” (Kerouac 1960, 22). Todas estas imágenes solo sirvieron para reforzar la narrativa del “Otro” mexicano como un estorbo para el proyecto “civilizador” del imperio estadounidense.

Y si las representaciones de los mexicanos en la literatura estadounidense han sido, en el mejor de los casos, marginales,

antes de la década de 1960 la traducción de la literatura mexicana al inglés era prácticamente inexistente, aparte de un puñado de títulos nada representativos que tenían poco o ningún impacto duradero en los lectores estadounidenses. Sin embargo, en la década de 1960, los escritores mexicanos comenzaron a hacerse un nicho en el sistema literario estadounidense, y con ello nació la esperanza de que los tropos de diferencia que habían sido utilizados para construir una barrera entre las dos naciones por fin podrían ser cuestionadas.

El boom literario latinoamericano: contexto político

Si hay alguien que podría ser acreditado como el responsable del llamado “boom” de la literatura de México (y más ampliamente, de América Latina) en los Estados Unidos durante la década de 1960, es Fidel Castro. En el contexto de la Guerra Fría, la presencia de un aliado soviético en las Américas hizo sonar las campanas de alarma en Washington, y la popularidad de Castro entre los intelectuales en América Latina hizo que los líderes políticos y empresariales de los Estados Unidos se dieran cuenta de que necesitaban ganar los corazones y las mentes de sus vecinos enajenados en el sur, o correr el riesgo de perder su hegemonía en la región a manos de la influencia soviética.

Para satisfacer esta necesidad, en 1961 el presidente John F. Kennedy estableció la Alianza para el Progreso, un programa destinado a la promoción de programas sociales, educativos y culturales en América Latina, algo que, efectivamente, imitó en mayor escala los programas promocionados en su momento por el gobierno de Castro en Cuba. Mientras tanto, en 1960, la familia Rockefeller (que, coincidentemente, tenía amplios intereses económicos en América Latina), con el apoyo de la administración de Kennedy, creó un programa de subsidios de traducción para promover la literatura de América Latina en los Estados Unidos, gestionado por la Asociación de Prensas de las Universidades Estadounidenses (Association of American

University Presses, AAUP). En el mismo contexto, se estableció la Comisión Interamericana (IAC) en 1962 “para reunir a intelectuales, académicos, periodistas y editores de América Latina y de Estados Unidos, brindando oportunidades a los latinoamericanos para obtener contactos y contratos en Estados Unidos” (Cohn 2006, 146). Todas estas iniciativas formaron parte de la “política de contención anti-Castro” de Washington, ya que su propósito era “contrarrestar la influencia de Cuba sobre los intelectuales latinoamericanos, haciendo atractivas para ellos las actividades culturales de Estados Unidos y creando foros alternativos de actividad creativa” (2006,140). El resultado fue un aumento súbito en el número de traducciones de literatura latinoamericana al inglés, incluyendo un buen número de títulos mexicanos.

Sin embargo, si bien es cierto que, como ha dicho el traductor estadounidense Eliot Weinberger, gracias al boom los lectores de Estados Unidos “finalmente escucharon a los propios mexicanos” (Weinberger 2000, 4); el carácter altamente politizado del llamado “boom” plantea la cuestión de cuáles fueron los mexicanos a los que “escucharon”, y por qué. Es innegable que el llamado “boom literario” se limitaba a un puñado de autores (sobre todo hombres) que estaban bastante familiarizados con el sistema literario estadounidense como para poder navegarlo y aprovechar las oportunidades que ofrecía a aquellos que estaban dispuestos a adaptarse a sus normas.

La apropiación selectiva de textos para la traducción

La tabla 1 contiene una lista de diez destacados autores mexicanos² del período de 1950-2010, comparando el número de títulos

2 Para el propósito de esta investigación, se entiende por “destacados autores mexicanos” aquellos con el mayor número de publicaciones en México en el período indicado. Aunque la cantidad de publicaciones no equivale necesariamente a la importancia dentro del sistema literario (y, por otra parte, excluye a autores notables cuyas obras son numéricamente reducidas,

que publicaron en México con el número de traducciones al inglés de sus obras publicadas en los Estados Unidos. La lista es bastante reveladora: mientras que grandes figuras como Gustavo Sainz, Margo Glantz o Carlos Monsiváis han sido, efectivamente, ignorados por la industria literaria de Estados Unidos, dos autores de la lista —Octavio Paz y Carlos Fuentes— dominaron por completo el contingente mexicano del boom literario. De hecho, las 86 publicaciones de estos dos autores representan casi un tercio de todas las traducciones de autores mexicanos publicadas en Estados Unidos entre 1950 y 2010. Y aunque las cifras exactas no están disponibles, es probable que las ventas comerciales de estos dos autores representen una aun mayor proporción de las ventas totales de autores mexicanos en Estados Unidos, por no hablar de su popularidad en los círculos académicos del país, con más de 120 tesis doctorales publicadas sobre sus obras en conjunto en los Estados Unidos hasta la fecha. Aunque ambos autores son, indudablemente, figuras literarias de gran importancia también en México, su predominio dentro la literatura mexicana publicada en Estados Unidos es evidentemente desproporcionado. ¿Por qué?

Tabla 1: Publicaciones en México y Estados Unidos de 10 autores mexicanos destacados, 1950-2010

	Autor	Publicaciones en México	Publicaciones de traducciones al inglés en Estados Unidos
1	Fuentes, Carlos	44	40
2	García Ponce, Juan	34	2
3	Garibay, Ricardo	31	0
4	Glantz, Margo	36	1
5	Monsiváis, Carlos	61	0
6	Paz, Octavio	34	46

como Juan Rulfo, y autores nuevos, como Carmen Boullosa, que aún no cuentan con una bibliografía suficientemente larga como para aparecer en la lista), no cabe duda de que los diez autores que aparecen en la Tabla 1 sean escritores de mucha prominencia en la vida intelectual de México.

7	Poniatowska, Elena	46	11
8	Sainz, Gustavo	34	2
9	Solares, Ignacio	29	3
10	Taibo II, Paco Ignacio	78	16

Fuente: "Appendix A: Comparison of Number of Publications in Mexico and Publications of English Translations in the United States of 100 Prominent Mexican Authors since 1950" (Boyd 2012, 202-204).

Probablemente no es casualidad que los dos autores mexicanos más exitosos en Estados Unidos hayan pasado largos períodos de su infancia en ese país, lo cual les permitió conocer a fondo la cultura estadounidense y, en particular, sus narrativas imperialistas sobre la identidad mexicana. Paz regresó a Estados Unidos en la década de 1940 con una Beca Guggenheim y, mientras vivía en Los Ángeles, desarrolló muchas de las ideas para su obra más famosa, la colección de ensayos sobre la identidad mexicana titulada *El laberinto de la soledad*. La traducción al inglés de este libro fue publicada en 1961 con el subtítulo de *Life and Thought in Mexico* ("Vida y pensamiento en México"), como para sugerir que el libro era una descripción definitiva de la experiencia mexicana, de manera que se posiciona su autor como la máxima autoridad sobre México. Las reseñas del libro en Estados Unidos tienden a reforzar esta idea: por ejemplo, después de su publicación en 1961, el *Village Voice* lo proclamó como "esencial para la comprensión de [México] y, por extensión, de América Latina y el tercer mundo", mientras que la revista *Commonweal* alabó a Paz por haber producido "una deslumbrante imagen de una nación entera, más verdadera que la verdad profunda" (ambos citados en Paz 1985, contraportada). Años más tarde, con motivo de la muerte de Paz en 1998, Julia Preston de *The New York Times* describió el texto como el "examen definitivo de la idiosincrasia de México" (1998), mientras que Jonathan Kandell, en el mismo diario, lo describe como una "lectura obligatoria para cualquier persona interesada en México" (1998). Aunque, sin duda, se considera una importante contribución al diálogo sobre la identidad nacional en México, las reacciones de la crítica respecto a *El laberinto de la soledad*, al sur

de la frontera, han sido algo más matizadas, como se ejemplifica en una evaluación crítica del libro escrita en 1959 por el destacado escritor mexicano Emmanuel Carballo, quien lo describió como "una obra imprecisa, sinuosa, relampagueante y, tal vez, nociva" que "yuxtapone la objetividad con una subjetividad extrema y delirante" (2005, 485).

Es posible que una de las razones detrás del éxito de *El laberinto de la soledad* en Estados Unidos sea el hecho de que Paz desarrolló muchas de las ideas que componen su libro mientras vivía en ese país (Caistor 2007, 54), lo que produjo una representación de la identidad mexicana formada por la "ética gringa antitética" del contexto en el que vivía en esos momentos (Stabb 1994, 323). En efecto, en muchas de las comparaciones que realiza entre la identidad estadounidense y la mexicana, Paz invoca los mismos tropos de diferencia que, como ya se señaló, son tan comunes en las representaciones de los mexicanos en la literatura de los Estados Unidos:

Los mexicanos son desconfiados; ellos [los estadounidenses] abiertos. Nosotros somos tristes y sarcásticos; ellos alegres y humorísticos. Los norteamericanos quieren comprender; nosotros contemplar. Son activos; nosotros quietistas; disfrutamos de nuestras llagas como ellos de sus inventos. (Paz 1999, 26)

Reposicionamiento de las obras literarias por los traductores

El laberinto de la soledad, entonces, constituye un ejemplo de apropiación selectiva de un texto literario mexicano para reforzar la narrativa estadounidense sobre la identidad mexicana, y muestra cómo, incluso, obras literarias mexicanas pueden ser reclutadas para la tarea de reforzar el "muro", en lugar de que sirvan para derribarlo. Pero tal refuerzo puede también suceder al nivel textual, a través de las elecciones léxicas realizadas por el traductor en el proceso de la traducción. La traducción de

Sam Hileman de *La muerte de Artemio Cruz*, publicada en 1964, de Carlos Fuentes, ofrece un interesante ejemplo de esto.

La novela de Fuentes plantea un problema excepcional para el traductor al inglés: a lo largo del texto, la fluidez de la narrativa española se interrumpe con la aparición, ocasional y discordante, de palabras o frases en inglés. La primera de estas intrusiones aparece en las primeras páginas de la novela, cuando Artemio Cruz, a bordo de un vuelo de Hermosillo a la Ciudad de México, levanta la mirada para ver las palabras en inglés iluminadas “No smoking. Fasten your seat belt” (Fuentes 1962, 16). La repentina aparición del inglés en medio del texto en español actúa como una bandera roja para el lector, quien se percata, así, del hecho de que la posición privilegiada de Artemio es producto de su complicidad con una intervención extranjera en su país: los viajes en avión en México, a los que solo la élite enriquecida tenía acceso, son un lujo llevado al país por los gringos. Más adelante en el texto, los diferentes adornos del lujoso mundo comercial en el que vive la familia Cruz son señalizados con intrusiones similares de inglés: ellos juegan al *bridge* (1962, 26), manejan su *limousine* (1962, 27) o alegan con una vendedora en una *boutique* que repite el mantra: “como decían los americanos the customer is always right” (1962, 26). Y quizás la intrusión más significativa de todas aparece en una reunión con los capitalistas estadounidenses que buscan utilizar el estatus de Cruz como ciudadano mexicano para apropiarse de los recursos de México, con la franca descripción de Cruz sobre su papel como títere mexicano para el imperialismo estadounidense: es un *front-man* para los inversionistas norteamericanos (1962, 31). Esta red de intrusiones en inglés ilustra lo que muchos críticos han identificado como un tema central de la novela: la traición de los principios de la Revolución Mexicana para satisfacer los intereses imperialistas de Estados Unidos.

En la traducción al inglés de la novela, sin embargo, no se señalan de ninguna manera estas intrusiones de una lengua extranjera, imperialista. Parece que Hileman simplemente no valoró su importancia, o que tomó una decisión deliberada de atenuar el tono antiimperialista de la novela a fin de hacerla

más aceptable para los lectores estadounidenses. Hay un pasaje que contiene una diatriba delirante del protagonista en el que Fuentes hace una alusión al papel de los gringos como el nuevo poder colonial (como sucesores de los conquistadores españoles), jugando con el vulgar verbo mexicano ‘chingar’, donde una de las elecciones léxicas de Hileman es especialmente curiosa:

- SE CHINGARON AL INDIO	- THE INDIANS GOT FUCKED, AND THE
- NOS CHINGARON LOS GACHUPINES	SPANIARDS FUCKED US
- ME CHINGAN LOS GRINGOS	- I DON'T LIKE FUCKIN' GRINGOS
- VIVA MÉXICO, JIJOS DE SU RECHINGA- DA: [...]	- VIVA MEXICO, YOU FUCKIN' FUCKED UP FUCKERS [...]
(Fuentes 1962, 179)	(Fuentes 1964, 137)

La decisión de Hileman de traducir “me chingan los gringos” como “I don't like fuckin' gringos” (“no me gustan los pinches gringos”), efectivamente, rompe el patrón en el texto original que identifica a los gringos con los “gachupines” (españoles), como los nuevos opresores coloniales de México. Además, dicha traducción invierte el papel de los gringos, que puede interpretarse como el de perpetradores de una violación en el original, pero que se reduce a uno de objetos pasivos de desagrado en la traducción (con el verbo activo de “chingar” trasladado al adverbio “fuckin’”, que en este caso no conlleva ningún significado más allá de dar énfasis al verbo).

Ante estas elecciones léxicas por parte de Hileman, tal vez no sea sorprendente que, mientras en México las críticas de *La muerte de Artemio Cruz* identifican a menudo como tema central de la novela la traición del protagonista a su nación “al aceptar y propiciar una nueva colonización extranjera: la del imperialismo norteamericano” (Stoopen 1982, 29), la mayoría de los estudios críticos de la novela en Estados Unidos no parecen abordar este tema y, en su lugar, caracterizan a la novela como una crítica del fracaso de la Revolución Mexicana, un lamento, como lo dice Harold Bloom, “de la traición de México por su cuenta propia” (Bloom 2006, 2).

Otro ejemplo interesante de un texto literario mexicano que ha sido reposicionado al nivel textual a través de las elecciones del traductor se puede encontrar en la nueva traducción de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955), reconocida como una de las novelas más importantes del canon literario mexicano. El hecho de que la primera publicación de esta novela en Estados Unidos, traducida por Lysander Kemp y editada por Grove Press en 1959, sufriera numerosas omisiones textuales —Kemp, un traductor principiante en el momento en el que tradujo el libro, supuestamente confesó a Rulfo, años más tarde, que “cuando no entendía un pasaje, simplemente lo omitía” (Pearson 2005, 157)—, sirvió como justificación para la publicación, en 1994, de una nueva traducción realizada por Margaret Sayers Peden, para cumplir el deseo de Rulfo de que se contara con “una traducción precisa y sin cortes en inglés” de su novela (Sontag 1994, x). La nueva traducción apareció en el contexto de un resurgimiento del interés en Estados Unidos por la literatura mexicana, en la década de 1990 (una especie de “mini boom mexicano” que se hizo eco del boom literario latinoamericano de los años de 1960), muy probablemente relacionado con el alto perfil de México en el discurso estadounidense en estos momentos, gracias a las negociaciones del TLCAN que concluyeron en 1994.

Pero además de ser una traducción más completa que la versión de Kemp, la de Sayers Peden se caracteriza también por lo que parece ser una estrategia sistemática para aplicar un dialecto regional específico a los personajes de *Pedro Páramo*. Entre los muchos ejemplos de esta estrategia está su traducción de “Dices bien” (Rulfo 1955, 75) como “That’s the Lord’s Truth” (1994, 13), una frase que, según una búsqueda de libros de Google, es particularmente común en la literatura estadounidense decimonónica del Sur y de la frontera, como *Horseshoe Robinson* de John Pendleton Kennedy (1835), *Tom Sawyer* de Mark Twain (1876) o *A Strange Pilgrimage* de Jeannette Walworth (1888). Otro, en *Pedro Páramo*, es la traducción de “nostálgica” (1955, 90) como “lonesome” (1994, 29), que una búsqueda en Google muestra más frecuentemente colocada con la palabra “cowboy” (“vaquero”) (255,000 resultados), lo

que sugiere una intención de evocar un ambiente de western. Otro más es “muy a tiempo” (1955, 90), traducido como “it was none too soon” (1994, 91), una expresión típica de las obras de ficción relacionadas con la vida rural de Estados Unidos como *None But a Mule* de Barbara Woollcott, *Wolf Canyon* de J. F. Whiteaker, y numerosos cuentos de la frontera publicados en la revista *Overland Monthly and Out West Magazine*. Otras expresiones utilizadas en la traducción de Sayers Peden, tales como “never done a lick of work” (1994, 35), “don’t pay him any mind” (55), “you got your tail whipped” (107) u “old timers” (107) son modismos propios del dialecto del sudoeste rural de Estados Unidos, y todas se encuentran comúnmente en las crónicas de la frontera o los westerns del siglo XIX. El efecto acumulativo de estas elecciones léxicas es colocar a los personajes de la novela de Rulfo en un entorno literario evocativo de un género de la literatura estadounidense que, como ya se señaló, es reconocido por sus estereotipos negativos sobre los mexicanos. Al evocar este género, la traducción tiende a favorecer una lectura esencialista de la violencia y la decadencia representadas en la novela como una “parábola angustiada del México moderno” (Smith 1997, 733), en lugar de una alegoría universal de la condición humana.

El contexto actual: señales de esperanza

Aunque el interés por las traducciones al inglés de la literatura mexicana declinó después del mencionado “mini-boom mexicano” de principios de los años 1990 —en la primera década del siglo XXI, por ejemplo, tan solo unas 66 traducciones al inglés, de obras literarias mexicanas, fueron publicadas en Estados Unidos, comparadas con las 116 de la década anterior (Boyd 2012, 146)—, el contexto político actual en los Estados Unidos, con la atención que la administración de Trump ha puesto en México, da motivos para esperar otra oleada de interés por la literatura mexicana, particularmente entre la mayoría de los estadounidenses que cuestionan el empeño de dicha administración

por revivir la narrativa del destino manifiesto y la representación concomitante de México como el sitio infernal del Otro.

Hay tres factores que sugieren que esta nueva ola de traducciones de literatura mexicana podría tener más éxito en desafiar a la narrativa de “Build that Wall” que las dos oleadas anteriores. El primero es una nueva generación de autores mexicanos que ya están atrayendo el interés en Estados Unidos, entre ellos Guadalupe Nettel, Yuri Herrera, Xavier Velasco, Jorge Volpi, Juan Pablo Villalobos, Valeria Luiselli y Chloe Aridjis. El segundo, se relaciona con los grandes cambios en la industria editorial a nivel mundial, donde las iniciativas editoriales comunitarias son capaces de llegar a un público más amplio. Y el tercero, es una nueva generación de traductores que tienen un enfoque más reflexivo, más éticamente consciente de la práctica de su oficio.

Sería difícil encontrar una novela mexicana contemporánea que presente una alegoría más subversiva de las relaciones entre México y Estados Unidos que la novela de Yuri Herrera *Señales que precederán al fin del mundo* (2010). Esta novela, cuyo tono surrealista ha dado lugar a comparaciones con *Pedro Páramo*, constituye una especie de inversión de la tradición de la crónica de la frontera norteamericana que demoniza al mexicano como lo otro: aquí tenemos un cuento de la frontera narrado desde la perspectiva mexicana, donde son los Estados Unidos los que representan el espejo infernal. La protagonista de la historia es Makina, una joven mujer mexicana que se embarca en una misión a través de la frontera para buscar a su hermano desaparecido. Su viaje a los Estados Unidos tiene todo el significado mítico de un viaje al inframundo, como se ejemplifica en este pasaje que describe su primera experiencia al llegar al suelo estadounidense:

Luego vio de lejos un árbol y debajo del árbol a una mujer embarazada. Vio su vientre antes que las piernas o su rostro o la cabellera y vio que reposaba a la sombra del árbol. Y pensó que ése era buen augurio si alguno: un país donde una que anda de cría camina por el desierto y se echa a dejar que ésta le crezca sin ocuparse de nada más. Pero conforme acercaban discernió

los rasgos de la gente, que no era mujer; ni era la suya panza de embarazo; era un pobre infeliz hinchado de putrefacción al que los zopilotes ya le habían comido los ojos y la lengua. (Herrera 2010, 47-48)

Esta poderosa imagen perturbadora de lo que parece, a lo lejos, ser una metáfora de una tierra de esperanza y promesa, pero que en un análisis más detallado se revela como un símbolo de la putrefacción y la decadencia, presagia un tema subyacente en la novela, pues el sueño de un futuro brillante que atrae a la gente como el hermano de Makina, para cruzar la frontera, resulta, en última instancia, no ser nada más que un espejismo; como el hermano de Makina lo dice: “Ya se nos olvidó a qué nos veníamos, pero se nos quedó el reflejo de actuar como si estuviéramos ocultando un propósito” (Herrera 2010, 103). Para la propia Makina, que, como Orfeo, ha cruzado solo con la esperanza de recuperar a un ser querido, este inframundo infernal es desconcertante. “No entiendo este lugar”, le dice a Chucho, su Caronte mexicano en esta mítica travesía, a lo que el segundo responde:

No se agüite. Ellos [los estadounidenses] tampoco lo entienden, viven asustados de que se les vaya la luz, como si no viviéramos entre relámpagos y apagones. No se agüite. Nos necesitan. Quieren vivir eternamente y todavía no se dan cuenta que para eso deben cambiar de color y de número. Pero ya está sucediendo. (Herrera 2010, 116)

De esta manera, Makina finalmente aprende que su misión en el inframundo no es salvar a su hermano perdido, sino salvar al inframundo de sí mismo. Así, el mayor temor de la nación de Trump —la transformación de la América anglosajona por la inmigración mexicana— se revela como su salvación.

La traducción al inglés de la novela, titulada *Signs Preceding the End of the World*, fue publicada en 2015 por And Other Stories Press, una editorial colectiva independiente sin fines de lucro, dedicada especialmente a la traducción literaria, establecida en

el Reino Unido por el traductor Stefan Tobler y financiada por los suscriptores (muchos de los cuales son autores o propietarios de librerías) que participan directamente en las decisiones de publicación por medio de un modelo de “grupos de lectura” (Gleeson 2011). Esta casa editorial ha tenido un interés particular en las traducciones de la literatura mexicana, habiendo llevado obras de autores como Herrera, Juan Pablo Villalobos y Cristina Rivera Garza a los lectores ingleses. La publicación de *Signs Preceding the End of the World*, traducida por la académica norteamericana Lisa Dillman, fue iniciativa de un grupo de suscriptores de la editorial en el Reino Unido y en los Estados Unidos que se apasionaron con la novela de Herrera. Este nuevo modelo de publicación, libre de las limitaciones de la industria editorial estadounidense, muestra un panorama muy diferente al del boom latinoamericano de la década de 1960, el cual quedaba sujeto al patrocinio de entidades públicas y privadas con intenciones políticas específicas, como se describe más arriba en la sección 4. En este sentido, la globalización de la industria editorial en los últimos años implica que las restricciones legales que alguna vez hubieran impedido que una editorial británica como And Other Stories Press tuviese presencia en el sistema literario de Estados Unidos ya no son relevantes, lo que permite que actores menos influenciados por las narrativas estadounidenses respecto a la identidad mexicana, participen en la selección de traducciones para los lectores de Estados Unidos. Con las reseñas de la novela de Herrera en las fuentes comerciales más leídas en Estados Unidos, tales como *The Guardian*, *The New York Times* y *The Literary Times*, y con más de 4.000 calificaciones de los lectores en el sitio web estadounidense Goodreads, está claro que *Signs Preceding the End of the World* ha tenido un impacto significativo en el sistema literario de Estados Unidos gracias a circunstancias que, como hemos visto más arriba, hubieran sido impensables hace veinte años.

Por último, la traductora de la novela, Lisa Dillman, es claramente un ejemplo de la nueva generación de traductores que tienen una postura mucho más ética con respecto a la traducción. Por ejemplo, en contraste con la estrategia de Sayers

Peden de adaptar el dialecto de *Pedro Páramo* al contexto literario de Estados Unidos, Dillman tomó una decisión deliberada de crear un inglés que fue “geográficamente no explícito”, como ella explica en su nota de traductor:

Should Mexican gangsters speak like mobsters in *The Godfather*? If not, is there another group they should speak like? My answer is “no”. Instead, I’ve endeavored to do two things. First, I have sometimes “marked” the language as non-standard in ways that are not geographically recognizable. [...] Second, I have occasionally left specific words in Spanish, deliberately choosing not to translate. [...] My intention here is to leave a linguistic reminder to the reader that this is, in fact, a translated text [...]. (Dillman 2015)

El enfoque que Dillman describe aquí tiene mucho de la estrategia de “extranjerización” propuesta por el traductor y teórico estadounidense Lawrence Venuti, postulada como una resistencia a la norma dominante de “fluidez” en la traducción al inglés, según la cual el texto original queda “domesticado”, su carácter extranjero se oculta, y el traductor lucha para hacer su trabajo “invisible” (1995, 5). El hecho de que Dillman incluya a Venuti entre los “amigos, mentores y editores” cuyo apoyo reconoce en su nota de traductor (Dillman 2015), sugiere que su postura ética, contra la tendencia general de distorsionar a los textos extranjeros para ajustarlos a las normas angloamericanas, haya influenciado el enfoque de Dillman para traducir *Señales que precederán al fin del mundo*.

Hay que reconocer que la estrategia de Dillman a veces tiene algunos efectos secundarios problemáticos. Los esfuerzos para alcanzar un idioma vernáculo “geográficamente no explícito” produce, en ocasiones, un aplanamiento de lo colorido del lenguaje mexicano en el original: por ejemplo, donde “camino de la chingada” (Herrera 2010, 12) se convierte en la expresión insulsa “on his way to hell” (Herrera 2015). Tal vez aún más desconcertante es la decisión de Dillman de traducir el término que Herrera utiliza a lo largo del texto para referirse a la tierra del otro lado de la frontera (que nunca se refiere explícitamente

como Estados Unidos), “el gabacho”, un modismo despectivo utilizado por los mexicanos de la frontera para referirse a los estadounidenses, como “the North” y sus ciudadanos, “los gabachos”, como “anglos”; ambas soluciones son términos vagos y neutrales, que no pierden la alusión negativa y la especificidad de la palabra en el texto original, y así tienen la posibilidad de opacar la agudeza de la crítica de Herrera.

A pesar de esas preocupaciones, sin embargo, la traducción de Dillman se aleja, de manera significativa, de la violencia etnocéntrica (para utilizar un término de Venuti) de muchas traducciones anteriores de la literatura mexicana, como los casos de Sam Hileman y Margaret Sayers Peden descritos más arriba. Con el apoyo de traductores éticamente conscientes, como Dillman, y un nuevo contexto globalizado en el que editoriales colectivas comunitarias como And Other Stories Press pueden penetrar con eficacia el sistema literario estadounidense, consideramos que hay una posibilidad muy real de que la nueva generación de autores mexicanos pueda participar en la deconstrucción —e incluso en la ansiada destrucción— del muro diseñado para excluir a México en el imaginario colectivo de la América trumpista.

Bibliografía

- Baker, Mona. 2006. *Translation and Conflict. A Narrative Account*. Londres: Routledge.
- Bloom, Harold. 2006. *Carlos Fuentes' The Death of Artemio Cruz*. Nueva York: Infobase Publishing.
- Bost, Suzanne. 2001. “Yo Quiero Taco Bell”: *Consuming Mexican Identity in U.S. Spaces*. Loyola eCommons Gallery, Loyola University Chicago. <https://works.bepress.com/suzanne-bost/22/>.
- Boyd, Martin. 2012. “A Conflict of Narratives: The Influence of US Ideological Constructions of Mexican Identity in the Translation of Mexican Literature into English” (Tesis de maestría, York University).
- Caistor, Nick. 2007. *Octavio Paz*. Londres: Reaktion Books.
- Carballo, Emmanuel. 2005. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara.
- Cohn, Deborah. 2006. “A Tale of Two Translation Programs: Politics, the Market, and Rockefeller Funding for Latin American Literature in the United States during the 1960s and 1970s”. *Latin American Research Review* 41(2): 139-164.
- Deckard, Sharae. 2010. *Paradise Discourse, Imperialism and Globalization: Exploiting Eden*. Nueva York: Routledge.
- Dillman, Lisa. 2015. “Translator’s Note”. En *Signs Preceding the End of the World*, de Yuri Herrera. Traducción de Lisa Dillman. Londres-Nueva York: And other stories.
- Flint, Timothy. 1834. *Francis Berrian, or the Mexican Patriot, Vol. II*. Filadelfia: Key & Biddle.
- Fuentes, Carlos. (1962) 2008. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Alfaguara.
- . 1964. *The Death of Artemio Cruz*. Traducción de Sam Hileman. Nueva York: Farrar, Straus & Company.
- Gleeson, Sinead. 2011. “The future of books? Publishing by numbers”. *The Irish Times*, 11 de noviembre. <https://www.irishtimes.com/culture/books/the-future-of-books-publishing-by-numbers-1.10236>.
- Herrera, Yuri. 2010. *Señales que precederán al fin del mundo*. España: Periférica.
- . 2015. *Signs Preceding the End of the World*. Traducción de Lisa Dillman. Londres: And Other Stories Press.
- Kandell, Jonathan. 1988. “Octavio Paz, Mexico’s Man of Letters, Dies at 84”. *New York Times*, 21 de abril 1998. <http://www.nytimes.com/1998/04/21/books/octavio-paz-mexico-s-man-of-letters-dies-at-84.html>.
- Kerouac, Jack. 1960. “Mexico Fellaheen”. En *Lonesome Traveler*, 21-36. Nueva York: Ballantine.
- Klahn, Norma. 1997. “Writing the Border: The Languages and Limits of Representation”. En *Common Border, Uncommon Paths. Race, Culture and*

- National Identity in U.S.- Mexican Relations*. Editado por Rodríguez, Jaime E. y Kathryn Vincent, 123-142. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Lippard, George. 1847. *Legends of Mexico*. Filadelfia: T.B. Peterson & Brothers.
- London, Jack. 2008. *The Best Short Stories of Jack London*. Rockville, MA: Wildside Press.
- Paz, Octavio. 1985. *The Labyrinth of Solitude*. Traducción de Lysander Kemp. Nueva York: Grove Press.
- . 1999. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pearson, Lon. 2005. "Review Essay: Juan Rulfo (1917-1986)". *Chasqui* 34 (1): 150-161.
- Pettit, Arthur G., y Dennis E. Showalter. 1980. *Images of the Mexican American in Fiction and Film*. College Station, Texas: Texas A&M University Press.
- Porter, Katherine Anne. 1988. "The Hacienda." En *Gringos in Mexico*, una antología editada por Edward Simmen, 131-170. Fort Worth: TCU Press.
- Preston, Julia. 1998. "A Prometheus Yielding to Newer Lights: Paz Defined Mexico's Soul; Now Comes a Pluralism". *New York Times*, 25 de abril. <http://www.nytimes.com/1998/04/25/books/prometheus-yielding-newer-lights-paz-defined-mexico-s-soul-now-comes-pluralism.html>.
- Robinson, Cecil. 1992. *No Short Journeys: The Interplay of Cultures in the History and Literature of the Borderlands*. Tucson: University of Arizona Press.
- Rulfo, Juan. 2007. *Pedro Páramo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- . 1994. *Pedro Páramo*. Traducción de Margaret Sayers Peden. Nueva York: Grove Press.
- Smith, Verity. 1997. *Encyclopedia of Latin American Literature*. Editado por Verity Smith. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Sontag, Susan. 1994. "Preface". En *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Traducción de Margaret Sayers Peden, Nueva York: Grove Press.
- Stabb, Martin S. 1994. "The Essay." En *Mexican Literature. A History*. Editado por David William Foster, 305-340. Austin: University of Texas Press.
- Stacy, Lee. 2002. *Mexico and the United States*. Tarrytown, Nueva York: Marshall Cavendish.
- Stoopen, María. 1982. *La muerte de Artemio Cruz. Una novela de denuncia y traición*. México: UNAM.
- Tinnemeyer, Andrea. 2006. *Identity Politics of the Captivity Narrative after 1848*. Estados Unidos de América: University of Nebraska.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge.
- Weinberger, Elliot. 2000. *Anonymous Sources: A Talk on Translators and Translation*. Nueva York: IDB Cultural Center.
- Whitman, Walt. 1920. *The Gathering of Forces*. Vol. 1. Nueva York: G.P. Putnam's Sons.



¿La guerra votará por nosotros?

Literatura y política en la encrucijada del año 2018

Gustavo Ogarrio

Colegio de Estudios Latinoamericanos
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El año 2018¹ se ha definido como crucial para México, un momento histórico cargado de fuerzas políticas y culturales que representarán retos y exigencias que van más allá de las elecciones presidenciales del 1º de julio. Quizás uno de estos retos es, precisamente, el de comprender la política más allá de la política: detenerse en ciertas representaciones de la realidad que llegan a la política de otra manera, como pueden ser la literatura o el cine documental. La esfera de lo político en México ha llegado a un límite: la supuesta guerra contra el crimen organizado, iniciada en diciembre de 2006 por el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa, ha transformado una parte substancial de nuestra vida política en una definición absolutamente pragmática y en una pulsión de muerte; en una cierta automatización del exterminio, la desaparición forzada y el feminicidio. En el informe 2017-2018 de Amnistía Internacional, se puede leer:

La violencia aumentó en todo México. Las fuerzas armadas seguían llevando a cabo labores habituales de la policía. Continuaron las amenazas, los ataques y los homicidios contra

periodistas y defensores y defensoras de los derechos humanos; los ciberataques y la vigilancia digital eran especialmente habituales. Las detenciones arbitrarias generalizadas seguían derivando en torturas y otros malos tratos, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales. Persistía la impunidad por violaciones de derechos humanos y crímenes de derecho internacional. México recibió la cifra más alta de solicitudes de asilo de su historia, la mayoría de ciudadanos y ciudadanas de El Salvador, Honduras, Guatemala y Venezuela. La violencia contra las mujeres seguía suscitando una honda preocupación; según datos recientes, dos tercios de las mujeres habían experimentado violencia de género a lo largo de su vida. (Amnistía Internacional 2018, 312-313)

Lo anterior obliga a repensar el lugar que ocupan, en la trama de lo político, otras formas de interpretación y representación de la realidad: ¿cuáles son las formas de narrar; las analogías, metáforas y figuras que podríamos encontrar en la literatura o en el cine para volver, de otra manera, la mirada a los procesos políticos actuales en México? Y si esta pregunta es posible, ¿cómo replantear la noción misma de guerra en un contexto altamente militarizado y de violencias por parte del Estado mexicano, que también nos obliga a identificar la metamorfosis que ha experimentado en los últimos años este mismo Estado? ¿Qué tipo de violencias son registradas por algunas novelas, textos literarios y documentales, que nos ayudarían a volver a lo político cargados de experiencias de lectura y de ciertas alegorías, para expresar de otra manera estas violencias y estimular tanto su interpretación crítica como el proceso de construcción social de alternativas políticas?

El debate en 2018, por el rumbo que las elecciones le darán a México ha estado marcado por una paradoja: el pragmatismo electoral parece dirigido por una lógica propia o autónoma que hace aparentemente fastidioso todo aquello que no se refiera directamente al ámbito de las urnas. Por lo anterior, quizás ahora es más pertinente que nunca ensayar una interpretación del año 2018 en clave no electoral que, enfáticamente, recupere

¹ Este artículo se escribió antes de celebrarse la elección presidencial del 1 de julio de 2018.

la dimensión de la crítica a la política desde el ámbito de la cultura y las artes. Nos acercamos a un “instante crítico”, como le gustaba decir al escritor mexicano Carlos Fuentes, “en el que la totalidad de las latencias, cabos sueltos y sólidos fantasmas de un pasado omnipresente vuelven a presentar, en tumulto, sus boletos de entrada ante la puerta estrecha del coso” (Fuentes 1983, 54). Si esto es así y la cita de Fuentes —que se refería al momento de transición política de España al morir Franco (1975)—, en su libro *Cervantes o de la crítica de la lectura es pertinente* en el actual contexto, tal parece que, en 2018, México podría rescatar algunos rasgos democráticos de la incomprensión y del odio de su transición fallida a la democracia o “detenida” abruptamente por la violencia de una “guerra imperfecta”, pero también hacer entrar, por la puerta estrecha del futuro, algo de la cultura, de las ideas y de la organización política que ha quedado fuera del presente neoliberal.

¿Qué momento vive México en su heterogénea y conflictiva condición política actual? ¿Por qué, incluso, las voces más optimistas sobre la anterior transición a la democracia tuvieron que aceptar el lenguaje bélico y militarizado de la guerra contra el narcotráfico, que terminó siendo una guerra de baja intensidad contra la sociedad misma? Javier Valdez Cárdenas, periodista sinaloense asesinado el 15 de mayo de 2017 en Culiacán, Sinaloa, describió, de manera impecablemente trágica, la ampliación social de esta guerra:

Una de las acciones que la delincuencia organizada emplea actualmente en numerosas ciudades de México, en el norte del país en su mayoría, es la privación ilegal de la libertad, las desapariciones forzadas, en su modalidad más salvaje e implacable. Los elegidos son soplones, traicioneros, rivales de algún cartel, policías o militares; pero también obreros, carpinteros, periodistas, doctores, comerciantes, jóvenes que hacen de la calle el paraje de las ilusiones o muchachas en flor que estudian o buscan trabajo; estos últimos seres inocentes que salen de sus hogares para enfrentar el mundo enfermo, oloroso a sangre y rencor. (Valdez 2012, 15)

¿Qué nos pueden decir tanto la cultura como el arte, la literatura, y el periodismo narrativo en particular, sobre una época en que la noción misma de lo artístico ha entrado en crisis, como experiencia de sentido, ante el aparente sinsentido de esta violencia? ¿Es urgente reflexionar sobre el nuevo lugar que las artes y la literatura están ocupando, en un proceso de violencias que modifican la situación y funcionamiento tanto de las instituciones políticas como de lo propiamente artístico y lo estético? ¿Es, esto último, parte del malestar actual que la violencia produce hacia la cultura? También es probable que todas estas preguntas no sean más que una estrategia básica para arrancarle a las violencias ciertas pautas de comprensión que nos permitan, al menos, interpretar nuestra propia época en clave narrativa.

¿Cómo reflexionar, desde las representaciones artísticas y narrativas, sobre el complejo escenario que se abre para México a partir del 2018? En este contexto de “guerra contra el narcotráfico”, que se ha transformado en una guerra de baja intensidad contra la sociedad misma, es necesario recuperar otra interrogante de Carlos Fuentes: “¿podemos trasladar a la vida política la fuerza de la vida cultural...?” (Fuentes 1990, 12); o, al menos, traducir esta pregunta en interrogantes del presente. En el actual contexto de metástasis de la violencia, es apremiante, también, interrogarnos sobre el papel que han jugado tanto la literatura y el periodismo narrativo como el arte frente a la política de desaparición forzada, de feminicidio y de exterminio. Es posible decir que esta guerra de baja intensidad también es una amenaza contra la palabra escrita, contra el periodismo y contra el arte que problematiza sobre la misma violencia.

Estamos ante una guerra que va en contra de la sublimación estética y cultural de nuestras propias contradicciones y violencias. No está de más recordar el actual malestar contra la cultura, en tiempos en que diferentes formas de la guerra no convencional se están implementando en el ciclo, quizás más agresivo, del capitalismo en México y en otras regiones de América Latina. El mismo fetichismo de la mercancía, la vida humana que se valoriza en el mercado —y que entra, de forma masiva, a un sistema de equivalencias mercantiles, mercantilizando, incluso,

el dolor y la muerte—, estarían haciendo a un lado las restricciones que la cultura le impone a las pulsiones de muerte del mercado y del Estado, inhibiendo, y por momentos aplastando, la misma capacidad de sublimación, mediante la cual se descargan las pulsiones más destructivas para darles otro destino: el de la generación de vínculos y representaciones artísticas y culturales.

Uno de los conceptos más importantes de Sigmund Freud y de su teoría psicoanalítica es, precisamente, el de *sublimación* (Freud 2007, 49): el modo en que las pulsiones de los seres humanos generan la cultura y los lazos culturales, opuesto a la represión y a la violencia misma que ejercen la sociedad, el Estado, la familia, contra los seres humanos. En su libro *El malestar en la cultura*, Freud afirma que la sublimación es una “técnica para evitar el sufrimiento” (23), que lleva a otro plano tanto las contradicciones como la radical ambigüedad que producen las violencias para ser interpretadas. Pero tal parece que las mismas violencias y esta guerra —íntimamente entrelazadas, pero con su propia especificidad— han llegado al momento no solo de intentar borrar selectivamente a la sociedad, sino de imponer una automatización de la muerte que destruye la misma capacidad de la cultura de sublimar las violencias. Sin embargo, para nuestra lectura del año 2018, y de los procesos políticos que se están suscitando en México en clave artística y cultural, la literatura y el arte serán modos indirectos de construir lo político: su ámbito de validez y pertinencia han contribuido a minar los fundamentos retóricos de las representaciones hegemónicas que niegan la violencia y las consecuencias de la violencia para normalizar el lenguaje bélico del Estado mexicano y de su simbiosis con el “crimen organizado”, que sustituyó al lenguaje y a las metáforas sobre la transición a la democracia.

¿Qué lenguajes y experiencias artísticas se le opusieron, indirectamente en los últimos años, a la narrativa bélica del Estado, y produjeron formas artísticas y narrativas concretas para interpretar los límites de esta guerra? Si invertimos el sentido político del voto electoral en 2018, mediante una analogía, podríamos preguntar: ¿la guerra contra el crimen organizado

votará, otra vez, por la desaparición forzada, el exterminio y la imposibilidad cultural de sublimar las violencias?

En este ensayo abordaremos tres aproximaciones a este modo indirecto de llegar a lo político, inscrito tanto en el periodismo narrativo como en la novela y en el cine-documental. Más que imponer un tipo de lectura uniformadora a las tres aproximaciones, hemos dejado que los textos y las narraciones que abordamos nos dicten su forma específica de representar esta época de violencias en México y, así, comprender y registrar la manera en que el conflicto social, cultural y político se despliega en sus relatos.

Narrar para escapar del horror: una aproximación al periodismo narrativo en tiempos de guerra

Uno de los ámbitos y prácticas directamente afectados por las violencias de los últimos años en México, tanto en su funcionamiento narrativo como en su misma condición de supervivencia, ha sido el periodismo. La misión impuesta por el crimen organizado y por el mismo Estado al periodismo era llevar la cuenta macabra de los homicidios, despojando los cuerpos de su humanidad, deshistorizándolos y desmaterializándolos; la normalización masiva de la muerte y la construcción ideológica de su anonimato.

La decisión política de narrar el horror —y de enfrentarse al problema básico de toda narración: resolver desde dónde referirse a la realidad misma— se dio, en México, al menos de dos maneras: una, la de los periodistas que se adentraron en el “infierno” de la guerra contra el crimen organizado, a riesgo de que este mismo infierno se les quedara “adentro” al narrarlo —lo cual implicaría que las “historias reales” los alcanzarían tarde o temprano, como fue el caso del periodista sinaloense Javier Valdez—; otra, la de las y los periodistas que, ahogados en el horror de esta guerra, ahogados en las palabras clave de la hegemonía política de un lenguaje de guerra —como “narcos”, “capos”, “encajuelados”,

“encobijados”, “narcofosas”, “narcomantas”— decidieron narrar el “infierno” para combatir la misma gramática y normalización del horror; para salirse del lenguaje encubridor del poder criminal, que se formaba en cada masacre y en cada concepto o imagen que implicaban una aceptación del punto de vista criminal, para nombrar esas realidades; para combatir el anonimato y el olvido de las historias de cada “daño colateral” como una estrategia de la criminalización aleatoria de la sociedad; para combatir las mismas consecuencias narrativas de la metáfora del daño colateral—el modo en el que el gobierno de Felipe Calderón intentó suavizar los efectos de la militarización en la narrativa bélica del Estado mexicano; su manera de borrar la humanidad y los relatos de las víctimas—. Esta práctica narrativa y periodística, que tenía como objetivo devolver la dignidad a las víctimas y restituir en ellas la humanidad negada por el Estado mexicano y por el mismo crimen organizado, se autodenominó “periodismo de esperanza”. En el oscilar de estos dos periodismos también están grabadas las alternativas políticas del reconocimiento de las víctimas y de un potencial proceso de justicia —que también implica un reconocimiento de sus experiencias narradas—, así como el momento empírico y explicativo que necesita toda práctica narrativa, para causar efectos jurídicos e históricos que se pueden sintetizar en las siguientes interrogantes: ¿Qué pasó? ¿Por qué pasó lo que pasó?

Sin embargo, esto no quiere decir que en el periodismo de las “historias reales” no encontremos esta misma estrategia de restituirle a las víctimas tanto su dignidad como su capacidad narrativa. Entre los propósitos de sus narraciones, Javier Valdez señala los siguientes:

[...] darle voz a las víctimas que padecieron el temible levantón, el secuestro impune y la tortura, darle voz a esos hombres y mujeres que iban al trabajo o platicaban con sus amigos afuera de su casa y grupos armados tomaron sus vidas, golpearon sus huesos y sueños y deseos, y a punta de chingazos, puntapiés, culatazos y puñetazos sometieron su espanto para conducirlos a una habitación fría, húmeda, amueblada por la indefensión.

Doy también la palabra dolorida a sus seres queridos que han dejado trozos de su vida en ministerios públicos, semefos, cementerios y los sitios más recónditos donde opera la maldad, en busca del hermano levantado hace unas horas, unos meses, incluso años; porque para quien es señalado por los sicarios la perra muerte es lenta, eterna y mientras más larga sea la búsqueda, más hondas son las raíces de la desesperación, más se pudre el ánimo de las familias y las lágrimas se vuelven lodo por el odio, la desolación o una amarga ternura. (Valdez 2012, 15)

Además, en esta forma de narrar el horror también se construye el momento empírico y problemático de una verdad sobre estas violencias: las historias concretas, íntimas y subjetivas, de los que fueron “enganchados” por el crimen organizado para sembrar, cultivar y cosechar marihuana y amapola, por ejemplo; amarrados a una silla y desmayados en medio de balaceras que duraban cuatro días, como se lee en el relato “Veinticinco metros de manta” de Javier Valdez. Ramiro, un indígena lacandón, da su testimonio —a través de la voz, en tercera persona del singular, del narrador-periodista— de este infierno del cual es sobreviviente, en una escena que pone al límite la espacialidad criminal de ese infierno, es decir, al caminar por el valle de muertos que va dejando esa guerra que entrelaza a los cárteles del narcotráfico con la sociedad exterminada y los gobiernos en turno:

El mismo oficial le dice, casi le aconseja, que si quiere que le pongan una venda en los ojos. Pregunta por qué. Afuera hay muchos muertos. Él se niega. El militar no dijo cuántos, pero portaba un rostro serio. El lacandón pensó que no eran tantos. Pero sus ojos, esos que se abren frente al abismo y la muerte apabullante, le dijeron que había tomado una mala decisión: pasó entre cerca de treinta cadáveres, seis de ellos de mujeres, en un tramo de apenas diez metros, cuidando de no pisarlos, aunque fue inevitable: danzó esos pasos cortos y largos, brincos, compases abiertos, a veces lento y otras veces brumoso, entre cabellos, brazos, piernas, sangre. (Valdez 2012, 25)

¿Cuál es la experiencia narrada de esta danza de los sobrevivientes en el cementerio, al aire libre, y de fosas clandestinas que ha dejado esta guerra contra el crimen organizado? Los testimonios de los “resucitados” también llevan al límite las posibilidades de imaginar lo que es la violencia directa sobre los cuerpos sacrificados por la guerra; son, al mismo tiempo, la evidencia empírica de que este horror muchas veces está en un “más allá” de los registros judiciales y políticos, en una brutal escenificación que desfonda cualquier intento de simplificar, normalizar y estereotipar a la misma violencia. Cada masacre es un brutal universo de sentido que, al ser narrada “por dentro”, la hacen única e intransferible en su condición de exterminio aleatorio en el que cada figura —la del Estado, la del crimen organizado y la de las víctimas—, juega un papel diferenciado: los sobrevivientes caminan, casi desmayados, por ese valle de la muerte en el que se oyen tiros y masacres, en la disputa por los territorios y por la espacialidad criminal de la nación, en la que las fuerzas armadas, los gobiernos en turno y el mismo Estado mexicano le piden a los sobrevivientes, y a la misma sociedad, que se venden los ojos para no ver ni explicarse las razones de este cementerio.

Al mismo tiempo, es difícil situar el lugar que van ocupando, en el entramado narrativo de las violencias, las escenas que dejan estas narraciones: a pesar de que se valen de una construcción narrativa que utiliza alegorías como la de la “danza” o el “resucitar” de los sobrevivientes, la unidad que le da sentido a estas narraciones no pondera la dimensión artística de sus relatos. Sin embargo, es claro que, sin estos recursos retóricos, sin las metáforas de la danza o de la resurrección, los testimonios de los sobrevivientes no tendrían la fuerza política de construir una verdad desde “adentro del infierno”. En el último de los casos, narraciones periodísticas como las de Javier Valdez rompen directamente con la normalización deshumanizadora de metáforas bélicas como la de “daño colateral”, trabajando, narrativamente, desde el punto de vista de las víctimas y de sus historias reales de sobrevivencia y testimonio: “Eran las cuatro de la mañana. En la puerta de su casa, a solas, con la calle alejándose y la madrugada en su apogeo, se quitó la coraza y abrió

sus cavidades al llanto. La muerte lejos. Y ella, a salvo, resucitó” (Valdez 2012, 35).

Un libro paradigmático sobre este periodismo re-humanizador de las víctimas, que abiertamente se inscribe en una estrategia narrativa entendida también como “periodismo de paz”, es, sin duda, *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte* (Turati y Rea 2012); un texto heterogéneo que desde su coautoría ya entiende el acto narrativo como algo compartido; un esfuerzo colectivo por narrar esa “vida” que se olvida en los relatos de muerte, como en las “narrativas” del crimen organizado y del mismo Estado mexicano. Elia Baltazar, Lydiette Carrión, Thelma Gómez Durán, John Gibler, Luis Guillermo Hernández, Vanessa Job, Alberto Nájjar, Daniela Pastrana, Daniela Rea Gómez, Marcela Turati y Cristina Rivera Garza (autora del prólogo) son las y los autores colectivos de estos relatos, que definen su perspectiva para narrar de la siguiente manera (esto, en la nota introductoria del libro, escrita por Marcela Turati y Daniela Rea):

En ese extraño, nebuloso campo de batalla, varios periodistas nos sentimos retados a escapar del horror, o por lo menos a no quedarnos paralizados ante él. A combatir, con investigación, datos, análisis y testimonios, el anonimato oficial de las víctimas. A recoger las historias de familiares, sobrevivientes y testigos que describían una realidad distinta a la narrada por los hacedores de la guerra en sus mantas o en sus boletines oficiales. Sentíamos esa urgencia de gritar que detrás de cada una de las noticias sobre los asesinatos, quedaban víctimas heridas y silenciadas que necesitaban solidaridad, ser escuchadas, atendidas. (Turati y Rea 2012, 8)

Esta perspectiva narrativa implica una ética del relato y de la re-escritura de la violencia. Una concepción plural del relato que se vale de metáforas como la fogata, esa práctica comunitaria transformada en símbolo de resistencia, en la comunidad purépecha de Cherán, Michoacán, para resignificar la palabra, el enunciado y la función política de esta narrativa, como afirma Cristina Rivera Garza en el prólogo:

Vueltas leño y lumbre, calor y resguardo, cosa que ilumina y crepita, las crónicas de este libro animan a la cercanía y a la complicidad. Es importante estar al tanto de los periodistas desaparecidos, de la rapacidad de los narcotraficantes contra las comunidades indígenas, de la saña con que son tratados los migrantes centroamericanos en un tren que no por cualquier cosa le apodan “la bestia”, en su paso por territorio mexicano, del dolor que pesa en los corazones de los padres y madres de familia que han perdido hijos adolescentes en Ciudad Juárez, de la violencia que envuelve las vidas de tantos jóvenes en las pandillas urbanas de la Sultana del Norte, de la depresión que ataca, y ataca sin cuartel, a comunidades enteras sin la posibilidad de recurrir a ningún tipo de cuidado médico, de las venganzas que han tasajeado incluso a los que denuncian la violencia extrema por internet. Es importante, por supuesto, estar al tanto de todo esto. Pero es igualmente relevante, estética y políticamente, poner atención a lo que Alice Oswald llamó *enargeia*, esa “luminosa, insoportable realidad” del esfuerzo de todos los días y la resistencia cotidiana y la sobrevivencia más íntima. Es importante producirla, esa *enargeia*. De ahí estas fogatas de palabras, a través de las que nos conocemos y nos protegemos. De ahí esto: aquí. Estos son los casos. Las tradiciones ancestrales a las que recurren los miembros de una comunidad indígena que busca formas eficaces de autogobierno para resguardar tanto la seguridad pública como el derecho a sus bosques comunales. (Rivera Garza 2012, 21-22)

No es difícil advertir que, en esta definición política de la narración, resuena un intento de recuperar una función ancestral y colectiva del relato de matriz oral, solo que actualizado, incluso, reconocido como uno de los orígenes de las literaturas modernas: las historias que se contaban al caer la noche ante el fuego, el momento narrativo en el que la comunidad se reconocía como comunidad viva, contradictoria, y que transmitía su sentido del tiempo y del espacio, pero también sus estrategias de sobrevivencia.

Las crónicas y reportajes que componen el libro abordan el levantamiento armado en Cherán, Michoacán del 15 de abril

de 2011; la figura de Las Patronas, mujeres que en el sur de Veracruz auxilian, y se solidarizan, con los migrantes centroamericanos —Los migrantes empezaron a llamarles Las Patronas, no sólo por el nombre del barrio sino como una forma de respeto. En México y Centroamérica se llama patrona a una mujer con autoridad, pero que también cuida y vela por sus hijos [...] El grupo ahora está formado por 14 mujeres, familiares y vecinas del barrio que todos los días sin descanso cumplen con su <servicio>, como llaman a la tarea de preparar y entregar comida y agua” (Nájar 2012, 55)—; la conformación del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad; relatos sobre las víctimas de desaparición forzada; la resistencia comunitaria a esta “hojarasca” de violencias en las montañas y en la Costa Chica de Guerrero; el olvido y la memoria como una articulación problemática de la justicia y la sobrevivencia... en fin, el libro es, también, un mapa de resistencias narradas, una re-escritura de la guerra desde el ángulo de lo que resiste y sobrevive; los relatos de una heterogeneidad de luchas desde la perspectiva de las víctimas; pero también, una historia crítica de las estrategias de la criminalidad en las que se funden las estructuras locales del crimen organizado con gobiernos y policías, en las que se les impone a las pandillas locales el proceso de transformación del “sicariato” y su contraparte, es decir, el asesinato sistemático de adolescentes que viven en las franjas de esta criminalidad. También se reconstruye una experiencia parcialmente afortunada para revertir el destino de muerte de estos mismos adolescentes, en donde, “por un momento, la avasalladora realidad de la marginación se ha detenido. Solo suena el acordeón. Solo existe la cumbia” (Carrión 2012, 193).

Lo insólito de esta propuesta narrativa quizás radica en revertir, periodísticamente, el veredicto jurídico, político y narrativo que reza así: “Los muertos cotidianos eran culpables de su muerte” y que quería imponer, como si fuera sentido común, esa matriz ideológica de la normalización, impuesta sobre y desde el horror, desde la muerte como re-victimización y olvido. Este veredicto se invierte para nombrar y reconocer a seres humanos concretos que no solo adquieren sentido en los números y cifras

de la muerte aséptica de los informes, o que aparecen transfigurados solamente desde la violencia indeterminada y aparentemente aleatoria; más bien, dejan de ser fantasmas sin nombre para que sus vidas sean evocadas, así como sus propias sobrevivencias. Lo que este periodismo se impone, narrativamente, como una tarea también de sobrevivencia del género discursivo mismo, es documentar cómo es posible que una “comunidad casi extinguida” sea capaz de “desarmar la desesperanza”. Cómo es posible que, ante una retórica de exterminio, normalización de los asesinatos y feminicidios, el periodismo narrativo también haya sido capaz de rearmar su sobrevivencia a través de relatar la muerte desde la perspectiva de la vida, la que se opone a la narrativa hegemónica de los asesinatos; relatar la forma en que las víctimas sobreviven en la memoria de los que las evocan y de los que leen estos textos:

Nuestro punto de partida fue que esta guerra no merece ser contada sólo desde la sangre, desde la brutalidad, desde el sinsentido de los asesinos uniformados y no uniformados. Merece ser contada desde la dignidad de los sobrevivientes, desde las costuras invisibles del amor que se asoman entre las ruinas, desde las personas sanadoras de almas, desde quienes se hicieron escuchar cuando salieron a las calles a gritar su verdad en público, desde las que se organizan con la inquietud de hacer algo. (Turati y Rea 2012, 9)

Reinos paralelos: apocalipsis y holocausto, el aprendizaje de cierta novela contemporánea en México

¿Cuáles han sido las respuestas narrativas de géneros literarios como la novela, a la crisis de representación de las realidades en México, causada por las diferentes violencias de comienzos del siglo XXI? Quiero referirme a dos formas de narrar que podrían servir para comenzar una reflexión al respecto.

Dos novelas cuyos narradores establecen la poética narrativa concreta con la que la violencia se está representando en este género, con sus propias perspectivas para narrar, pero también con sus tonos y las correspondientes simbolizaciones que cada uno de estos narradores va construyendo. Me refiero a *Las tierras arrasadas* (2015), de Emiliano Monge, y a *Trabajos del reino* (2010), de Yuri Herrera. En ambas novelas es posible advertir, inmediatamente, un alto nivel de simbolización de la realidad representada y de la violencia que deja, por un lado, el crimen organizado en su condición de “reino de este mundo”, y por otro, la violencia y exterminio selectivo contra los migrantes centroamericanos en territorio mexicano, como un relato de perspectiva cuasi-bíblica en las tierras prometidas y al mismo tiempo, arrasadas.

Abordaré, inicialmente, la novela *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, porque considero que fue una de las primeras que rompieron con un realismo que se quería directo y duro, sobre el que se construyeron las premisas, primero, de la narcoliteratura, y después, ya altamente suavizado y melodramatizado este mismo realismo, de las narconovelas.

Una manera en la que se despliega, en *Trabajos del reino*, este otro comienzo de la forma novelesca ante la violencia del narcotráfico, pero también de la articulación violenta y contradictoria entre Estado, mercado y sociedad, es la de presentar a un narrador que, desde el comienzo de la novela, simboliza este reino, precisamente, al construir un mundo narrado que, si bien se alimenta todo el tiempo del mundo de afuera, va generando sus propias claves, su paralelismo respecto a la realidad histórica, y su propia verosimilitud en la esfera del absolutismo del crimen organizado. Esto es posible gracias a que este narrador va tejiendo un ámbito muy parecido al del mito: el crimen organizado visto desde su propio espacio como símbolo magnificado, entendido y figurado como un Palacio —un confín del desierto en una soberbia de murallas, rejas y jardines vastísimos (Herrera 2010,20)—. La vida concreta “dentro” del narcotráfico y sus relaciones de poder, subordinación y exterminio, es elevada a una simbolización permanente en la que los personajes se definen

por el lugar que ocupan en esta monarquía del crimen. Al mismo tiempo, se van descubriendo no solo las jerarquías, sino también las formas posibles de vivir y morir; el destino que el Rey, y su figura de poder absolutista, le confiere a cada personaje; el papel que les toca representar en esa farsa palaciega y criminal constantemente mitificada, ya sea por algo parecido al mito de la revelación del sentido y misión de una sociedad o, al final de la novela, por el mito de la huida de la ciudad en llamas, donde resuena la figura de Eneas.

Pero detengámonos un momento en la forma en la que el narrador va conformando el mundo narrado, como si al describirlo lo fuera creando:

Lo admiró a la luz del límite del día que se filtraba por una tronera en la pared. Nunca había tenido a esta gente cerca, pero Lobo estaba seguro de haber mirado antes la escena. En algún lugar estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban, la súbita sensación de importancia por encontrarse tan cerca de él. Conocía la menara de sentarse, la mirada alta, el brillo. Observó las joyas que le ceñían y entonces supo: era un Rey. (Herrera 2010, 9)

A través del narrador se va delineando la capacidad de observación, reflexión, testimonio, experiencia y movimiento del personaje, primero Lobo y después el Artista, para terminar por regresar a su identificación como Lobo. Lo anterior define la identidad adquirida del personaje-testigo, conforme se despliega su propia conciencia de vasallo en el reino y en la misma guerra entre reinos; de ambos movimientos depende, también, el movimiento de identidad que hace posible la frontera espacial de la novela: afuera del reino es Lobo, adentro del reino es Artista; afuera, otra vez, Lobo.

Es la actividad de este personaje principal —primero como cantor de cantina, y después, del reino, de la Corte, nombrado y bautizado como el Artista por el mismo Rey— la que le permite también la función de testigo —primero, del apogeo, y después, del derrumbe del reino— para, finalmente, huir del

reordenamiento de ese poder absolutista cuando acaba la guerra y ya todos están del “mismo lado”.

¿Cuál es el aprendizaje político-alegórico que encontramos en esta novela de Yuri Herrera? Que el reino del crimen organizado es, ya, la monarquía de una criminalidad paralela al poder del Estado o de la sociedad; de tendencia absolutista y que gobierna todas las almas sobre las que posa su poder de cooptación, sometimiento y exterminio. Es más, muchas de estas almas desean ser cooptadas para vivir la experiencia sublime de habitar, aunque sea por una corta temporada, la Corte y enterarse y participar de esos comportamientos rituales, delirantes y violentos, que se adivina ocurren al interior del reino del crimen organizado; estos son los trabajos del reino.

En la novela *Las tierras arrasadas*, de Emiliano Monge, la perspectiva del narrador está determinada por varias pautas. Una de ellas es el epígrafe inicial de Cicerón, que pone el acento en el olvido de los dioses de las “cosas humanas”, de los ahogados que no fueron salvados por su intervención, es decir, vamos a leer el relato del olvido más profundo de estas cosas humanas, el de la violencia de exterminio que mercantiliza el dolor, el trabajo y la muerte de los migrantes centroamericanos —“los que vienen de muy lejos [...] los hombres y mujeres que salieron de sus tierras hace unos días (Monge 2015, 14)” — que cruzan por estas tierras devastadas en busca de una tierra prometida. También es importante señalar que, como se menciona en la Nota, la misma textualidad de la novela está marcada por citas, en cursivas, tomadas de algunos testimonios de migrantes centroamericanos, o de pasajes pertenecientes a *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri. Esto última ayuda a entender que la novela también está compuesta como una “severa topografía” en la que “las almas destinadas al infierno” se lamentan, lloran y “blasfeman de Dios” (Borges 1994. IV).

Otro elemento del punto de vista narrativo es el movimiento del propio narrador en toda la novela: no solo marca los tiempos y la pertinencia del intercambio verbal entre Epitafio y Estela, jefes de la banda de secuestradores; entre los “arrasados”; entre los personajes mimetizados en la resonancia

simbólica de sus apodos o alias (Epitafio, Ojo de Hierba, Estela, Cementeria, Lacarota, Oigosóloquequero, Sepelio, Mausoleo, LaqueadoraaEpitafio, el padre Nicho, Elquetieneaúnunnombre, LaquecuentaúnconDios, Laquetieneaúnsusombra, entre otros) con implicaciones míticas en el espacio y universo de las tierras arrasadas; grabada esta simbolización en los nombres de estos espacios (El Paraíso, El Tiradero, Llano de Silencio, La Caída...), tal parece que este narrador se mueve muy cerca de todas las acciones, las meditaciones y los gestos de los personajes, con lo cual le da unidad al mundo narrado desde el seguimiento, a distancia, de lo que va registrando como acción de la novela; nos abre a este universo que también está determinado por la organización del tiempo y la continuidad de los espacios en los tres libros que estructuran la novela: “El libro de Epitafio”, “El libro de Estela” y “El libro de los chicos de la selva”. Estamos ante un relator que está, como oculto, entre los matorrales, mirando el éxodo invisible de los migrantes, de los sinDios, quizás pecho-tierra ante el rechinar de las llantas de las camionetas donde vienen los que “trafican” con esos cuerpos, ante los potentes reflectores de los que eligen como esclavos modernos a los migrantes. Un narrador que acompaña a los migrantes, y que posee un gran conocimiento de esas tierras, marcado también por su capacidad de observación que lo mismo registra el griterío de los murciélagos que el ocaso del sol o el goteo de una lluvia que va enlodando los caminos.

El último elemento más visible del punto de vista narrativo es algo que, en el texto, se identifica como los murmullos: voces a medio tono, ecos, balbuceos, afirmaciones y diálogos en la penumbra del texto principal, —diseminados, por toda la novela; en cursivas y alineados a bando a la derecha—, que se filtran en las acciones y en el movimiento de los personajes y del narrador principal, con un contrapunteo que murmura todo el tiempo y en todos los espacios:

Las palabras de los seres cuyos cuerpos desean ser un solo cuerpo atraviesan el espacio y el hombre que silbara vuelve a hacerlo y luego avanza un par de pasos. Ante su cuerpo, el

zumbido de la selva, como sucediera hace un instante con las sombras, se deshace y durante un par de segundos solo se oyen los murmullos de los hombres y mujeres que cruzaron las fronteras.

*Unos decían ya nos chingaron...
ya valimos pura verga... otros nomás
querer decir sin decir nada...como
rezando o masticando las palabras.*

Escuchando estos murmullos, sin prestarles atención, el hombre que aquí manda se quita la gorra, se limpia la frente con la mano y gira el cuerpo descubriendo su semblante. (Monge 2015, 13-14)

Sin embargo, toda la complejidad estilística de este narrador, o de esta instancia narrativa, se ha llegado a perder en algunos análisis estandarizados que se han hecho de la novela. Por ejemplo, un elemento que mina y obstaculiza el esfuerzo del lector para adentrarse en la complejidad narrativa del texto es la figura moribunda de una “voz omnisciente clásica” que también vacía de sentido la pugna entre narrador y murmullos, así como el tejido narrativo de la novela, el cual se construye entre este punto de vista narrativo, la articulación con un lenguaje coloquial de una violencia atroz que se corresponde con la violencia física, y los mismos murmullos, que en ningún caso pertenecen a la voz o a la voluntad del narrador. J. Ernesto Ayala-Dip ha escrito lo siguiente al respecto, barbarizando y simplificando el acto narrativo mismo: “La narración nos llega desde una voz omnisciente clásica [...] En este terrible relato, no hay estilo de autor. Es como si Monge se hubiera limitado a verter lo que oyó de los bárbaros” (Ayala-Dip 2018). Lo más complejo de la novela: el trabajo estilístico que aparenta estar despojado de lo artístico para registrar la violencia atroz contra los migrantes, desde “adentro” —desde el posible seguimiento del mundo narrado entre los matorrales del narrador—, y no planteada esta violencia simplemente como tema, sino como punto de vista, queda fuera en esta interpretación. El mismo Ayala-Dip llega a advertir

que esta murmuración, a la que no identifica como tal, está hecha “con los ruegos y los dolientes lamentos de las víctimas”. ¿No será que estos lamentos, murmullos, ruegos, ecos, “voces deshilachadas”, se inscriben en la herencia cultural de una matriz oral captada por la letra escrita que se remite, al menos, a la obra de Juan Rulfo, pero también a la transmisión de las historias de violencia contadas desde el punto de vista de los “vencidos”, relatos orales cuya huella escrita proviene también de la violencia misma de la Conquista?

¿Cuál es la representación final de esta novela mediante la cual se simboliza y concentra todo el poder evocativo de las violencias contra los migrantes centroamericanos en las tierras arrasadas del México del siglo XXI?: la figura de un holocausto contemporáneo, una “tormenta de metralla” sobre los migrantes centroamericanos; quizás el último de la especie humana:

Saltando los cuerpos de los chicos de la selva, que acaban de dejar el claro Ojo de Hierba como acaban de dejar la historia de Epitafio, la historia de Estela y ésta que es su propia historia: la historia pues del último holocausto de la especie, los que obedecen a ese hombre que ahora está bajando de su enorme camioneta llegan hasta el sitio donde yacen los sinDios... (Monge 2015, 341)

Epílogo: la última tempestad y el mundo paralelo del neoliberalismo criminal

No es nueva la presencia de una imaginación apocalíptica en la literatura en América Latina. Ya Lois Parkinson Zamora, por ejemplo, en su libro *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, había estudiado a siete novelistas que habían articulado el mito del apocalipsis a una interpretación de la historia en el género de la novela. Sin embargo, habría que detenerse a reflexionar sobre esta nueva apertura desde el apocalipsis a las nociones claves de los textos interpretados: ¿será que todas las tendencias de la

criminalidad en México pueden ser simbolizadas por la idea de un holocausto y del fin de un mundo que, al mismo tiempo, hace posible la articulación de la realidad de las violencias a ciertas prácticas narrativas?

¿Estamos ante una poderosa simbolización de un probable, y nuevo, “fin de la especie” mediante desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales, por parte tanto del crimen organizado como del Estado, contra una sociedad que no sabe bien cómo nombrar y re-humanizar a las víctimas de toda esta violencia o, quizás, que también se atreve a perder el alma para ganarse el derecho a “cantarle”, como el Artista de *Trabajos del reino*, a esta violencia para transformarse en testigo privilegiado del espacio íntimo de la criminalidad? ¿Es el anonimato de las víctimas el fetiche ideológico de estas violencias neoliberales, cuya estrategia no es solo encubrir sino dejar en una zona de aparente sinsentido la interpretación política de la violencia misma de nuestra época?

Una de las estrategias del poder de la criminalidad que se forma entre el Estado y el crimen organizado es, precisamente, la de desarticular las narrativas que quieren construir una interpretación crítica de estas violencias. Sin embargo, al mismo tiempo, ciertas prácticas narrativas, como el periodismo narrativo y la novela, hacen posible otorgarle unidad y sentido a la violencia misma: “historias reales” que le van quitando el anonimato a la ideología neoliberal del olvido y la negación de los nombres. ¿Cuáles son las palabras claves de estas narrativas que se oponen a la narrativa uniformadora del “daño colateral”? Éxodo, holocausto, apocalipsis, el purgatorio de la migración, la puerta del infierno: toda una topología narrativa que simboliza los límites de las vidas humanas “borradas” y exterminadas por las violencias neoliberales, el más allá que la política no quiere nombrar; el espantoso fin de un mundo de bienestar y el surgimiento de un universo de violencias que, desde el pragmatismo de la política y de la economía de libre mercado, no tiene sentido o no quiere ser explicado ni analizado, pero que, desde el ámbito de otras formas indirectas de interpretar lo político, se puede comprender e interpretar en relatos que le dan unidad y

sentido crítico a esta criminalidad, como el periodismo narrativo y la novela.

Quiero proponer una última metáfora y registro de esta forma de narrar no solo el horror, sino también la sobrevivencia en el ciclo de violencias neoliberales y de abierta criminalidad del Estado. Me refiero al documental *Tempestad*, de Tatiana Huezo; En él se cuenta la historia de Miriam Carbajal, agente aduanal acusada, sin pruebas, de tráfico de personas y encerrada en el penal de Matamoros, así como la historia de una madre que trabaja de payaso en un circo y que desde hace 10 años dedica su tiempo a la búsqueda de su hija desaparecida. Me voy a referir solo a la primera historia, sin que por esto se deje de señalar la importancia narrativa del relato de la madre que en el circo “reconstruye” la ausencia de Mónica, su hija.

Minerva queda en libertad cinco días después del asesinato de 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas, ocurrido entre el 22 y el 23 de agosto de 2010. El testimonio de Minerva rememora, en su evocación de víctima, al entrar al penal de Matamoros, una frase también de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri, que pertenece al Canto Tercero del Infierno: “Vosotros que estáis aquí, abandonad toda esperanza”. La muerte en vida en el penal es narrada a través de una recreación indirecta de “un largo viaje por carretera, a lo largo del peligroso y siempre inesperado Golfo de México” (López 2017). La tempestad es, precisamente, la entrada y la estancia en el mundo paralelo del pasadizo largo y oscuro que lleva a la tortura en el penal, para mercantilizar el dolor y la protección del crimen organizado del mismo crimen organizado: el funcionamiento transparente de la economía criminal del neoliberalismo.

El relato, en *voz en off*, de Minerva revela el funcionamiento capitalista de esa otra espacialidad de la criminalidad, uno de los lugares en los que se articula el Estado y el crimen organizado: el sistema penitenciario mexicano. La policía entrega a Miriam al crimen organizado que gobierna el penal de Matamoros porque “alguien tiene que pagar”. Y Miriam paga con su alma y con el miedo; con el aprendizaje y la normalización violentísima de esa tempestad: “algo se había roto dentro de mí”, confiesa

Miriam al ser testigo de la ejecución a palos de un migrante de 17 años, Martín.

¿Cuál es la revelación apocalíptica de la brutal experiencia de este testimonio? Que la muerte en vida, casi irrepresentable, del penal es muy parecida, en su funcionamiento, a la vida en la sociedad neoliberal fuera de la prisión: llega un momento en el que, en estos mundos paralelos, “no existen las rejas... nadie está encerrado”, “no hay uniformes”, “no hay policía... todo el tiempo hay una música fuerte... aquí nadie roba... la que roba va al pozo... en realidad no es tan diferente... si no hay dinero la pasas mal” (Huezo 2017).

¿Qué tipo de sublimación de la violencia encontramos en los textos narrativos y en el documental que hemos analizado?: Narración testimonial; el dolor y el miedo de una sociedad rota, palabras imposibles de decir en la experiencia política directa, y siempre encubiertas por el negacionismo de la narración política dominante; pero también, reconocimiento de seres humanos concretos y de metáforas cuya dureza no radica en su realismo, sino en la evocación de universos paralelos, apocalípticos... Narrar como un acto colectivo y de esperanza, como la historia crítica de la criminalidad del Estado en su alianza con el crimen organizado: una manera, también, de contar la otra historia contemporánea del México de 2018.

Bibliografía

- Amnistía Internacional. 2018. *Informe 2017/18 Amnistía Internacional. La situación de los derechos humanos en el mundo*. Londres: Amnesty International Ltd.
- Ayala-Dip, Ernesto. 2016. Crítica de *Las tierras arrasadas*, de Emiliano Monge. *El País*, 27 de julio. https://elpais.com/cultura/2016/07/25/babelia/1469445114_669663.html
- Borges, Jorge Luis. 1994. "Estudio preliminar". En *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, I-VIII. España: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Océano.
- Carrión, Lydiette. 2012. "El barrio bajo acecho". En *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*, coordinado por Marcela Turati y Daniela Rea, 171-194. México: Sur+ ediciones.
- Freud, Sigmund. 2007. *El malestar en la cultura*. Madrid: Colofón.
- Fuentes, Carlos. 1983. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz.
- . 1990. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE.
- Herrera, Yuri. 2010. *Trabajos del reino*. España: Periférica.
- Huezo, Tatiana. "Tempestad". Documental producido en 2016. Video de YouTube, 105:00. Acceso el 10 de octubre de 2017. <http://www.youtube.com/watch?v=8P42h-bbsWo>.
- López, Sergio Raúl. 2017. "La injusta y destructora tempestad, relatada por Mariana Huezo". *Cine Toma. Revista Mexicana de Cinematografía* 51(9):39-45.
- Monge, Emiliano. 2015. *Las tierras arrasadas*. México: Penguin Random House Grupo Editorial México.
- Najar, Alberto. 2012. "Vida en la ruta de la muerte". En *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*, coordinado por Marcela Turati y Daniela Rea, 51-76. México: Sur+ ediciones.
- Parkinson Zamora, Lois. 1994. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: FCE.
- Rivera Garza, Cristina. 2012. "Todos nosotros, fogatas". En *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*, coordinado por Marcela Turati y Daniela Rea, 13-23. México: Sur+ ediciones.
- Turati, Marcela; Rea, Daniela (editoras). 2012. *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*. México: Sur+ ediciones
- Valdez Cárdenas, Javier. 2012. *Levantones. Historias reales de desaparecidos y víctimas del narco*. México: Aguilar.

RESÚMENES

Arturo Aguirre Moreno

Geopolíticas del dolor: fosas clandestinas e interrupción espacial

La colaboración está enmarcada en el contexto histórico de conflicto de alta intensidad que protagoniza México, desde hace más de una década, en cuestiones de violencia en el espacio público. Se extiende la categoría de la violencia hacia una concepción amplia: en donde el acto de fuerza-daño afecta no solo a la víctima directa, sino que también transgrede las relaciones afectivas, las vinculaciones institucionales, sociales e históricas. De fondo, el artículo hace entrar en polémica las nociones *espacio simbólico*, concebido desde sus finalidades jurídicopolíticas, y *espacio vivido*, desde la emergencia vivencial de la violencia en México en dimensiones de sufrimientos sociales inéditos. La clave de análisis de esta puesta en crisis del espacio en México se desarrolla desde la exploración categorial de un evento de suma particularidad e importancia por el protagonismo de la violencia reiterada que manifiesta: la fosa clandestina como producción espacial criminal, perseverante en la anonimidad, el abandono y el olvido de los victimados. Por último, el texto aventura la posibilidad de que, frente a la fosa clandestina, hace falta una revisión de las nociones de *duelo colectivo*, olvidadas, de manera infundida, en un proceso de colonización simbólica en nuestras experiencias culturales. Se propone pensar en procesos de interrupción y de no-reiteración del evento como construcción de una cultura de la no-violencia.

Palabras clave

Violencia contemporánea, fosa clandestina, estudios espaciales, “nuestro espacio doliente”.

Alejandro Zamora

Ayudar a levantar cadáveres.
Antígona González o la política de la empatía

Este artículo hace una lectura crítica de la pieza conceptual *Antígona González*, de Sara Uribe, desde las teorías de la empatía y de la empatía crítica de Carolyn Pedwell y de Andrea Lobb, respectivamente. Dentro de ese marco teórico, propone que la gran afrenta de la Antígona clásica, desafiar la autoridad establecida no desde la fuerza sino desde la virtud y la empatía, es reformulada en esta pieza por partida doble: mediante la incorporación empática de múltiples voces en un poema “coral” que diluye la noción de la autoría, *Antígona González* desafía la autoridad de un sujeto de representación del otro y centro articulador de su realidad (el autor); y también desafía la autoridad sobre la verdad y la historia que reclama el gobierno de México con respecto a la llamada “guerra contra el narco”. La dimensión política que implica la disolución del sujeto autoral y la resistencia al silenciamiento de voces diversas por los discursos de poder, apuntan también a una crítica general de la literatura mexicana, en tanto discurso de autoridad, sobre el sufrimiento y la experiencia de las víctimas de la historia.

Palabras clave

Antígona González, Antígona, Sara Uribe, empatía, intertextualidad, autoridad epistémica.

Elena Rosauo y Adriana Domínguez

Teresa Margolles. Señalar la muerte

Este texto ofrece una panorámica de la trayectoria y las prácticas artísticas de Teresa Margolles a partir del análisis de varias obras paradigmáticas. Se abordarán las diferentes etapas y perspectivas —anatómico-científica, forense, trascendental, social, política y también poética— que han ido conformando tanto el trabajo plástico de la artista como su conceptualización de la muerte y la violencia en México en las últimas décadas.

Palabras clave

Bienal de Venecia, Ciudad Juárez, Femicidio, Margolles, Teresa Medina, Cuauhtémoc, narcotráfico, SEMEFO, transgénero, violencia.

Raúl Carrillo Arciniega

Instrucciones para existir avergonzado en México: Jorge Ibarquengoitia y el relato de la nación

El artículo explora el discurso de la identidad y de la mexicanidad a partir de los artículos periodísticos de Jorge Ibarquengoitia para realizar una deconstrucción de los mismos y denunciar la edificación de un México programático desde el discurso histórico-político e institucionalizado. En ellos, Ibarquengoitia expone los problemas de construir un modelo de desarrollo que no ha sido incluyente y que, de igual manera, ha pretendido reforzar las divisiones de un país estratificado desde la época colonial. Señala un reajuste nominal para conservar un *status quo* al cual el mexicano se entrega sin cuestionar sus conocimientos históricos ni la publicidad gubernamental.

Palabras clave

Deconstrucción, Derrida, Jacques, desigualdad, Ibarquengoitia, Jorge, identidad, Lyotard, Jean François, mexicanidad, nación, narratividad, Ricoeur, Paul, Cádiz, constitución de, Žižek, Slavoj.

Martín Boyd

Deconstruyendo el muro. El papel de la traducción literaria en las relaciones entre México y Estados Unidos

En los últimos años las relaciones entre México y Estados Unidos han alcanzado uno de sus puntos más bajos de la historia reciente. Con su promesa de construir un muro a lo largo de la frontera entre ambos países, el actual presidente estadounidense ha hecho de la hostilidad hacia México un pilar clave de su política de "Make America Great Again". Uno de los propósitos del presente artículo es contextualizar la perversa visión trumpista a fin de ilustrar que su insistencia en la denigración y el rechazo de México ha sido, en realidad, un elemento importante de la misión imperialista estadounidense desde hace casi dos siglos. En particular, se considera el papel que la literatura estadounidense ha tenido históricamente en la construcción de dicha narrativa imperialista y hasta qué punto las traducciones al inglés de la literatura mexicana han sido capaces de desafiarla. De esta manera, a partir de un análisis de las traducciones de las obras de autores mexicanos tales como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan Rulfo o Yuri Herrera, se busca establecer si la literatura mexicana, en efecto, tiene el potencial de contribuir a "derribar el muro" trumpista, o, por lo menos, producirle ciertas grietas.

Palabras clave

Destino manifiesto, guerra entre México y Estados Unidos, imperialismo estadounidense, literatura estadounidense, literatura mexicana, muro fronterizo Estados Unidos-México, paradigma narrativo.

Gustavo Ogarrio

¿La guerra votará por nosotros? Literatura y política en la encrucijada del año 2018

En este ensayo se propone interpretar el momento político que vive México más allá de las elecciones del 1º de julio de 2018. A partir de esta propuesta es posible repensar el lugar que ocupa la trama de lo político ante otras formas de interpretación y representación de la realidad; formas de narrar que podemos encontrar en dos novelas mexicanas contemporáneas (*Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, y en *Las tierras arrasadas*, de Emiliano Monge); en el periodismo narrativo (en la obra de Javier Valdez y en el libro *Entre cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*, coordinado por Marcelo Turati y Daniela Rea); o en el documental *Tempestad*, de Tatiana Huezo. El ensayo hace la siguiente pregunta: ¿Qué tipo de violencias son registradas por algunas novelas, textos literarios y documentales, que nos ayudarían a volver a lo político cargados de experiencias de lectura y de ciertas alegorías para expresar, de otra manera, estas violencias y estimular tanto su interpretación crítica como el proceso de construcción social de alternativas políticas?

Palabras clave

Literatura, periodismo narrativo, documental, guerra, política, Estado, cultura, sublimación, crimen organizado, horror, apocalipsis, holocausto.

COLABORADORES

Arturo Aguirre

Arturo Aguirre (Ciudad de México). Es Doctor en Filosofía por la UNAM. Fue doctor investigador posdoctoral en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de España; fellow de la UNESCO como joven investigador en 2010-2011. En 2012 fue repatriado por el CONACYT y, actualmente, es Profesor Investigador en la Facultad de Filosofía de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores.

Alejandro Zamora

Es Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM y Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Montreal. Ha sido profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, de la Universidad de Montreal y de la Universidad de la Isla del Príncipe Eduardo. Ha participado en numerosos seminarios y congresos en distintos países de América, Europa y Asia, y ha sido investigador invitado del Instituto Iberoamericano de Berlín. Sus publicaciones se centran en el estudio de la literatura mexicana y latinoamericana contemporáneas, y de narrativas personales y comunitarias a partir de la teoría de la subjetividad, la hermenéutica cultural y la geopoética. Es autor de *Jugar por amor propio. Personajes lúdicos de la novela moderna* (Berna, Peter Lang, 2009) y editor de diversos volúmenes sobre literatura comparada, literatura española peninsular y literatura mexicana. Es Profesor-Investigador de tiempo completo en York University, Toronto.

Elena Rosaura

Es doctora por la Universidad Autónoma de Madrid. Realizó una maestría en Estudios Latinoamericanos y se licenció en Historia y Teoría del Arte. Actualmente es investigadora postdoctoral en la Universidad de Zurich, Suiza. Recientemente publicó el libro *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012* (CENDEAC 2017), además de artículos en revistas científicas internacionales. Ha participado en numerosos congresos y simposios en diferentes países, tanto en Europa como en América. Sus campos de investigación incluyen los estudios latinoamericanos, los estudios culturales y de cultura visual, los estudios sobre violencia y memoria, y la antropología del arte. Es miembro del consejo de la Sección de Estudios de Cultura Visual de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) y secretaria general de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLAT). Se desempeña también como coordinadora y secretaria editorial de la revista online *Artefacto visual*.

Adriana Domínguez

Es historiadora del arte y curadora independiente. Realizó una maestría en Curaduría en la Universidad de las Artes de Zurich (ZHdK) y se licenció en Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana, en México. Trabajó como Curadora Asistente en el Museo Tamayo y, de manera independiente, ha realizado exposiciones en galerías comerciales y espacios de arte en Zurich, entre ellos el museo Helmhaus y la galería Peter Kilchmann. Ha publicado textos de investigación en revistas internacionales especializadas en arte y en catálogos de exposiciones para museos y colecciones privadas, incluyendo el Museo Tamayo y la Colección CIAC en México.

Juntas (Elena y Adriana) han fundado el proyecto curatorial itinerante la_cápsula, con sede en Zurich pero de proyección internacional, que activa diferentes espacios en la ciudad a través de eventos artísticos efímeros.

Raúl Carrillo Arciniega

Doctor en Letras Modernas por la Universidad de Tennessee, Knoxville (2005) y Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Ha publicado los estudios *La mitografía del poeta: filosofía de la sensación poética* (Eón 2015); *De héroes, amoríos y sufrimientos: teoría del ser mexicano* (Juan de la Cuesta, Estados Unidos 2014); *Huellas y oquedades: teoría de la poesía de Jorge Cuesta y José Gorostiza* (Eón 2007); las novelas: *Tenesí Ríver* (2017, ganadora del Premio de Novela Ciudad de La Paz en 2015); *Los indomables* (Eón 2012); *En la tierra de Op* (Eón 2009). En poesía, ha publicado la colección de poemas *Nauta herido* (Praxis 2009) y *Afonía* (Eón 2015). Asimismo, ha publicado más de una veintena de artículos académicos, ensayos y reseñas sobre poesía, narrativa y ensayo hispanoamericanos en revistas especializadas de Estados Unidos, México y Sudamérica.

Actualmente es catedrático de Estudios Hispánicos en el Departamento de Estudios Hispánicos del College of Charleston, Carolina del Sur.

Martin Boyd

Es traductor certificado por la Asociación Americana de Traductores (ATA) y por la Asociación de Traductores e Intérpretes de Ontario (ATIO) y profesor de traducción en la Universidad de York (Glendon College) de Toronto. Tiene una licenciatura en literatura y lingüística y una maestría en estudios de traducción. Entre los libros que ha traducido se destacan *The Whirling of the Serpent: Quetzalcóatl Resurrected* de José Luis Díaz (Antares 2009), *In the Name of the Son* de Mario Huacuja (Trafford 2009) y *The Neoliberal Pattern of Domination* de José Manuel Sánchez Bermúdez (Brill 2012). Ha publicado artículos sobre la traducción literaria en revistas académicas tales como *CATS Young Researchers* (2011) y *Mutatis Mutandi* (2012), así como en las antologías *Multilingual Identities: Translators and Interpreters as Cross-Cultural Migrants* (Antares 2013) y *Reflections of a Translated World* (York University Press 2016), entre otras.

Gustavo Ogarrio

Es licenciado y maestro en Estudios Latinoamericanos por la UNAM, donde actualmente concluye el doctorado también en Estudios Latinoamericanos, con especialidad en literatura latinoamericana. Es narrador, ensayista y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en el Instituto Mora. Colaborador del suplemento *La Jornada Semanal* y de la revista *Luvina*, entre otras publicaciones. En 2005 ganó el XXXIV Concurso Latinoamericano de Cuento Edmundo Valadés; en 2006, obtuvo el XXII Premio Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción, y ganó la quinta edición del Concurso de Crónica Urbana Salvador Novo con el libro *La mirada de los estropeados* (FCE, 2010). Ha publicado también los libros *Épicas menores* (UNAM-Eón 2011), *Breve historia de la transición y el olvido* (CIALC-UNAM, 2012), *Bajo la misma noche. Ensayos políticos sobre literatura latinoamericana* (FFyL/UNAM 2014), y *Nunca seremos poetas* (Dirección de Literatura/UNAM 2018).

ÍNDICE ANALÍTICO

A

Agamben 17,33
Amnistía 33·126·127·149
apocalipsis 138·144·145·149·158
Ayotzinapa 7·21

B

Baker 103·123
Barómetro Heilderberg 24
Barthes 50·51·57
Bataille 52·57
Bienal de Venecia 61·65·155
Bourdieu 43·57
Bufacchi 28·33
Butler 16·24·33·39·40

C

Cádiz 95·156
Calderón 39·61·126·132
Carballo 113·123
Castro 109·110
Cherán 135·136
cine documental 126·131
Ciudad Juárez 7·9·65·66·68·69·70·71·72·
73·75·136·155
CNDH 21·22·24·33

D

deconstrucción 103·122·156
Derrida 97·156
desaparición forzada 15·18·20·34·126·
129·131·137
desigualdad 89·95·156
destino manifiesto 103·104·105·118·157

Dillman 120·121·122·123

E

empatía crítica 9·37·41·43·44·49·52·
53·154
Estado mexicano 40·59·127·130·132·
134·135

F

feminicidio 18·65·67·68·69·70·73·126·
129·138·155
fosa clandestina 9·12·14·15·18·19·20·21
22·24·26·27·28·29·30·31·33·34·35·
134·153
Freud 130·149
Fuentes 88·100·111·114·115·123·128·
129·149·157

G

Gambaro 39·40·51
Genette 50·57
geografía 9·13·15·19·67
Gómez 38·51·135
guerra contra el narcotráfico 16·21·128·129
guerra de baja intensidad 128·129
guerra entre México y Estados Unidos
104·106·107·157

H

Herrera 10·118·119·120·121·122·123·
139·140·141·149·157·158
Hileman 114·115·122·123
holocausto 138·144·145·158

Huezo 10·146·147·149·158

I

Ibargüengoitia 9·76·77·78·79·80·81·82·
83·84·85·86·87·88·89·90·91·92·93·
94·95·96·97·99·100·101·156

identidad 9·67·76·78·81·83·88·91·92·
93·94·97·98·100·105·112·113·120·
140·156

imperialismo estadounidense 114·157

intertextualidad 50·51·154

K

Kemp 116·124

Kennedy 109·116

L

Las Patronas 137

Lefebvre 20·34

literatura estadounidense 107·108·116·
117·144·149·157

Lobb 37·38·43·44·49·52·57·154

London 107·108·124

Lytard 89·101·156

M

Maldonado 7·8

Marechal 39

Margolles 9·58·59·60·61·62·63·64·65·
66·67·68·69·70·71·72·73·74·75·
155

Medina 60·61·62·65·71·75·155

mexicanidad 78·101·156

Monge 10·139·141·143·144·149·158

muro fronterizo Estados Unidos-México 157

N

nación 10·14·16·20·27·31·44·74·76·79·80·
81·82·83·86·87·89·92·96·102·103·107·
108·112·115·134·137·139·144·156

narcotráfico 16·21·59·60·61·128·129·133·
139·155

narratividad 76·101

novela 8·10·70·76·78·84·100·106·107·114·
115·116·117·118·119·120·124·125·127·
131·138·139·140·141·142·143·144·145·
146·149·158·162·165

P

paradigma narrativo 103

Paz 92·93·101·111·112·113·123·124·137·157

Pedwell 37·42·43·44·51·52·57·154

periodismo narrativo 10·129·131·138·145·158

Porter 108·124

R

Rea 135·138

revolución mexicana 76·85

Revolución mexicana 87·107·108·114·115

Ricoeur 77·84·88·101·156

Rivera 120·135·136·149

Rulfo 111·116·117·125·144·157

S

Sayers 116·117·120·122·124

SEMEFO 58·59·155

Sófocles 36·38·39·40·57

Soja 14·35

Sontag 52·53·57·116·124

sublimación 129·130·147·158

T

traducción literaria 102·119·157

transgénero 69·70·155

transtextualidad 50

Trump 10·102·103·117·119

V

Valdez 10·128·131·132·133·134·135·149·
158

víctimas 8·9·15·16·20·27·30·31·35·36·39·
46·60·62·67·68·69·70·73·132·134·
135·137·138·144·145·149·154

violencia 9·10·11·15·16·17·18·19·20·22·
23·24·25·26·27·28·29·30·31·33·34·
35·49·50·59·60·61·62·64·71·73·74·
75·117·122·126·131·133·139·141·
143·147·153·155·158·163

W

Whitman 105·124

Z

Žižek 90·101·156

México en el tiempo de la rabia.

Arte y literatura de la guerra, el dolor y la violencia (2006 - 2018)

Hecho en México.

Para su formación se utilizó la fuente Din Pro, de Albert-Jan Pool.

Los seis artículos y la Introducción que componen este libro abordan dos aspectos importantes del México contemporáneo: por un lado, el arte, la literatura, el cine documental y el periodismo narrativo producidos durante, y a causa de, la llamada “guerra contra el crimen organizado” (2006-2018). Por otro lado, analizan algunas de las condiciones histórico-culturales en las que dicha “guerra” se ha producido, y algunas de las que, a su vez, ha generado.

El libro, en su conjunto, busca indagar cuál es el tiempo que actualmente vive México en el histórico hacerse de su heterogeneidad; cómo nombrarlo; cómo representar y captar su movimiento, su articulación y desarticulación; qué define a este tiempo; qué lo representa; qué de él no alcanzaremos a captar y qué de su interpretación pertenece ya a generaciones posteriores. A partir de un enfoque interdisciplinario, que reúne la crítica literaria y cinematográfica, la filosofía, los estudios culturales, la historia y la historia del arte, los autores encuentran pistas y respuestas en el tejido de la producción simbólica de México, y la proponen como recurso no solo artístico, sino también social, político y comunitario para imaginar algunas de las soluciones que rescatarían a México de una de las más grandes crisis de su historia.

