

**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**  
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
Del 3 de abril de 1981



“Ecos de la guerra oficial contra el narco en México (2006-2012) y su  
representación estética en dos géneros: la novela negra con Élmer Mendoza, y el  
testimonio con Est(h)er Hernández Palacios”

**TESIS**

que para obtener el grado de

**DOCTOR EN LETRAS MODERNAS**

presenta

**GERMÁN CEBALLOS GUTIÉRREZ**

Director Dr. Joseba Buj Corrales

Lectores: Dr. Riccardo Pace

Dra. Magali Velasco Vargas

Agradecimientos:

A Martín Torres Sauchett, por la invitación.

A Esther Hernández Palacios, por el empujón.

A la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, por aceptarme en su comunidad.

A Joseba Buj, por las lecturas, la amistad y su *expertise* en el aula así como su comprometida asesoría.

A Riccardo Pace, entrañable amigo cuyo apoyo, lectura y acompañamiento solidario en tiempos duros fueron decisivos para llevar a buen puerto este trabajo.

A Magali Velasco, por el privilegio de su amistad.

Dedicatorias:

A Yaz, ejemplo de resistencia ante la adversidad.

A Ester (sin h), ejemplo de entereza ante la vida.

A Belem, Manuel, Manolo y Rubén, mi núcleo.

A Ary, Marian, Bren, Ochi, Richi, Lalo y Ekart, mis niños por siempre.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

### CAPÍTULO I

#### ACERCAMIENTO CRÍTICO

<b>I.1 Élmer Mendoza: narrativa que ha emergido en el contexto de la guerra contra el narco y la posibilidad de denuncia desde la ficción.....</b>	<b>12</b>
<b>I.2 Breve rastreo del género testimonial en Latinoamérica.....</b>	<b>23</b>
<b>I.3 Poniatowska y Montemayor: paradigmas del testimonio en México.....</b>	<b>31</b>
<b>I.3.1 El caso <i>La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral</i>.....</b>	<b>31</b>
<b>I.3.2 El caso <i>Guerra en el paraíso</i>.....</b>	<b>35</b>
<b>I.4 Ester Hernández Palacios: un <i>Diario</i> que denuncia desde el testimonio.....</b>	<b>39</b>
<b>I.5 El <i>Diario</i> de Ester: autobiografía vs. autoficción.....</b>	<b>50</b>
<b>I.5.1 Autobiografía.....</b>	<b>50</b>
<b>I.5.2 Autoficción.....</b>	<b>56</b>
<b>I.5.3 La no-ficción.....</b>	<b>66</b>

### CAPITULO II

#### NARRAR EL CAOS

<b>II.1 Narrar el caos: dos discursos, dos aproximaciones.....</b>	<b>71</b>
<b>II.1.1 Ficción: breve rastreo heteroglósico en <i>Balas de plata</i> de Elmer Mendoza.....</b>	<b>71</b>
<b>II.1.2 Testimonio: el <i>Diario</i> de Ester; recuperar la cotización de la experiencia.....</b>	<b>85</b>
<b>II.1.2.1 ¿Tendencia y calidad en la obra de Élmer Mendoza?.....</b>	<b>94</b>

<b>II.2 El <i>Diario</i> de Ester: responsabilidad y reconocibilidad en un marco de guerra...</b>	<b>98</b>
<b>II.2.1 El <i>Diario</i> de Ester y otros discursos poéticos:</b>	
<b>la capacidad de resistir en un marco de guerra.....</b>	<b>115</b>
<b>II.3 La guerra Estado/narco: conflicto que tiene</b>	
<b>su origen en una relación simbiótica.....</b>	<b>131</b>
<b>II.3.1 El colapso del modelo regulador.....</b>	<b>143</b>
<b>II.3.2 Ficcionalización de la relación Estado/narco</b>	
<b>en la saga detectivesca de Élmer Mendoza.....</b>	<b>153</b>
<b>II.3.3 <i>La prueba del ácido</i> y <i>Nombre de perro</i>:</b>	
<b>inicio y auge ficcional de la guerra Estado/narco.....</b>	<b>158</b>
<b>II.4 El <i>Diario</i> de Ester Hernández Palacios, ¿una voz subalterna?.....</b>	<b>171</b>

### CAPÍTULO III

#### APROXIMACIÓN BAJTINIANA AL *CORPUS*

<b>III.1 Pluriestilismo.....</b>	<b>183</b>
<b>III.2 Plurilingüismo o heteroglosia.....</b>	<b>184</b>
<b>III.3 Dialogismo.....</b>	<b>186</b>
<b>III.4 Pluriestilismo, heteroglosia y dialogismo en la saga</b>	
<b>detectivesca de Élmer Mendoza.....</b>	<b>188</b>
<b>III.5 Dialogismo en el <i>Diario de una madre mutilada</i>.....</b>	<b>198</b>
<b>III.6 <i>México 2010. Diario de una madre mutilada</i> y <i>Antígona González</i>:</b>	
<b>un dialogismo intertextual.....</b>	<b>211</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>229</b>

EPÍLOGO..... 244

BIBLIOGRAFÍA..... 247

## INTRODUCCIÓN

Por más de una década, las narrativas que, desde diferentes géneros, han tratado el fenómeno narco en México han proliferado. Aunque dicho fenómeno existe desde antes de esta temporalidad, la guerra desatada de manera “oficial” en el sexenio calderonista (2006-2012)<sup>1</sup> se volvió un semillero casi inagotable de un muy violento anecdotario nacional. Esta proliferación de obras dedicadas al tema narco y su consecuente violencia son algo que la crítica especializada ha venido analizando no sin entrar ocasionalmente en visiones polarizadas.

Las razones para la abundante producción de obras que tratan el tema podrían obedecer a múltiples factores: una estrategia mercadológica por parte de las editoriales para aprovechar la circunstancia que el país vive; el morbo causado por la masificación de la violencia a través de los medios de comunicación que antes censuraban o no se ocupaban del tema; y la inclusión o combinación de propuestas discursivas “atractivas” para un público avasallado por una realidad violenta y que “escapa” de su ignominia cooptado por la alienación de los medios masivos de entretenimiento que bien han sabido capitalizar la coyuntura. Así, el tópico narco inocular ya variados repertorios culturales: la música con su narcocorrido, la literatura en sus múltiples géneros, el discurso cinematográfico y las series realizadas a la vieja usanza telenovelesca; cultos religiosos a un santoral propio que incluye figuras que han cobrado fuertes rasgos identitarios como la de Jesús Malverde o la Santa Muerte; y toda una iconografía accesoria basada en la representación y/o reproducción de

---

<sup>1</sup> El 11 de diciembre de 2006, en el salón Adolfo López Mateos de la Residencia Oficial de Los Pinos en México, los secretarios de Gobernación, Defensa Nacional, Seguridad Pública, Marina, así como el titular de la PGR, señalaron que por instrucción presidencial, a partir de esa fecha se ponía en marcha el “Operativo Conjunto Michoacán”, entidad federativa donde a lo largo de ese año se habían contabilizado cerca de 500 asesinatos entre miembros de los cárteles del narcotráfico. El operativo conjunto se distinguió por implementar en contra de la delincuencia organizada -en este caso el narcotráfico-, un número sin precedente de elementos militares y policiales, así como todas las instituciones de seguridad e “inteligencia” con que contaba el Estado. Con esta acción, se desencadenaba oficialmente la guerra contra el narco en México.

drogas, joyas, armas, etc. Entre estas manifestaciones que confieren cierta pertinencia al término “narco cultura”, se encuentran los géneros literarios que nos ocuparán: la novela negra y el testimonio, complementados por algunos otros que guardan la coincidencia de tratar, desde su derrotero, el fenómeno del narco.

Durante la investigación realizada en nuestra tesis de Maestría en Literatura Mexicana, cuya propuesta fue desglosar correspondencias y divergencias discursivas de la novela negra con las emergentes narco-narrativas contemporáneas, advertimos que la evolución hacia lo que se ha dado en llamar el género neopolicial latinoamericano se empata con las narco-narrativas en una propuesta literaria que alcanza a proyectarse como una denuncia social. Desde ese punto de abordaje, términos genéricos como novela negra, neopolicial, novela de crímenes, novela detectivesca posmoderna, narconovela, novela de la violencia y novela del sicariato en el caso de Colombia, comparten síntomas discursivos de la anomia social que les da contexto; anomia que, justamente, se desencadenó en México con la “guerra oficial” contra el narco.

A poco más de una década de haberse implementado el conflicto, las representaciones literarias de la violencia desatada por éste se han ido multiplicando tanto en número como en género: hoy podemos rastrear obras notables en la ficción, la crónica, el reportaje de investigación y por supuesto en el género testimonial; éste último comúnmente es investido con un halo de “autoridad moral”, pues nace bajo una estructura “no-ficcional” y/o autobiográfica que suele, mediante variadas estrategias narrativas, contener historias de denuncia y opresión.

En consideración a lo anterior, esta investigación propone estudiar a dos autores paradigmáticos en sus respectivos géneros a la hora de ocuparse del fenómeno narco desde su propia discursividad: Élmer Mendoza, como el escritor que en los últimos años se ha

convertido en el referente obligado al estudiar la novela negra en su convergencia con la narconarrativa, y Esther<sup>2</sup> Hernández Palacios, autora de uno de los textos más entrañables a la hora de abordar la literatura testimonial que surge de la violencia sufrida por una sociedad inmersa en el complejo contexto planteado. De ahí la propuesta de estudiar a estos dos autores que se cimientan en géneros tan disímbolos para recrear con sus diferentes voces, y desde su potencial simbólico, una representación estética de la crisis más violenta que el país ha experimentado desde la Revolución Mexicana.

Estos nuevos y violentos “repertorios culturales” se proyectan como objetos de análisis que pueden ser abordados en la complejidad de diversos factores interrelacionados, como su convergencia geopolítica, temática y temporal, y que además, pueden ser analizados para comprender cómo recrean estéticamente una convulsa realidad que, a su vez, tiene ingerencia en algunos procesos literarios y mercadológicos.

Hay un común descrédito que se ha ido soldando en parte del imaginario crítico a la hora de aproximarse a la literatura contemporánea que se ha interesado en la tal vez mal llamada narconarrativa; paradójicamente, sin el contexto provocado por el más deshumanizado capitalismo y su interés por la dinámica del narcotráfico (piénsese en cómo el mercado editorial –entre otros– saca provecho de ella desde hace años), no existirían las obras que, desde sus diferentes géneros, se enfocan en el tema. No obstante, algunas de

---

<sup>2</sup> Resulta pertinente aclarar desde este punto que, al referirnos a la Dra. Esther Hernández Palacios en su personalidad oficial como autora, académica, funcionaria o en su interacción social y legal fuera de su texto, escribiremos su nombre con la h intermedia como lo dicta su identidad legal. Sin embargo, a lo largo de este trabajo, cuando nos refiramos a la voz narrativa de su texto, respetaremos la “mutilación” que la autora hace de su nombre propio quitando la “h” intermedia de Esther para convertirse en Ester –tal y como ella decidió firmar su libro–. Esto será más ampliamente explicado en el apartado I.4 “Ester Hernández Palacios: un Diario que denuncia desde el testimonio” y retomado constantemente durante este trabajo. Del mismo modo aclaramos que, en el título de esta tesis así como en la parte de las conclusiones que le corresponden a la autora de la forma testimonial como género referenciado, escribimos su nombre “Est(h)er” como signo de una ambigüedad que implica respetar tanto su personalidad legal, como la manera como ella decide firmar el texto que es parte fundamental del nuestro *corpus*.

estas obras, a menudo, no aspiran a satisfacer las exigencias editoriales del entretenimiento, sino a formular su propia propuesta estética aprovechando las cualidades esenciales de las tradiciones genéricas a las cuales pertenecen, y al mismo tiempo, participan de la tendencia a la hibridación estilística que caracteriza la prosa de las últimas décadas. En otras palabras, tienen el objetivo de convertirse en una propuesta literaria que reacciona y dialoga con la violencia que de dicho entorno detona. Esto ha sucedido en la literatura de otras latitudes, como cuando el renombrado “Bogotazo”<sup>3</sup> que dio pie a la llamada novela de la violencia, o la ampliamente estudiada novela del sicariato colombiano cuyo paradigma es *La virgen de los sicarios* (1999) de Fernando Vallejo; un texto que ejemplifica el surgimiento de una propuesta literaria cuyo referencial se puede adjudicar a la violencia del narcotráfico desde lo que parte de la crítica ha denominado como una posibilidad genérica de la autoficción.

En el caso que nos ocupará, y desde su perspectiva estética, cada uno de los autores que integran el *corpus*, con sus obras y desde sus respectivos universos genéricos nos proponen su propia visión: Élmer Mendoza, abrevando de la estructura propia de la novela negra, en la que el crimen y el deterioro ético permean historia y personajes; y Hernández Palacios, mediante un texto inspirado por la necesidad de asumir el dolor por el asesinato de su hija, nos brinda su testimonio mediante un diario escrito en prosa poética plagado de referencias líricas. El punto de encuentro entre estos géneros tan distintos es ese ir y venir dialógico entre el contexto de violencia y la representación estética del mismo.

Resulta pertinente señalar, de manera extraliteraria, que también hemos hallado un entrecruzamiento un tanto paradójico entre estas dos propuestas: las novelas policíacas

---

<sup>3</sup> El asesinato del político liberal y candidato a la Presidencia de Colombia Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 fue el detonante de la etapa conocida como “El Bogotazo”. Así se denominó al episodio de violentas protestas, desórdenes y represión en el centro de Bogotá por el homicidio de Gaitán. Esto dio inicio al periodo conocido como “La Violencia”, periodo histórico caracterizado por los enfrentamientos entre simpatizantes del Partido Liberal y el Partido Conservador, que incluyó asesinatos, persecuciones y terrorismo. Dicho conflicto se extendió hasta 1958 y algunos historiadores lo amplían hasta 1966.

suelen asumirse como un patrón de entretenimiento definido sólo por el denominado valor de cambio; sin embargo, según algunos postulantes como Mempo Giardinelli, Gustavo Forero, Paco Ignacio Taibo II, Víctor Ronquillo y el propio Élmer Mendoza, en el caso de la novela negra en Latinoamérica y, especialmente, de la que se inserta en la llamada norconarrativa, dichos textos se proyectan como una denuncia social, elemento que también les adjudicaría un valor de uso. Al otro lado del espectro, un libro como el de Esther Hernández Palacios, cuyo valor de uso podría definirse por la escritura que testimonia la traumática experiencia de la autora desde la óptica de la víctima, deriva en una obra premiada, publicada y agotada, lo que le confiere también un valor de cambio. Es decir, desde la dinámica modernidad, la ficcionalización y estetización de la violencia sirven para denunciar, y, el testimonio del dolor causado por ésta, para vender.

Partiendo de la premisa contextual de que la literatura no surge sólo como un constructo etéreo, nuestros autores, en su respectivo género, dan fe de cómo sus discursos exploran y asumen la realidad de la que emanan.

Leer un relato policiaco es renovar nuestra expectativa de búsqueda, esa a la que se apela cuando tomamos un texto con la esperanza de ser sorprendidos por un género que, aunque parece ya muy regulado, debe ir mutando para atrapar en su intriga al lector. Esa es la búsqueda primigenia que impulsa al consumidor de esta literatura.

El policiaco canónico ya está sumamente codificado: hay un crimen, que da lugar a una investigación. Ésta la desarrolla un educado detective que, por medio de la razón y la lógica, da solución al enigma en la búsqueda del criminal. El tema es tratado como un misterio en el que el lector y el investigador irán haciendo sus pesquisas e hipótesis. Para acordar con este planteamiento, basta citar a los autores emblemáticos del género: Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle. Sin embargo, con la novela negra el género evoluciona:

aparecen nuevos y oscuros escenarios generalmente urbanos, las divisiones entre el bien y el mal se difuminan; el detective muta en un ser decadente y se privilegia la reflexión sobre el deterioro ético tanto personal como social. Por tanto, la historia no se concentra en la resolución del enigma y la restauración del orden, sino en la inserción del crimen en una sociedad corrupta y cruel. Con esta evolución, el género negro se ha establecido y cuenta con una larga tradición en Latinoamérica la cual se identifica genéricamente como narrativa neopolicial. Es en este contexto, el de la narrativa neopolicial, que Élmer Mendoza crea la saga detectivesca que abrevia del periodo en el que el gobierno mexicano declara la guerra al narco, formulando una propuesta que renueva o actualiza al propio género en un ejercicio moderno de la literatura.

*México 2010. Diario de una madre mutilada*, de Ester Hernández Palacios, es un texto que surge del diario que la autora inicia justo un día después del asesinato de su hija Irene, y que escribe ininterrumpidamente durante los siguientes 29 días posteriores al crimen. La estructura del *Diario*, mediante la narración testimonial en primera persona, provoca un acercamiento del lector a la experiencia traumática de la autora, y propone desvanecer la distancia ante el crimen creada por los discursos oficiales, en los cuales las víctimas se convierten en una simple estadística. Hernández Palacios se vale del recentramiento del “yo” para provocar con su escritura una mayor compenetración en la dimensión de “realidad”. Si como establecen algunos estudiosos, el género testimonial en nuestra literatura tiene el cometido de recrear la anomia padecida por nuestras sociedades, la narrativa que se ocupa de la “guerra oficial contra el narco en México”, no se puede abstraer del mismo ánimo.

La especificidad de un *corpus* que consta de la saga detectivesca de Élmer Mendoza que cubre el periodo referido (*Balas de plata*, 2008, *La prueba del ácido*, 2010, y *Nombre*

de Perro, 2012), y de un ejemplo del género testimonial con la obra *México 2010. Diario de una madre mutilada* (2012), de Ester Hernández Palacios, propone analizar cómo, durante el periodo de la “guerra oficial contra el narco”, la literatura mexicana y en lo específico, el género de la novela negra y del testimonio han representado estéticamente la violencia padecida por un país inmerso en el referido conflicto bélico.

El abordaje desde diferentes umbrales de enunciación plantea una investigación que explora el proceso de construcción estética de la violencia que caracteriza los textos que lo integran. Lo anterior abrevando –entre otras posturas– de algunas categorías que Mijaíl Bajtín propone para la prosa novelesca vista como un fenómeno pluriestilístico, heteroglósico y bivocal en el cual los lenguajes del mundo, con los contenidos cognoscitivos y éticos que acarrearán, son recreados en un contexto discursivo que encarna el bullicioso espíritu de la dialéctica social. De esta manera, la escritura le da expresión a conciencias o personajes investidos con una ideología propia, dotada de contenidos culturales que en la trama encuentran una resignificación y que, a la vez, participan de la constitución del macro-signo estético que el semiólogo ruso llama “forma”. Del mismo modo, se pretende avizorar cómo, desde otras aproximaciones teóricas, dicho *corpus* se puede ubicar como una producción que se rige y construye bajo el paraguas de la modernidad, al dialogar con otros autores, textos y géneros temáticamente afines, como por ejemplo la crónica y el periodismo de investigación, como discursos periféricos que se enlazan contextualmente con las obras analizadas.

La coyuntura en la que surgen las obras en cuestión es parte de un contexto socio histórico y geopolítico específico. Con la guerra oficial y la cruenta batalla entre las mafias por la disputa de las plazas, el país vive uno de los capítulos más sangrientos de su historia contemporánea. Prácticamente todos los géneros literarios han producido su propia visión

del fenómeno; de ahí que la elección para el *corpus* de esta investigación sea –en apariencia– tan heterogénea, y al mismo tiempo se busque hallar su enlace bajo la categoría bajtiniana de dialogismo.

En el caso del testimonio, también se propone cruzar los datos derivados del análisis de la naturaleza dialógica de la propuesta formal de Hernández Palacios, con una serie de reflexiones relativas a las peculiaridades de la escritura del yo, vista como la recreación de una imagen fidedigna del mundo que propone un discurso/montaje en la forma del diario y/o la autobiografía, así como su ambigua relación con la no-ficción.

Desde diferentes géneros escriturales, la literatura mexicana del periodo conocido como la guerra oficial contra el narco (2006-2012) ha construido una representación estética de la violencia a través de una puesta en diálogo de los componentes culturales que se cruzan y alimentan este complejo fenómeno social; y, al mismo tiempo, ha denunciado al conflicto entre el Estado y el narco como un fenómeno de la modernidad. Lo anterior, mediante el análisis de las particularidades expresivas tras las cuales es posible reconocer rasgos de la anatomía testimonial, y una deliberada necesidad de recurrir a la ficción y otros géneros y subgéneros para establecer una forma de conocimiento a través de la palabra escrita, en la que las voces del periodo referido ofrecen desde su potencial simbólico crudas imágenes de una sociedad en crisis.

El primer capítulo de este trabajo inicia con el correspondiente acercamiento crítico a la obra de Élmer Mendoza, esto dará señales de cómo, la saga detectivesca del autor sinaloense, se plantea como una forma estética que tiene su origen en la recreación de la guerra oficial contra el narco en México y, de qué manera, esta postulación literaria ha sido referenciada por la crítica, como una posibilidad discursiva de denuncia social que responde al clima violento que priva en el país. Avanzando en el mismo capítulo, se plantea

un acercamiento crítico a la otra parte de *corpus*: *México 2010. Diario de una madre mutilada*, es ubicada como una propuesta del género testimonial en Latinoamérica en diálogo con la visión crítica y teórica de varios estudiosos de dicho género. Con la intención de ir cerrando el cerco genérico-literario que nos permita ubicar con mayor pertinencia la obra de Hernández Palacios, se contextualizan dos casos paradigmáticos del género testimonial en México: *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* de Elena Poniatowska, y *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor. Una vez situada la obra de Hernández Palacios en esa compleja y heterogénea forma denominada testimonio, damos paso a plantear al *Diario* de la autora veracruzana, como un verdadero acto de denuncia dada su “eficiencia” cuasi simultánea entre acontecimientos, narración y veracidad. Del mismo modo, seguiremos con la conexión teórica del *Diario* con otros géneros con los que guarda afinidad y contacto como la autobiografía y la no-ficción; punto en el que se empieza a dirimir la hibridez formal de la obra en cuestión y se produce el deslinde por contraposición de otros géneros como la autoficción.

Genéricamente disímbolas como son las obras de este *corpus*, igualmente heterogéneas son las aproximaciones con las que se inicia el segundo capítulo. En el caso de la saga detectivesca de Mendoza, se inicia desde este punto de la investigación, con un rastreo heteroglósico de aproximación bajtiniana a la primera entrega de dicha saga. En cuanto al *Diario* testimonio de Hernández Palacios, se le aborda desde una visión que pretende recuperar, a través de su narración proba, la idea de esa autoridad épica que es “sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida” que Walter Benjamín plantea en su obra *El narrador*, así como el cuestionamiento binómico de “tendencia y calidad” que el mismo filósofo alemán propone. Esta propuesta dicotómica –la de tendencia y calidad– también será puesta en conexión con la obra de Mendoza. El segundo capítulo avanza en

extenso diálogo entre el *Diario de una madre mutilada* e importantes nociones como las expuestas por Vázquez Valencia en su estudio sobre macrocriminalidad, y no menos trascendentes categorías lanzadas por Judith Butler en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010), como la de responsabilidad, reconocibilidad, y el luto diferencial entre otros. En esta misma conexión con el texto butleriano, la obra de Hernández Palacios es puesta en diálogo –gracias a su propensión al discurso poético–, con la postura de Butler de que se puede resistir la mayor de las ignominias en un marco de guerra –como en el caso de los *Poemas desde Guantánamo*– desde la poesía; apartado en el que se inicia un importante diálogo que se retomará al final de esta investigación entre *Diario de una madre mutilada* y *Antígona González* de Sara Uribe.

Aún en el segundo capítulo, en ese zigzagueante camino de aproximaciones que implicó analizar géneros aparentemente tan disímbolos, se propone contextualizar a profundidad los orígenes, dinámicas y evoluciones del conflicto que da pretexto a este trabajo a través de sus “ecos” literarios: la guerra contra el narco en México. De nueva cuenta una aproximación benjaminiana con su texto *Para una crítica de la violencia* resultará de gran utilidad para iniciar el análisis. Apoyándonos con diversas visiones de académicos que han estudiado el fenómeno narco en México, en los subsecuentes apartados se irá planteando la histórica simbiosis entre Estado y narco, así como la ruptura de un modelo regulador de este fenómeno simbiótico y sus consecuencias. Lo anterior derivará en la posibilidad de ubicar la referencialidad social que la ficción de Élmer Mendoza se propone recrear. Para cerrar el segundo capítulo, se lanza la pregunta de si la voz narrativa del *Diario* de Ester Hernández Palacios es una voz subalterna; para ello, nos apoyamos en la visión crítica que Manuel Asensi hace de *¿Pueden hablar los subalternos?* de Gayatri Spivak.

En el tercer y último capítulo con el que se cierra este trabajo, se abordarán, de una manera más amplia, categorías bajtinianas como pluriestilismo, plurilingüismo o heteroglosia y dialogismo; esto con la intención de exponer cómo dichas categorías se engranan en las propuestas estéticas de Élmer Mendoza y Ester Hernández palacios. Una vez hechas las conexiones entre los conceptos bajtinianos aquí vertidos y las obras literarias que componen nuestro *corpus*, se cierra este último capítulo con la propuesta de lo que podría argumentarse como una relación dialógica e intertextual; para ello, se trazará, nuevamente, una estrecha relación entre las propuestas estéticas del *Diario de una madre mutilada* y *Antígona González*.

## CAPÍTULO I

### ACERCAMIENTO CRÍTICO

#### **I.1 Élmer Mendoza: narrativa que ha emergido en el contexto de la guerra contra el narco y la posibilidad de denuncia desde la ficción.**

Mucha agua ha corrido bajo el puente desde la controversia protagonizada por el crítico Rafael Lemus y el escritor Eduardo Antonio Parra publicada durante el 2005 en *Letras Libres*, una polémica en la que el analista vilipendió a un grupo de autores entre los que se encontraba Élmer Mendoza<sup>4</sup>, acusando a su escritura de ser un “realismo ramplón” que recrea el narco en tonos pastel mediante una estrategia ordinaria de costumbrismo minucioso y tramas populistas (Lemus 1). No pasaría mucho tiempo para que eso que el crítico denominó “el torpe nacimiento de un subgénero” (2), se convirtiera en la tendencia que llenaría los estantes de las librerías en todo el país<sup>5</sup>. La obra de Mendoza, ya bien

---

<sup>4</sup> Élmer Mendoza, autor nacido en Culiacán, Sinaloa, México, en 1949; estudió Ingeniería Electrónica en el Instituto Politécnico Nacional, y Literatura Española en la Universidad Nacional Autónoma de México. Narrador y dramaturgo que tiene en su haber tres volúmenes de cuentos: *Mucho qué reconocer* (1978), *Trancapalanca* (1989), *El amor es un perro sin dueño* (1992) y de dos de crónicas sobre el narcotráfico, *Cada respiro que tomas* (1992) y *Buenos muchachos* (1995). Actualmente es catedrático en la Universidad Autónoma de Sinaloa además de ser un activo promotor cultural. Su primera novela fue *Un asesino solitario* (1999); con su siguiente obra, *El amante de Janis Joplin* (2001), obtuvo el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares. Su novela *Efecto Tequila* (2004), quedó como finalista en el Premio Dashiell Hammett en su edición de 2005; su siguiente trabajo fue *Cóbraselo caro* (2005). Obtiene el III Premio Tusquets de Novela 2007 con *Quién quiere vivir para siempre* que después se publicaría como *Balas de plata* (2008) dando inicio a la saga detectivesca del Zurdo Mendieta; dicha saga continua con *La prueba del ácido* (2010), *Nombre de Perro* (2012), *Besar al detective* (2015); *Asesinato en el Parque Sinaloa* (2017) y *Ella entró por la ventana del baño* (2021). Es Premio al Mérito Literario 2017, en Chihuahua; Premio Sinaloa de las Artes 2017, Premio Nacional de Letras de Sinaloa 2019 y a partir de 2012 ingresa a la Academia Mexicana de la Lengua como académico correspondiente en Culiacán, Sinaloa.

<sup>5</sup> En el 2010 Diana Palaversich en su artículo “Narcoliteratura. ¿De qué más podríamos hablar?” apuntaba: [...] la maquinaria mercadotécnica de conglomerados editoriales como Planeta, Alfaguara, Mondadori, y Tusquets, entre otros, que en los últimos años de los noventa «descubrieron» la literatura del norte como el nuevo sabor de la literatura mexicana, comienza a empaquetar para la venta tanto doméstica como transnacional la narco-narrativa mexicana como la más reciente expresión de la exótica barbarie latinoamericana (55).

posicionada como notable ejemplo del género negro<sup>6</sup>, despuntaría de manera exponencial cuando el autor sinaloense publica *Balas de Plata* (2008), título con el que da inicio a la saga detectivesca que no sólo se ubica dentro del periodo calderonista planteado en esta investigación, sino que lo trasciende. Y dicha saga es la que pone en el ámbito de lo nacional un tema que hasta entonces era considerado como regional incluso por la propia academia:

[...] la narrativa policiaca contemporánea del Norte y la frontera es dura, *hard-boiled*, policiaca negra por antonomasia. El detective analítico de sillón no tiene ninguna oportunidad frente a los cuernos de chivo, los R 15, las Suburban y los cajuelazos que son —lamentablemente— acontecimientos cotidianos en ciudades como Tijuana, Mexicali, Ciudad Juárez, Nuevo Laredo y Culiacán (Ramírez-Pimienta y Fernández 15).

Es justo en eso que Rubén Aguilar y Jorge Castañeda denominaron como la “guerra fallida”, que Élmer Mendoza ubica sus historias y a su antihéroe Edgar el Zurdo Mendieta, quien se podría catalogar como miembro prófugo de la ciudad letrada, esa élite que según Ángel Rama, fue organizada como una estructura de poder y orden para la producción simbólica, ideológica y cultural de las sociedades latinoamericanas modernas. El Zurdo, antes de ser “placa”, estudió literatura, pero paradójicamente, no coadyuva al orden, sino que es parte del caos que difumina los límites de la ley y la criminalidad. En su figura se puede reconocer cierto dialogismo con otros discursos literarios donde ese ámbito de poder desde el que se organizaba y controlaba la sociedad también se plantea inoperante: es el caso del guiño (intertextual) que se hace a Fernando, “El último gramático de Colombia”,

---

<sup>6</sup> Recordemos que la primera novela (y tal vez la más aclamada por la crítica) de Élmer Mendoza, es *Un asesino solitario* (1999), en la que superpone la trama novelística al no poco turbio asesinato del candidato presidencial del PRI Luis Donaldo Colosio.

narrador de *La virgen de los sicarios* cuya diatriba pone en jaque la utilidad de su profesión en un contexto de barbarie como el acontecido en Medellín tras la muerte de Pablo Escobar. Los personajes de Fernando el gramático, y Mendieta el detective literato se proyectan desde su capacidad lingüística guardando ciertas similitudes desde distintas manifestaciones genéricas del fenómeno narco. Alberto Fonseca apunta en su tesis doctoral: “El narcotráfico dotó a los escritores de una fuente extraordinaria de anécdotas, testimonios, temas y personajes que aportan nuevas comprensiones de la realidad latinoamericana. Escritores consagrados como Fernando Vallejo y Élmer Mendoza rompen los límites” (Fonseca 11).

Pero volviendo a la temporalidad de la guerra Estado/narco, es en 2006 que el entonces presidente Felipe Calderón ordena implementar el Operativo Conjunto Michoacán, que en su primera fase contempló el envío a ese estado de 5000 elementos del Ejército, la Marina y Policía Federal para librar una “batalla” contra el crimen organizado bajo el argumento de que el fenómeno era un problema de seguridad nacional. Así nace la guerra oficial contra el narco en México. Dicha decisión y sus consecuencias se han problematizado desde múltiples disciplinas; Mónica Serrano, del Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México, hace un análisis de las diferentes maneras en que el Estado mexicano ha lidiado con el problema:

El análisis revela la evolución aparente de un mercado “regulado” directamente por y desde las estructuras del Estado a un mercado criminal “privatizado”. Dicha evolución es el resultado de la erosión de las normas no escritas que durante décadas permitieron al Estado sujetar, controlar y reglamentar el comportamiento de las organizaciones criminales. En las fisuras de la capacidad de regulación del mercado criminal coinciden cuatro factores: la brutal expansión del mercado –asociada al

surgimiento de una economía de tránsito de cocaína–, el endurecimiento de la diplomacia anti-narcóticos en EEUU, la atonía económica y la apertura política en México. En esta transición, el rasgo más característico ha sido el repliegue de las agencias del Estado y subsecuente surgimiento de ejércitos y guardias privadas de protección. El resultado más visible de estos cambios ha sido un incremento notable e indiscriminado en los umbrales de violencia que hoy acompañan a las actividades del narcotráfico en México (Serrano 251).

El ambiente enrarecido que enmarcó las elecciones presidenciales del 2006, fue relacionado, tanto en los análisis académicos como en la literatura de ficción, con un intento del gobierno en turno de legitimar su investidura. Cesar Morales Oyarvide habla de una búsqueda de legitimidad cuestionada en lo electoral:

A la luz de la dificultad de sostener cualquiera de los argumentos que el gobierno utilizó como justificaciones para explicar y defender su decisión, gana fuerza la idea de que la declaración de guerra fue una declaración eminentemente política, realizada como una acción espectacular en lo que el gobierno entrante creyó era el principal problema del país (al menos, así manifestado en sus sondeos de opinión) y de esta manera lograr ganar una legitimación de ejercicio para sustituir una falta de legitimidad de origen, producto de una elección presidencial en 2006 muy cerrada y cuestionada por un porcentaje importante de la población mexicana, de entre la cual millones de personas, sospechando de la decisión final de la autoridad electoral, tomaron parte en una protesta que siguió durante meses con la demanda de un recuento “voto por voto y casilla por casilla” (Morales Oyarvide 12-13).

En el discurso literario que nos ocupa, sucede algo similar cuando se refiere al anuncio y las razones de la guerra desatada. Élmer Mendoza principia *La prueba del ácido* haciendo

referencia al decreto que da inicio al conflicto. Aquí un diálogo entre el perito Ortega y el detective Mendieta:

¿Vieron la declaración del presidente? Es lo que estoy leyendo. ¿Está loco o qué? Le está declarando la guerra al narco. ¿Sabes cuántos policías pueden morir? Todos. El tipo no sabe lo que dice. Lo bueno es que dice algo [...] Tranquilo, todos lo hacen y al final no pasa nada. Pues sí, pero este necesita legitimarse, ya ves lo que comentan. Tampoco pierdas el sueño por eso, si hicieron fraude también ya ocurrió antes. En este país la originalidad es un milagro. Algo me dice que esta vez será diferente. Que la lengua se te haga chicharrón (18-19).

En el pasaje anterior se recrea la visión de lo funesto que resultaría una abierta confrontación contra esa potestad ilícita. La obra de Mendoza en este punto (2010), ya no avizora como pudo haberlo hecho dos años atrás con *Balas de plata* (2008), donde recrea hábilmente el peso dinámico que históricamente ha tenido el fenómeno en lugares como Sinaloa, por muchos considerado el grado cero del poder narco en México. De ahí tal vez, los conceptos vertidos por Lemus en su polémico texto “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, donde calificó a estos discursos como de un costumbrismo minucioso, populista y de habla coloquial creado por lo que dio en llamar los “hijos bastardos de Rulfo”, y en el que incluye plumas como la de Federico Campbell, Gabriel Trujillo Muñoz, Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Juan José Rodríguez, Eduardo Antonio Parra y Luis Felipe G. Lomelí entre otros (Lemus 1). Sería apenas un año después del polémico artículo que el contexto político del país daría al traste con el prejuicio centralista del crítico por englobar estas obras como literatura “norteña” o “fronteriza”. La irrupción de la temática narco en la literatura dejaría de ser un estigma

regionalista para convertirse en el *boom* editorial de la primera década del siglo XXI. Ahí es donde se ubica en lugar de honor la saga de Mendoza.

Pero ya antes de la generalización de la violencia acreditable al narcotráfico, parte del *status quo* centralista exploraba su propuesta neopolicial con dicho tema, aunque sin lograr abstraerse por completo de una visión regionalista que estigmatizaba al norte y su frontera, proyectando una visión heredada de la novela policiaca de Estados Unidos: “Desde la época de Dashell Hamet y Raymond Chandler (1920-1950), México es visto como el lugar peligroso, donde la vida no vale nada y la justicia tiene el valor de un billete de 20 dólares” (Trujillo 24). Paco Ignacio Taibo II, uno de los paradigmas del discurso *noir* nacional y creador de lo que la crítica considera la aparición del primer detective moderno mexicano, Héctor Belascoarán Shayne<sup>7</sup>, ubica su novela *Sueños de frontera* (1990) en un espacio liminal en el que la vigilancia y el poder del narcotráfico crean nuevas relaciones de pertenencia con el paisaje de un “Mexicali que parece más un mito oriental que una realidad mexicana” (Trujillo 28). Esta exotización se contrapone a la idea moderna de que el género negro solía tener como espacio de acción los barrios y colonias del Distrito Federal como el sitio idóneo para el crimen y la intriga política<sup>8</sup>. *Sueños de frontera* explora el desplazamiento geográfico que el género sufrirá años después con el dominio nacional de la mafia narca, dominio que inundaría de elementos propicios a los diferentes

---

<sup>7</sup> Protagonista de la saga neopolicial de este autor, nace como personaje de novela negra respondiendo a las complejidades de un entorno político y social más que la resolución de un crimen tal y como es característico del género. Gabriel Trujillo apunta:

Su nacimiento es típico de la narrativa politizada de los años setenta, de la realidad nacional de su tiempo: el México de Luis Echeverría y la matanza del 10 de junio, de la bonanza petrolera y los golpes contra los sindicatos independientes, el de la liga guerrillera 23 de septiembre y las cárceles clandestinas. [...] Y así, desde su azoro, desde su oficina a medio terminar, contempla la ciudad como un antihéroe con más superpoderes que los de su terquedad, los de su compromiso con una causa perdida llamada justicia, llamada dignidad (Trujillo 27).

<sup>8</sup> Baste recordar el paradigma de novela negra en México: *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal.

géneros literarios para contar historias de violencia y muerte que, en su referente real, ya derivan en una estadística insondable.

A la discontinuidad de los ideales maniqueos de la modernidad de orden y justicia, se adhiere una toponimia que, si bien en principio sirvió para ubicar espacialmente el fenómeno, transmuta como ejemplo dinámico de lo que se generalizará geográficamente<sup>9</sup>. Con Élmer Mendoza surge lo que algunos críticos han dado en llamar una tropicalización del género. El espacio citadino y grisáceo que servía como escenario, mutó para dirimir las pesquisas en las marisquerías de Culiacán o los malecones de Mazatlán. Una coloquial terminología propia del fenómeno narco pasó de ser un código de entendidos a vocabulario popular gracias a la sobreexposición que la violencia empezó a ocupar en los medios masivos de comunicación desde que la guerra inició: “levantones”, “encobijados”, “encajuelados”, “cuerno de chivo”, “jefe de plaza” y un largo etc. junto a la estilización de una oralidad regional propia de la ubicación de las historias y el origen del autor. Su inclusión en lo que parte de la crítica ha dado en llamar las “narcorrativas” enlaza su carta de pertenencia con una hibridez que tiene su origen discursivo en la violencia causada por el fenómeno:

---

<sup>9</sup> Este tema fue trabajado en nuestra tesis de Maestría de la cual incluimos la siguiente cita:

Los espacios en la novela negra que confluyen con los de las emergentes narco-narrativas, surgen con su toponímico “real” o reformulado; la Tijuana de Crosthwaite tiene un referente que no se aleja mucho de la Ciudad de Paso de Yépez en *Al otro lado*; así como la escalofriante impunidad con los feminicidios de Ciudad Juárez en *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez, se trasunta al espacio de Santa Teresa, en “La parte de los crímenes” de Bolaño en *2666*. La literatura se encarga de dar nombre a sus propios escenarios, aunque como podemos ver, los espacios en el tipo de texto que nos ocupan parecen predestinados por referentes geográficos inmersos en una dinámica compleja -la del narcotráfico- que a veces, tiene honda tradición en su *modus vivendi*. En *Contrabando* (2008), Víctor Hugo Rascón Banda nos narra sucesos acaecidos en su natal Santa Rosa de Lima de Uruáchic, Chihuahua; esa población y otras circunvecinas son teñidas por la violencia y la muerte. El vínculo fundamental de lo que se narra en la novela es el narcotráfico: toda la vida de la región está supeditada a aquel fenómeno, nada escapa a su influjo por más que algunos se resistan, es metástasis que corroe y mata a hombres y mujeres, jóvenes y adultos. Dicha calamidad no es, por supuesto, propiedad exclusiva de Chihuahua, sino que se extiende a los estados vecinos, pero resulta un buen ejemplo literario del control situacional que el narco ejerce en regiones enteras del país (Ceballos 42-43).

La narconarrativa se nos presenta entonces como una expresión literaria realista devenida en subgénero de la narrativa negra, resultante de la atención acuciosa a una situación binacional –México y Estados Unidos– donde la espiral de violencia creciente y presente en el día a día -generada por la incidencia del crimen organizado en la vida cotidiana durante por lo menos los más recientes treinta años y producto de la corrupción política, empresarial y ciudadana-, hace muy difícil no poner atención a ella y a las situaciones -que pueden transitar de la tragedia a la tragicomedia con escalas en el melodrama o la comedia a secas-, a las nomenclaturas -de los nombres reales a los apodos-, a las expresiones verbales de nuevo cuño o con nuevos significados -“halcones“, “dar piso“, “la letra“, “los de la letra“, “la maña“, “los viejones“, “poner el dedo“...- y a las mitologías -Malverde, la santa muerte o la niña o la flaquita, venerada por “los mañosos [que] matan en martes porque es el día que le gustan las ofrendas a la Santa Muerte (García Niño 10).

Mendoza no es el primero que ficcionaliza con estas características, pero es tal vez el primero en capitalizar el escaparate mediático que globalizó el topónimo “Sinaloa” acomodado después de la frase “Cártel de...”. Dice García Canclini que las ciudades son más que un ámbito físico:

Ante todo, debemos pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado. Las ciudades se construyen con casas y parques, calles autopistas y señales de tránsito. Pero las ciudades se configuran también con imágenes. Pueden ser las de los planos que las inventan y las ordenan. Pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas canciones y películas, los relatos de la prensa,

la radio y la televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas (109).

La geografía sinaloense ya no configura sólo una región del país sino que se suelda en el imaginario colectivo (gracias al binomio perspectiva de autor/tratamiento mediático) como el vórtice del poder narco. Desde ahí se dirime el destino político y económico de todo un sistema que se asume como cliente/dependiente del capital ilícito que obra en manos del crimen organizado; la corrupción es el brazo operativo y la violencia el brazo ejecutor. La figura del capo se reconoce como el “benefactor” que engrasa la maquinaria corrupta en que se ha convertido el Estado. En *Balas de plata* el capo Marcelo Valdés recibe una llamada de la ciudad de México: “¿Bueno? Escucha por unos instantes. Dígale al señor secretario que no invertiré en eso, no me interesa la industria refresquera, y que si sigue acosándome sacaré mi dinero del país, me lo llevaré a Costa Rica o a donde sea, a ver quién pierde más” (Mendoza 48). Un Estado operando al margen de la ley por la que debería velar es tema recurrente en el género neopolicial. A tal respecto Mempo Giardinelli asevera:

En Latinoamérica el género se ha ido vinculando con lo social, o sea con la vida de nuestros pueblos. Y eso es en sí una evolución formidable [...] entre nosotros el heroísmo personal es menos apreciado y los Estados e instituciones en América Latina han sido, históricamente, enemigos de los pueblos. Eso ha significado un cambio fundamental para el género (Giardinelli 213).

La postulación de Giardinelli ha sido retomada por algunos importantes autores y estudiosos del género en México y Colombia como Paco Ignacio Taibo II, Víctor Ronquillo, Vicente Francisco Torres, Frida Rodríguez Gándara, el propio Élmer Mendoza y Gustavo Forero entre otros, adjudicándole al discurso literario la dimensión de denuncia

social. Es Vicente Francisco Torres quien asevera que “el relato negro se convierte en la nueva novela social de la literatura policial” (Torres 8); y en una entrevista con *Proceso* Élmer Mendoza apunta: “Siempre te recuerdan eso, te producen esas atmósferas, y es cuando la literatura se convierte en un instrumento social. Aquí en México se llama narcoliteratura, pero en Europa se habla de literatura social [...]” (Espinosa 76). En esta suerte de representación, habría que modular qué tanto ese *performance* del fenómeno narco se puede o debe considerar un elemento de denuncia social. Lo cierto es que, tras el inicio de la violencia generalizada, los medios de comunicación (normalmente cooptados por la oficialidad) parecían suscribir la decisión gubernamental de llevar a ras de tierra la confrontación con el crimen organizado; mientras que la academia y la literatura (en sus propios códigos) ya daban cuenta de lo funesta que podría resultar esa política, misma que al parecer, la Historia empieza a cuestionar como un muy caro montaje<sup>10</sup>.

En la misma entrevista arriba citada, Élmer Mendoza hace un recuento de lo que fue el fatídico sexenio y lo que representó en el ámbito literario cuando se propuso recrear un convulso periodo histórico en su novelística:

Ha sido un sexenio terrible, pero desde luego no para la literatura; la literatura tiene otro reino. Para los mexicanos ha sido un sexenio muy fuerte, muy impactante, sobre todo en el terreno del combate a la delincuencia, bastante cruento, muy impresionante. Eso nos ha marcado a los ciento y pico de millones que somos en más de un sentido; la recuperación de esa realidad tan violenta por la literatura y por otras artes sí funciona (Espinosa 75).

---

<sup>10</sup> Ya Anabel Hernández ponía el dedo en la llaga con la publicación de su investigación periodística *Los señores de narco* (2010), en la que cuestionaba fuertemente la probidad del entonces encumbrado Secretario de Seguridad Pública a nivel nacional y encargado del combate al crimen organizado, Genaro García Luna; personaje que, al momento de estar redactando estas líneas, se encuentra indiciado por las autoridades estadounidenses por su colusión con los cárteles de la droga.

Tal vez esa funcionalidad a la que Mendoza se refiere sea la visión de una propuesta estética que, al mismo tiempo, abona a la percepción de que (como varios postulantes sostienen), desde la ficción (especialmente la neopolicial en Latinoamérica), también se puede denunciar; pues el desequilibrio y caos sistemáticos que presenta en sus historias, son manifestación de lo que se ha hecho norma en la sociedad que recrea (Vinarov 17). El desencanto perpetuo desde cuya perspectiva se narran estos discursos suele ser recurrente en las obras de los géneros que nos ocupan. Ya sea como partícipes activos, pasivos, víctimas o victimarios, los personajes y narraciones que surgen de la novela negra y el testimonio, cuya semilla se encuentra en las consecuencias de un proceso frustrado de “modernidad”, evidencian una de las carencias más sensibles de lo que Persephone Braham llama “la pseudodemocracia bárbara” (88): la nula impartición de justicia. La relación crimen/sistema político “se asume sinecdóquica: aquel designa a éste” (Corona 184).

Parodiar elementos de la realidad mediante lo que con antelación llamábamos “prófugos de la ciudad letrada” podría dar la impresión de un simulacro cuya representación busque proyectar algo de lo humano “sin que medie la lógica hegemónica del consumo” (Bernabé 11); y ciertamente, lo es. Otros son los discursos que han abrevado de esta estrategia; como un ejemplo (a parte de los ya nombrados Zurdo Mendieta y Fernando de *La virgen de los sicarios*), está *El miedo a los animales* (1995) de Enrique Serna, cuyo protagonista (el también literato Evaristo Reyes) resulta ser el arquetípico inadaptado en franco deterioro propio de la novela negra.

Los mecanismos utilizados para recrear los espacios anómicos logran un diálogo intergénerico que da cuenta de una referencialidad atrapada en lo que podría ser su propia totalidad desgastada. Tal vez por eso, algunos géneros literarios logran la percepción de que su discurso trasciende de lo puramente estético a lo social; como apunta Mónica Bernabé:

“Frente a la aplastante uniformidad social algunos textos reaccionan apelando al humor, otros a la memoria. En todos los casos, se trata de poner en peligro un mundo administrado por la indiferencia y la disciplina del consumo” (Bernabé 13).

## **I.2 Breve rastreo del género testimonial en Latinoamérica.**

Elzbieta Sklodowska abre su obra *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, diciendo que fue Miguel Barnet (poeta, narrador y etnólogo cubano) quien en su momento propuso la exploración de la potencialidad estética e ideológica de una forma narrativa no-ficticia denominada novela-testimonio/socio-literatura, como remedio a la crisis de la novela de ficción en el occidente europeo, y que el autor cubano ya había ensayado el método testimonial con *Biografía de un cimarrón* en 1966. El éxito de esta primera novela-testimonio, aunado a la reflexión teórica de su autor “fue crucial para la incorporación del término al vocabulario de la crítica latinoamericanista” (Sklodowska 1). Esto provocó el florecimiento de una “narrativa no-ficticia” en Latinoamérica (1970-85) al que siguió una actividad crítica en apogeo durante la década del ochenta que “terminó por canonizar al testimonio como modalidad literaria «auténticamente» latinoamericana” (1). No obstante, la teórica polaca no deja de indicar ciertas contradicciones discursivas de quien llama el “Barnet-teórico”, pues el autor cubano no sólo se niega a formular definiciones, sino que usa indistintamente términos como “testimonio”, “novela testimonio”, “novela testimonial” o *documentary novel* (9). La analista advierte algunas “disonancias” respecto a textos fundacionales del género como *Biografía de un cimarrón* (1966) y el artículo “La novela-testimonio: socioliteratura” (1969):

William Luis parte de algunos datos biográficos para aventurar una interesante hipótesis sobre el significado de ciertas contradicciones en la escritura de Barnet.

Por ejemplo, respecto al silenciamiento en *Biografía de un cimarrón* de la problemática racial en la Cuba revolucionaria, Luis arguye que esta maniobra puede interpretarse como una señal de las concesiones que tuvo que hacer Barnet para negociar su reintegración al discurso de la Revolución después de la disolución del grupo poético “El puente” (“The politics” 485). En 1965 nos recuerda Luis, por mandato del gobierno cubano el grupo dejó de existir, sus miembros fueron dispersos y acusados de no haberse comprometido con la causa revolucionaria (Skłodowska 9-10).

A lo anterior la autora agrega la conjetura de que Barnet, en su esfuerzo reintegrador, parece haber seguido las directrices del discurso fidelista “Palabras a los intelectuales”, discurso al que se adjudica haber establecido la fórmula normativa de la ortodoxia creadora: “Dentro de la Revolución, todo, fuera de la Revolución, nada” (10). Algunos recursos que la estudiosa identifica como parte de la visión barnetiana para concederle al testimonio una autoridad rescatista y desmitificadora son las estrategias prestadas del discurso etnográfico:

La entrevista grabada conducida a partir de un cuestionario (modificado sin embargo por la praxis de un diálogo vivo); la investigación sobre el trasfondo cultural; la transcripción diligente de las grabaciones; el rol escindido del editor en la configuración del discurso final [...] Al apropiarse de algunos procedimientos del realismo etnográfico que –a diferencia del discurso posmoderno– no inscribe sus propias dudas en el nivel (meta)discursivo Barnet pretende reforzar el carácter auténtico, fidedigno, no-ficticio del testimonio (16).

En su capítulo 3 “*Biografía de un cimarrón y Me llamo Rigoberta Menchú: (po)ética de la mediación*”, Skłodowska aclara que los textos testimoniales más memorables nos remitirían

justamente al contrato etnográfico, “si por etnografía entendemos una textualización de la experiencia de culturas no-europeas” (109). La estudiosa toma como ejemplos paradigmáticos del género a la consabida *Biografía de un cimarrón* (1966) de Barnet, y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elizabeth Burgos-Debray. La autora argumenta que, frente a este tipo de textos, las presuposiciones del lector suelen ser esencialmente de autenticidad y veracidad, causando la implícita expectativa de hallarse ante la imagen global de otra cultura “traducida” a términos asequibles, y que a pesar de un inexorable proceso de domesticación de lo ajeno, el discurso etnográfico cumple también un papel desfamiliarizador pues desafía al sentido común y nos fuerza a reexaminar las premisas comúnmente aceptadas (114).

Emil Volek en su artículo “Ídolos rotos: los entramados ideológicos del testimonio”, inicia considerando que el Testimonio (siempre refiriéndose al género con mayúscula) se ha estudiado –salvo algunas excepciones– con cierta ingenuidad por no anteponer la duda ante su veracidad, su complejo hibridaje y origen, así como sus resortes ideológicos y políticos. El hecho de que el género informara sobre la lucha de pueblos, se plantara contra la opresión y contra la intervención imperialista, provocó instintivamente “olas de simpatía de parte de todos los hombres de buena voluntad. Incluso los aspirantes a *political correctness* podían comprar su dosis diaria de «buenas conciencias», a precios módicos y sin los inconvenientes de meter las manos en la masa” (Volek 1). Hasta que –continúa diciendo Volek–, Davis Stoll<sup>11</sup> perturbó el *statu quo* con su libro<sup>12</sup>. Considera al Testimonio como el

---

<sup>11</sup> En su apartado “Rigoberta Menchú, and the Story of All Poor Guatemalans”, de este mismo artículo, Volek apunta lo siguiente:

Muy pocos investigadores se han tomado el tiempo para verificar los testimonios presentados, y aceptados, aparentemente como la más auténtica de las verdades. En su polémico libro, el antropólogo David Stoll ha analizado detalladamente el testimonio de Rigoberta Menchú por sus valores de testimonio, de ficción y de máscaras políticas, y también por las actitudes de su “público”, académico y no tan académico. Su *Rigoberta Menchú* se convierte en una importante reflexión sobre

último heredero del romanticismo y de los sistemas ideológicos modernos que lo han integrado: “Cuando Rigoberta Menchú dice en el comienzo mismo de su testimonio «todo esto lo he aprendido con mi pueblo», revela que no es una simple indígena que habla; el *script* detrás de su voz la traiciona” (2). Volek plantea que el género Testimonio tiene como rasgo característico no querer ser simplemente memoria individual, sino que busca ser memoria colectiva como expresión de la experiencia de un pueblo cimentada en torno a protagonistas concretos, ganando inmediatez y concreción de la vivencia humana.

En lugar del argumento intelectual, que sustenta la historiografía seria, tenemos un relato focalizado en/desde una persona real, y garantizado por ella. La gama de los relatos va del informe de un testigo presencial, pasando por la narración autobiográfica, hasta la historia de aventuras y desventuras colindante con los géneros narrativos novelísticos” (2).

El Testimonio se moldea como un discurso en cuya configuración juega un papel activo el contexto socio político latinoamericano a partir de los años sesenta. Para el académico de origen checo, la Revolución Cubana tiene un primordial vínculo con el Testimonio dado dicho contexto. La revolución, en el imaginario latinoamericano, da origen al género como expresión literaria que, a su vez, crearía una suerte de “nueva hegemonía” con la inclusión e institucionalización de un galardón especial a la literatura testimonial como género en el

---

el último capítulo sangriento de la Historia latinoamericana. Toda la industria de las "buenas conciencias", montada en torno al Testimonio, se levantó en armas, porque Stoll hizo algo imperdonable: se atrevió a cuestionar a un ídolo y a sacar a la luz algunos trapitos sucios, los de manipulación ideológica de su relato. Y también, no menos importante, su reparto de culpas no se limita a los "sospechosos de siempre", aunque la sospecha sea bien merecida. Un lector desapasionado podría pensar que, dentro de todo, Rigoberta queda más bien humanizada que "desenmascarada": en fin, cayó en un juego en que tantos otros cayeron, y mucho más "leídos y escritos" que esa muchacha de veintitantos años. Pero otros lectores prefirieron crucificar al mensajero, y muchos de ellos, sin leerlo, o sin querer reflexionar sobre su propia imagen, historia y responsabilidad, imagen que, a lo mejor, no sale tan bien parada en el espejo de la realidad. Es sorprendente, hasta qué punto, en el contexto de *political correctness* y de sus furias neoestalinistas, la verdad puede ser entendida como *afrenta* a la realidad (10).

<sup>12</sup> Rigoberta Menchú and *All the Poor People of Guatemala* (1999).

Premio Casa de las Américas de 1970. Volek dictamina que la misión específica del género estaría fincada en desafiar la Historia oficial escrita desde la hegemonía dominante y así dar voz a “los de abajo” carentes de acceso a los canales oficiales de producción y propagación de los discursos oficiales: “En este sentido, el Testimonio generó una doble intencionalidad: hacia afuera; su mensaje *informaba* «a quien pudiese interesar»; hacia adentro, *concientizaba* a los miembros de la colectividad representada” (3). El académico advierte que este modelo aparentemente poco problemático tropieza con sus propios límites teóricos y pragmáticos, y mediante lo que llama una “mirada desconstruccionista” sistematiza críticas parciales a las pretensiones discursivas del Testimonio: “el pacto con la verdad, la oralidad popular como garantía de autenticidad y la autoproclamada representatividad” (3). Otro escollo que Volek identifica en el Testimonio es la relación individuo/colectividad, debido a que la constitución propia del género pasa irremediablemente por el filtro de lo individual subjetivo, lo cual abre una distancia ineludible entre el individuo y el colectivo a representar. Para esto, el género elige a sus protagonistas, y en dicha elección se entrapa solo:

Resulta que "una mujer de las minas de Bolivia", "una indígena de Guatemala", o "un campesino peruano" no son en realidad lo que pretenden ser, o sea, "gente ordinaria", sino perfilados activistas sindicales o de otras agrupaciones revolucionarias. Abundan los intelectuales de izquierda, si no como hablantes, como autores. Asoman la cabeza también los funcionarios oficiales de las revoluciones victoriosas. No sorprende entonces que el canon del Testimonio recoja en sus filas sólo a los intelectuales identificados con las "luchas populares" o víctimas de los gobiernos fascistas (3-4).

Para Volek el aspecto de la voz también es problemático ya se trate de un personaje popular, un intelectual o cuando la voz se queda a medio camino. El crítico aclara que, si el Testimonio tiene como premisa dar voz a las clases oprimidas, marginadas incultas e iletradas y de ahí su énfasis en la oralidad como el síntoma de una supuesta “autenticidad”, se debería cuestionar que, en los testimonios paradigmáticos donde el testimoniante no es un intelectual (aunque sí puede tener rasgos de “intelectual orgánico” dentro de su medio), sino un representante del vulgo, dicho representante popular es entrevistado por un “intelectual inorgánico” externo y con su propia agenda a cuestas:

En los testimonios paradigmáticos, el discurso presenta una oralidad mediatizada y más o menos literarizada. Su modelo es el discurso antropológico, y no sorprende que muchos testimonios fueron escritos por antropólogos (Miguel Barnet, Moema Viezzer, Elizabeth Burgos-Debray) o aprendices de antropólogos (Elena Poniatowska, con Oscar Lewis)” (4-5).

El mismo pensador acaba por matizar lo anterior sin dejar de evidenciar su dura crítica al género testimonial: “Los protocolos antropológicos son ampliamente conocidos y explícitos, aunque por ello no menos vulnerables. Los del Testimonio los suministra el «nuevo periodismo» y la filiación partidista” (5). No con poca ironía, el checo subtitula otro de sus apartados “Bases del testimonio militante, o sea, del Testimonio”.

El Testimonio cuyo origen tiene a la Revolución como expresión hegemónica en el imaginario latinoamericano –concluye Volek–, castró su potencial subversivo y lo convirtió en un género *ancilar*. El género “da testimonio de los últimos estertores de la utopía moderna en el siglo XX” (10).

Victoria García, en su artículo “Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta”,

relaciona también la fundación del testimonio en el ámbito literario con la institucionalización de la Revolución Cubana, y considera lo que llama “las precondiciones políticas del testimonio literario” (63). García considera los aspectos del discurso revolucionario cubano como prefiguración de operaciones características del género en la representación de la relación literatura/política, esto mediante la conformación de sujetos cuyo discurso encarna dicho vínculo. Su reflexión incluye tres cuestiones: la Revolución Cubana como estatuto modélico latinoamericano en los sesenta, el posicionamiento literario del testimonio como consecuencia de una crítica latinoamericana que reflexiona sobre su papel histórico, y la inclusión de tres obras que considera representativas de este proceso continental: *La historia me absolverá*, de Fidel Castro, y *Pasajes de la guerra revolucionaria* y el *Diario de Bolivia*, de Ernesto Guevara. El análisis de la académica argentina reflexiona sobre “la configuración de un sujeto revolucionario cuya legitimidad surge no sólo de una experiencia política enunciada en la forma del testimonio, sino de particulares modos de vivir y representar la literatura en el contexto de la práctica revolucionaria” (63). Para García, son esos los criterios de legitimación que a finales de los sesenta reafirmaron el discurso testimonial en la literatura continental como un “género privilegiado”. La académica argentina afirma que, parcialmente, el género se crea como una “reescritura literaria de la discursividad política revolucionaria que inaugura el proceso cubano, en que las figuras de Ernesto Guevara y Fidel Castro ocuparon un papel preponderante” (69), situación impulsada por la vocación política de ciertos sectores del ámbito literario latinoamericano que redefinieron el estatuto de escritor favoreciendo la construcción de un renombre como autores para los “responsables éticos y jurídicos de la obra política magnánima que implicaba hacer justicia histórica en Cuba y su continente, pero, además, de la obra literaria que edificaba la utopía de su relato” (70). García apunta

que la peculiar literariedad del testimonio propone transformar en “justeza estética” lo que para la izquierda cultural de la época hacía la “justicia política” en Latinoamérica (89). El género fundaría su valor literario en función de quién escribe y qué tanto ha visto, sentido o actuado en un verdadero proceso político latinoamericano. La misma autora, en su otro artículo “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración del género”, abunda en la noción de que, en el caso específico del testimonio, estas operaciones de reescritura implican desplazamientos recíprocos entre práctica literaria e intelectual, propia del contexto latinoamericano de la década del sesenta. Una literatura que se legitima en contra de la concepción del arte “puro” o por el arte y por su relación con la realidad social. El género finca dicha relación como un *haber estado allí*: “una presencia de la literatura y sus productores en el tiempo-lugar de los protagonistas y/o de los hechos, exhibida en el discurso como su motivo básico de legitimación” (378). García cita y traduce parte de la primera convocatoria en la que Casa de las Américas incluía la categoría de testimonio:

Los testimonios deben documentar un aspecto de la realidad latinoamericana o caribeña por una fuente directa. Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por su autor y su compilación de relatos o evidencia obtenidos de los individuos involucrados o de testigos calificados. En ambos casos es indispensable la documentación confiable, escrita o gráfica. La forma queda a criterio del autor, pero la calidad literaria es también indispensable (cit. en Beverley, 1991: 6, traducción nuestra) (García 378).

Al proveer estas alternativas de discursividad literaria –dice la argentina–, Casa legítima retrospectiva y prospectivamente discursos y autores particulares. Para la autora, los líderes de la Revolución cubana cumplían a cabalidad dichos preceptos en el *curpus* que atrás plantea: Castro con *La historia me absolverá*, esgrimiendo discursivamente su defensa en el

juicio del Moncada, y una reformulación incluso *post mortem*, en los relatos guerrilleros del Che.

### **I.3 Poniatowska y Montemayor: paradigmas del testimonio en México.**

#### **I.3.1 El caso *La noche de Tlatelolco*. Testimonios de historia oral.**

En el ánimo contracultural que permeaba el imaginario colectivo global con las premisas del cambio mediante nuevos actores sociales, se da en México uno de los eventos más representativos de nuestra historia política contemporánea: la tarde del 2 de octubre de 1968, durante un mitin convocado por estudiantes en la plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, Distrito Federal, fuerzas militares y paramilitares reprimen violentamente el evento provocando un número (a la fecha) indeterminado de muertos, heridos y detenidos.

De este hecho surgiría la obra más emblemática<sup>13</sup> del género testimonial en México: *La*

---

<sup>13</sup> Angela Di Matteo dice sobre el libro de Poniatowska y hace un exhaustivo rastreo de obras que han abordado el tema en México:

Por medio de su inédita mirada colectiva, la obra recodifica el antiguo modelo historiográfico y sigue representando el documento más distinguido de las crónicas del '68 a pesar de la extensa producción que se ha popularizado bajo el nombre de "literatura de Tlatelolco". De hecho, muchos son los aportes y muchos los enfoques teóricos y críticos que, tanto en épocas tempranas como en las más recientes, han tratado no sólo de reformular las dinámicas de la matanza sino de ofrecer una introspección del fenómeno más allá de una simple cronología del asalto. Pienso, por ejemplo, en *El movimiento estudiantil en México*, fundamental trabajo histórico publicado en 1969 por Ramón Ramírez; en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), libro de poemas de José Emilio Pacheco; en *Posdata*, que Octavio Paz publica en 1970 como anexo político a su *Laberinto*; en *Días de guardar* (1970), crónicas urbanas en que Carlos Monsiváis comenta los momentos centrales de la sociedad mexicana; en *Los días y los años* (1971) de Luis González de Alba, testimonio imprescindible que reconstruye el activismo y la reclusión del autor; en *El gran solitario de Palacio*, la aguda alegoría de René Avilés Fabila publicada en 1971; en los fragmentos de José Revueltas, reunidos en 1978 en *México 68: juventud y revolución*, obra póstuma que recopila notas y comentarios políticos del escritor y en las piezas de teatro *Octubre terminó hace mucho tiempo* (1969) de Pilar Retes y *Plaza de las tres culturas* (1978) de Juan Miguel de Mora. Ensayos como *La imaginación y el poder* (1998) de Jorge Volpi, *Después de Tlatelolco* (2001) de Ignacio Corona Gutiérrez y *El 68. La tradición y la resistencia* (2008) de Carlos Monsiváis destacan en esta penúltima década por su calidad crítica que contextualiza la perspectiva histórica en el horizonte contemporáneo. Sin detenerme más en la literatura de la matanza y sin olvidar que también hay obras en contra del movimiento estudiantil – una entre todas *Tlatelolco, historia de una infamia* (1969) de Roberto Blanco Moheno – lo que cabe constatar es que en este proceso de recuperación de la palabra que va del teatro a la crónica periodística, de la novela al ensayo, *La noche de Tlatelolco* queda

*noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* de Elena Ponitowska (1971); una obra que, ya desde el subtítulo, prefiguraba su pertenencia al género que nos ocupa. En su artículo “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género”, Verónica García dice que, en la etapa inicial de la institucionalización del género que la autora sitúa entre 1969 y 1970, ya se observaba la inclusión del término “testimonio” y sus parámetros genéricos relacionados a los criterios orientadores de la escritura literaria; y, como ejemplo, pone a punto las obras de Poniatowska:

En el caso de la escritora mexicana, resulta significativo el cambio operado en *Hasta no verte Jesús mío*, de 1968, y *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*, de 1971. El primer texto, elaboración literaria de una entrevista etnográfica, preservaba rasgos propios de la novela –organización narrativa, división en capítulos numerados, heterogeneidad enunciativa mostrada en formas como el diálogo y el discurso indirecto libre. El segundo, en cambio, no solo subtítulo empleando el nombre del nuevo género, sino también propone una retórica distinta, que, sin hilo narrativo claro, recupera las escenas de la matanza en la representación “fíel” y “fotográfica” de la oralidad: una serie diversa de fragmentos de habla que remiten, más que a una sucesión cronológica, a la simultaneidad resistente de una multitud de voces (377).

Pero, ¿qué tanto se emparenta o deslinda esta obra del emergente género testimonial de la época? Para Elzbieta Sklodowska, *La noche de Tlatelolco* se relaciona con los discursos de Barnet o Burgos en su intención de dar voz mediante testimonios desconocidos o excluidos a una versión que antagonice con la oficial; pero –y aquí hay un deslinde–, “al contrario del

---

irrenunciable en la investigación de la primera batalla social del México posrevolucionario (Di Matteo 199).

testimonio “etnográfico” aquí la conciencia subalterna no está privilegiada *per se* como fuente de la verdad única: se trata siempre de verdades parciales” (Skłodowska 156). En el caso de Poniatowska, ese *haber estado allí* de que nos hablaba Victoria García (378), también es cuestionado por Skłodowska (158) al poner en entredicho su propia credibilidad como editora mediante un mecanismo que va más allá de la evidente dicotomía opresor/víctima: “la sinceridad, la habilidad profesional para la percepción no aparecen aquí como garantías de la verdad” (158). En la multiplicidad de discursos que vuelven ambiguo el acto “objetivo” de informar, Poniatowska echa mano de un amplio catálogo de voces que a veces tienen nombre, apellido, cargo, e incluso el denominante situacional de “preso en...”, que refuerzan discursivamente su intencionalidad de mostrar el efecto antagónico entre represor/pueblo. Y en otras ocasiones –especialmente en la segunda parte del libro referente a “La noche de Tlatelolco”–, usa mimbres indeterminados: “un militar”, “un oficial del ejército”, “un soldado”; “madre de familia”, “voces en la multitud”; “voz de mujer”; “voz de hombre”; “una voz”, o “coro en manifestación”, “cartel en la calle” y “manta en...”. Este armado, que la autora logra como propuesta estética de lo que se plantea como testimonio, es justo lo que parte de la crítica ha considerado como ambivalente:

La ambivalencia fundamental de *La noche de Tlatelolco* –que también tiene que ver con el efecto de “literariedad”– radica en la actitud de la editora con respecto al material recopilado. El hecho de que los testimonios no se presenten en su integridad textual/contextual sino que aparezcan disecados y dispersos, yuxtapuestos a otros textos y sacados de su contexto *locutorio*, atrae la atención del lector sobre la escritura en cuanto elaboración estética y producción del significado. En el dominio del discurso Poniatowska se reserva el derecho a la “orquestación

final” pero, en forma contraria a otros testimonialistas, no pretende borrar las huellas de esa actividad (Skłodowska 159).

Cuando la autora se concede a sí misma la voz, firmando su inclusión con las siglas E.P., hace énfasis en la imposibilidad de recuperar toda la verdad. Poniatowska reconoce la relatividad de las verdades humanas y como editora “autoconciente” avoca sus mecanismos escriturales hacia la tensión entre “intento documentalista y la mediación ficticia” (159).

*La noche de Tlatelolco* se construye en una suerte de *collage* que incluye –según la propia autora– los testimonios que logró recoger durante los siguientes dos años a la matanza con la entrevista como eje estructural; y es justo esa estructura híbrida que incluye fuentes escritas, la voz recogida en la calle y la fotografía, que el libro proyecta su origen periodístico que “nos recuerda un reportaje” (Skłodowska 163). En las conmemoraciones del 50 aniversario de la masacre de Tlatelolco, Elena Poniatowska en una entrevista con Jorge Ramos para *El siglo de Torreon*, narra en sus respuestas cómo creó su libro:

Empecé a ir a [la cárcel] de Lecumberri los domingos, con un nombre falso, y ahí recogí los testimonios gracias a un estudiante [que] luego murió. Después también fui a la cárcel de mujeres, que está lejísimos, por allá en Iztapalapa. Y así empecé a reunir como reportera –como lo que soy– lo que decían [...] Mucha gente fue a mi casa a contarme lo que había sucedido [...] fui armando este coro, o este inmenso mosaico de voces. Y ese es el resultado del [libro] “La noche de Tlatelolco” (Ramos 2018).

El meollo de lo textual, ciertamente tiene su referente en la realidad externa; sin embargo, su empalme fragmentario y las estrategias literarias que incluyen a una Poniatowska que en ocasiones actúa como una voz y en otras como narrataria, son claro ejemplo de esa relación ambigua que el testimonio guarda con otros géneros afines como la no-ficción en cuyos

textos, se juegan dos imposibilidades: "la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe (además sería imposible olvidarlo en casos como *La noche de Tlatelolco* u *Operación Masacre*) y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos" (Amar Sánchez 447).

### **I.3.2 El caso *Guerra en el paraíso*.**

La obra *Guerra en el paraíso* (1991), de Carlos Montemayor<sup>14</sup>, también se presenta en toda su complejidad genérica dada su hibridez y construcción textual. La persecución que el Estado mexicano implementó contra los movimientos de oposición política y armada en el periodo conocido como la guerra sucia, da tiempo, espacio y voces a Montemayor para recrear discursivamente su versión de la realidad acontecida en la sierra de Atoyac, Guerrero, entre 1967 y 1974. Si como ya nos venimos percatando, el género testimonial surge en toda su autoridad discursiva tras el triunfo de la Revolución Cubana y los relatos que suscriben la pugna Estado/lucha social, *Guerra en el paraíso* no se podría deslindar de este ánimo dado su contexto histórico: la lucha guerrillera encabezada por el maestro normalista Lucio Cabañas contra el cacicazgo de un Estado corrupto y opresor. La

---

<sup>14</sup>Carlos Montemayor nació el 13 de junio de 1947. Estudió Derecho y la maestría en Letras Iberoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como Estudios orientales en El Colegio de México. Fue jefe de redacción de la *Revista de la Universidad de México*; fundador y director de *Casa del Tiempo*; integrante de la Academia Mexicana de la Lengua (AML); de la Real Academia Española, así como miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) desde 1994.

Obtuvo el doctorado *honoris causa* por la Universidad Autónoma Metropolitana (1995); Premio *Xavier Villaurrutia* (1971) por *Las llaves de Urgell*; Premio de Novela del Cincuentenario de *El Nacional* (1979); Premio de Letras del Estado de Chihuahua *Tomás Valles Vivar* (1985); Premio *Alfonso X* de Traducción Literaria (1989); Premio Nacional de Literatura *José Fuentes Mares* (1990); Premio Nacional de Narrativa Colima para Obra Publicada (1991); Premio Ciencias y Artes de Yucatán y Medalla Yucatán (1993), el Premio Internacional de Cuento *Juan Rulfo* 1993 y el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2009, entre otros. El Premio Bellas Artes de Testimonio *Carlos Montemayor* se convocó por primera vez en 1982 y, para la edición 2018, cambió a Premio Bellas Artes de Crónica Literaria *Carlos Montemayor*. Falleció el 28 de febrero de 2010 en la Ciudad de México (<https://inba.gob.mx/prensa/14265/la-obra-de-carlos-montemayor-sintetiza-la-conciencia-social-desde-la-literatura-mexicana>).

inconformidad social por la exacerbada desigualdad y la marginalidad en la que se obligaba a vivir a las comunidades rurales del estado de Guerrero, tuvo su punto de quiebre con la masacre de Atoyac. Guadalupe Pérez-Anzaldo cita lo que apunta el propio Montemayor en *La violencia de Estado en México. Antes y después de 1968*:

Fueron policías judiciales de Guerrero, actuando como grupos de choque, los causantes de la masacre en la plaza central de Atoyac el 18 de mayo de 1967. Los padres de familia de la escuela primaria Juan Álvarez se manifestaron para protestar por las elevadas cuotas que la directora de la escuela imponía a los estudiantes. Los policías judiciales acuartelaron a los policías preventivos y atacaron a la población, como describo pormenorizadamente en la novela *Guerra en el Paraíso*. Las autoridades quisieron culpar a Lucio Cabañas de la masacre e intentaron aprehenderlo; ese día Lucio se vio obligado a remontarse a la sierra: así se originó la guerrilla (Montemayor, 2010, p. 191) (Pérez-Anzaldo 230).

Para Pérez-Anzaldo, Montemayor resulta un caso emblemático. Esto se debe a que en su obra se proyecta un México donde la cacería oficial puesta en marcha en el estado de Guerrero, da cuenta del genocidio y el ecocidio implementados por el Estado para neutralizar a la guerrilla encabezada por Lucio Cabañas. Mediante un discurso que la académica de la Universidad de Missouri-Columbia cataloga de testimonial-histórico-político, Montemayor elabora una re-visión de la noción de historia al narrar un pasado que el discurso oficial ha intentado ocultar sistemáticamente. En concordancia, la finalidad del escritor mexicano es reinsertar los acontecimientos “en la memoria colectiva, mediante una narración fragmentada donde figuran los nombres verdaderos de las figuras históricas involucradas en estos hechos sangrientos” (228).

Tras una investigación que el propio autor declara le llevó cinco años, *Guerra en el paraíso* se construye como un texto que abrevia de diferentes modalidades discursivas que se intercalan con el efecto estético de dar una visión más amplia de la violencia ejercida: discursos oficiales, conferencias de prensa y reportes periodísticos se unen a la re-creación de conversaciones telefónicas e interpersonales, así como monólogos interiores del protagonista (Lucio Cabañas) y otros personajes. Todo ello estructura “una narración fragmentada y polifónica que se alterna entre la tercera persona y el monólogo interior. Aunque hay un énfasis en las actividades realizadas por la guerrilla encabezada por Lucio Cabañas” (Pérez-Anzaldo 228-230). Jorge Eduardo Suárez Gómez sostiene que, en esa mezcla de ficción, testimonio, política e historia, “hay un tipo de representaciones de pasados violentos –que no son historia, ni ficción en sentido estricto– que logran establecer un vínculo entre la realidad, el arte y la memoria” (Suárez Gómez 62). Para el académico colombiano, *Guerra en el paraíso* se puede ubicar en el género de literatura testimonial y en el subgénero de novela testimonio, de acuerdo a la definición que cita de Lucía Ortiz:

[...] como aquella narración en la que “aunque el referente del acontecer es por convención ‘real’ y ‘verificable’, su presentación discursiva a través de la persona autorial representada en el texto, es una entidad imaginaria [...] La construcción de un texto de este tipo se convierte inevitablemente en una decisión artística consciente.” (1997a 124). Se puede decir con la misma autora que la novela testimonio, constituye una obra “que a partir de relatos orales ‘novelizan’ las experiencias de hombres y mujeres” (1997b 1). La novela testimonio es una representación que aunque apegada al hecho social, está constituida explícita y conscientemente por una mediación artística (Suárez Gómez 64).

Encuadrado el discurso novela testimonio como un relato que puede considerarse *novela*, Suárez apunta que, al no ser suficiente la literatura testimonial para comprender los fenómenos violentos, ocasionalmente no se puede prescindir de ella “como una representación «híbrida» de sucesos violentos que conjuga arte, memoria y fidelidad con hechos reales del pasado” (67). Las estrategias del testimonio en Montemayor –más allá de su hibridez genérica– se alinean a la postura de la praxis estética-política-ideológica de los narradores que mediante su quehacer literario, dan voz al testimonio que busca preservar la conciencia histórica de alguna injusticia. El intelectual mexicano puede no cumplir con ese postulado del *haber estado allí* del que hablaba Victoria García (378). Sin embargo, en su quehacer investigativo, sí recupera la voz de un actor de primera línea en los acontecimientos narrados. Se trata del texto *Lucio Cabañas y el partido de los pobres: una experiencia guerrillera en México* (1987) del comandante Eleazar Campos Gómez, el cual le otorga una base sólida al discurso testimonial junto a una cuantiosa recopilación bibliográfica, hemerográfica, y un arduo trabajo de campo de entrevista a ex guerrilleros, periodistas, políticos y toda voz que pudiera dar cuerpo a ese “yo social” que, mediante el género que nos ocupa, busca reivindicar a una colectividad oprimida.

Para Nohemí Jonsson, *Guerra en el paraíso* es una novela de gran complejidad estructural y narrativa en la que, sin duda, caben los rasgos fundamentales de la literatura testimonial de México, y que, mediante la utilización de muchas voces y la distorsión del tiempo, se enfoca “en la experiencia del pueblo en vez de la del individuo” (Jonsson 100). Con ello, Montemayor deja incólume la intrínseca intencionalidad política del testimonio acudiendo a un discurso contestatario que busca reinsertarse en el imaginario colectivo, dando paso a la memoria que el discurso oficial suele obnubilar. En *Guerra en el paraíso* se devela esa brutal guerra sucia que el Estado mexicano puso en práctica contra esa otredad

marginal en el estado de Guerrero, exterminando poblados enteros en pos de proteger los intereses del más cruento sistema capitalista; y ahí, se inserta estéticamente el compromiso del intelectual, personificado en este caso, por Carlos Montemayor.

#### **I.4 Ester Hernández Palacios: un *Diario* que denuncia desde el testimonio.**

Para Martí Sánchez, hablar de testimonio implica anteponer la preponderancia del sujeto individual sobre la colectividad, su actuar en los hechos que reconstruye y la perspectiva de su propio pasado dentro de los marcos sociales en los que se desenvuelve. “Surge así el interés por las autobiografías, las historias de vida, los diarios y los testimonios entre otras formas editoriales de reconstrucción del pasado individual” (5). Para el académico peruano, hay dos maneras de comprender el testimonio: a)- entenderlo como una relación que se da entre dos sujetos: el que narra y ha sido testigo de los hechos y su escucha en una relación de exterioridad con lo narrado; y b)- la referente a la acción misma del sujeto ubicada en el pasado y que decide contar como convicción y expresión de su vida evidenciando “una relación de interioridad con las acciones de una existencia” (5).

Ricoeur parece tratar al testimonio en diferentes niveles: “El testimonio en tanto relato se encuentra en una posición intermedia entre una comprobación realizada por un sujeto y un crédito asumido por otro sujeto acerca de la fe del testimonio del primero” (112). Es decir, como un acto comunicacional que requiere de la consabida dicotomía narrador/narratario, para trasladar el valor de lo acontecido al suceso relatado, asunto supeditado a un proceso hermenéutico. Y otro nivel mucho más vital, ya que: “[...] se denomina testimonio a una acción, una obra, al movimiento de una vida, en tanto constituyen la señal, la prueba viviente de la convicción y la consagración de un hombre a una causa” (118). En esta modalidad, el testimonio se conecta con los preceptos y

convicciones que guían la vida interior de un individuo. El testimonio deja de ser sólo lo que se vio o escuchó en el pasado, para narrar hechos vividos que transforman la interioridad del ser (Marté Sánchez 5). En este sentido, la autora que compone parte del corpus de esta investigación tiene mucho que decir respecto a la “consagración” de su vida a una causa y a la “transformación de su ser” proyectada en su obra literaria mediante su testimonio.

*México 2010. Diario de una madre mutilada*, de Ester<sup>15</sup> Hernández Palacios<sup>16</sup>, es una obra ganadora del premio más importante a nivel nacional de literatura testimonial<sup>17</sup>. En dicha obra la autora narra, bajo la estructura de un diario, los 29 días subsecuentes al asesinato de su hija<sup>18</sup>. Con este texto, Hernández Palacios se propone exorcizar el dolor y la desesperación de perder a la mediana de sus tres hijas, Irene, asesinada el 8 de junio de 2010<sup>19</sup>. La autora reniega de la interminable estadística de muertes causadas por la violencia desatada por esa guerra en la que “los muertos entierran a sus muertos” (19), y se

---

<sup>15</sup> Esther Hernández Palacios tras el asesinato de su hija Irene decide empezar a firmar su nombre propio sin la “h” intermedia de Esther, como recordatorio de que una parte de sí le ha sido arrancada.

<sup>16</sup> María Esther Hernández Palacios Mirón (1952) se ha dedicado a la docencia en la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana y al estudio de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX, con especial atención a la escrita por mujeres y particularmente a la obra de Enriqueta Ochoa. Es autora de los siguientes libros: de ensayo: *Estridentismo: memoria y valoración* (colectivo) (1983), *La poesía de Jaime Sabines* (1984), *Salvedades* (1992), *El crisol de las sorpresas* (1994), *Los Espacios Pródigos* (1999). coordinadora de *Creadores veracruzanos. 10 semblanzas* y coautora de *Veracruz: dos siglos de Poesía* (2010). En poesía: *Un día de viento* (1998), *Travesía y otros poemas* (1998). En antologías: *La poesía veracruzana* (en colaboración con Ángel José Fernández) (1984), *Veracruz, dos siglos de poesía (XIX y XX)* (1992). Ha publicado varios libros de narrativa para niños, como: *El gato garabato* (1988), *La gallina tina* (1988), *Una grata sorpresa* (1989), *Una vaca con suerte* (1989), *La cabra que no quería comer* (1993), *Por qué no me gusta el pollo* (1995), *Domingo por la mañana* (1998), *El cromosoma de Beatriz* (2016) que, bajo el sello de la editorial SM actualmente se distribuye en varios países de habla hispana y en los Estados Unidos. En 2011 recibió el Premio Nacional Bellas Artes de Testimonio Carlos Montemayor por su *México 2010. Diario de una madre mutilada* (2012). Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, es investigadora y catedrática de la Universidad Veracruzana desde 1979, misma que en 2012 le otorgó el Premio al Decano. De septiembre de 2013 a septiembre de 2017 fue Directora General de Difusión Cultural de su alma mater. <https://literatura.inba.gob.mx/veracruz/5035-hernandez-palacios-esther.html>

<sup>17</sup> Premio Bellas Artes de Testimonio «Carlos Montemayor» 2011.

<sup>18</sup> La noche del 8 de junio de 2010 en la ciudad de Xalapa, Veracruz; Irene Méndez Hernández Palacios es acribillada durante el secuestro de su esposo el empresario Fouad Hakim. Irene llegó sin vida al hospital, mientras que el cuerpo degollado de Fouad fue hallado la mañana siguiente a las afueras de la ciudad.

<sup>19</sup> Mientras el que escribe redacta estas líneas, se cumplen 10 años de impunidad desde el artero crimen.

niega a que su hija sea una cifra más; y con ello, la autora cumple con uno de los preceptos que la literatura testimonial se autoimpone: dar voz mediante un discurso individual a una multiplicidad de voces que viven y/o padecen el escarnio provocado por una situación social. La voz narrativa de Hernández Palacios exhibe la monserga de vivir en un país donde las ejecuciones, las desapariciones y los “daños colaterales” están a la alza desde el 2006 cuando el gobierno calderonista decretó su lucha frontal contra el crimen organizado.

La portada y título del libro hacen referencia a la imagen difundida desde el gobierno para celebrar el bicentenario de la Independencia de México. Esta conmemoración se ve empañada ante la zozobra que permeaba en el ánimo nacional ante la escalada de inseguridad y violencia. Respecto a este guiño paratextual<sup>20</sup>, Sklodowska cita a Claude Duchet cuya postura es que los elementos llamados paratextuales no son considerados como marginales. Antes al contrario, (pre)determinan la recepción:

Un territorio se define por las fronteras: las del texto son movedizas. En el caso de una novela, el título, la primera y la última frase son, a lo más señales entre el texto y lo *fuera-del-texto* (*hors-texte*). De hecho la sobrecubierta y la cubierta ya han hablado del texto, ya han situado su contenido y su modo de escritura, ya ha distinguido “literatura” y “sub-literatura”, nueva novela y novela nueva, ya han escogido al lector sin quien no habría texto del todo. Alrededor entonces hay una zona indecisa, donde ése juega su suerte, donde se definen las condiciones de comunicación, donde se entremezclan las dos series de códigos: el código social, en

---

<sup>20</sup> Genette apunta que hay una

[...] relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como desearía y lo pretende (*Palimpsestos* 11-12)

su aspecto publicitario, y los códigos reproductivos o reguladores del texto (Skłodowska 7).

Desde el diseño de la portada, una ironía manifiesta advierte la trascendencia de un valor (conmemorar el bicentenario), subrayando a la vez la incapacidad de realizarlo dado el dolor sufrido en dicha fecha debido a la violencia que azora al país; así, de entrada, la autora proyecta su denuncia mediante lo que Jorge Portilla denomina una “conciencia irónica” (65).

La autora echa mano de sus amplios conocimientos literarios para construir un discurso híbrido que se nutre de varios géneros y estructuras: la construcción de un testimonio autobiográfico como un objeto literario que incluye “elementos retóricos usados por el autor para la representación textual de sí en el texto para un otro (Arteaga 3), la poesía como paratexto que entona perfecto el dolorido sentir al principiar cada día de la narración; la autobiografía donde “el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo” (Alberca 1); un texto de no-ficción que (como ya se mencionó) se juega así en el cruce de dos imposibilidades: “la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe [...] y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos” (Amar 447), y la estructura del diario como mecanismo que narra una intimidad que se ubica en el espacio más cercano al yo. John Beverley en su “Anatomía del testimonio” lanza las siguientes cuestiones:

¿Tienen algo en común estos textos, a pesar de sus aparentes diferencias de forma (entrevista, autobiografía, novela, fotoreportaje, memorias, diario, crónica); modo de publicación (libro comercial, revista, panfleto, folleto mimeografiado); y contenido narrativo (que varía desde la delincuencia hasta el martirio

revolucionario)? Sería difícil definir con mucho rigor algo que muestra una variación tan grande. Para comenzar, ¿cuáles de estos textos caben dentro de lo que solemos llamar "literatura", cuáles no? La respuesta no es simple [...] De ahí quizás la proliferación en la crítica de oximorones para describir el testimonio: novela-testimonio, narración o novela documental, *nonfiction novel*, socioliteratura, "literatura facto grafica" (termino que recogió Roque Dalton). Parte de la razón de ser del testimonio es que escapa a nuestras categorizaciones usuales, y en particular a la distinción entre lo literario y lo no literario (8-9).

En el *Diario* de Hernández Palacios, se proyecta una perspectiva intimista que mantiene la tensión entre la posibilidad de un ejercicio memorístico y la narración cronológica de los hechos mediante lo que podríamos llamar (abonando un poco al caos terminológico del género) una "bitácora anímica", dando vida a un ejercicio escritural que cuenta con las características de lo que Álvaro Luque llama una "autobiografía pura" (Luque 3). La propuesta estética que impregna las páginas de la académica veracruzana, también se apoya con la inclusión de lo que Bajtín en *Teoría y estética de novela* llama "géneros intercalados" (138): la crónica, la reseña, la editorial periodística, la noticia cotidiana en diversos medios, y la carta abierta entre otros<sup>21</sup>. Todos ellos le otorgan al texto en estudio una mayor complejidad genérica, cuya hibridez convierte la escritura testimonial en un

---

<sup>21</sup> La primera es una esquila dedicada para Esther Hernández Palacios que le manda su colega Sergio González Levet el día 10 de junio. El segundo, un desplegado que firman el 11 de junio una gran parte de los intelectuales, artistas y colegas de la escritora, dedicado al ex gobernador Fidel Herrera; el tercero es una nota virtual, "Casa (Xalapa) Tomada" de Armando Ortíz que también aparece el 11 de junio. La siguiente nota es: "Xalapa: La máscara de la muerte roja" de Javier Hernández Alpizar agregada el 12 de junio. Una reseña literaria de Luis Hernández Palacios el 30 de mayo de 2010, llamada "El poder del perro", publicada en la Organización Editorial Mexicana y que la escritora agrega el 19 de junio como una supuesta premonición de lo que le pasaría a Irene en días próximos. Una nota más del día 2 de julio publicado en La Jornada de Veracruz, "Jóvenes, carne de cañón para la delincuencia organizada..." Agrega una versión del "Padre Nuestro" dedicada a Irene y Fouad que le envía uno de sus hermanos el día 3 de julio. Y por último, agrega el día 6 de julio una pequeña nota sin título, que leyó en la sección internacional de El País, sobre delincuencia organizada en México (Recuento hecho en la tesis de Domínguez Sánchez 75).

espejo en el que la autora se proyecta como una madre mutilada cuyo único deseo es encarar la realidad sin reducir o negar sus contradicciones, así como se desprende de las siguientes palabras que Hernández Palacios concedió en entrevista a Viridiana Villegas:

– Ante el lamentable hecho, ¿no ha pensado que el peor lugar para esconderse es la escritura?

– Claro: no es un espacio para ocultarse, sino para encontrarse. Si bien un sinnúmero de personas considera su quehacer en las letras como la posibilidad de colocarse una máscara para disertar sobre diversos temas desde un yo construido como autor, mi libro es diferente porque desde el testimonio ofrece una visión real y en ningún momento fue construido a partir de la ficción; es decir, el contenido absoluto del volumen pertenece a la realidad, de modo que no hice sino plasmar en el papel lo que estaba ocurriendo (Villegas 1).

Y en esa respuesta, la propia autora resumía un poco la complejidad que implica el intento de definir la literatura testimonial<sup>22</sup>. Dada la hibridez del género que nos ocupa, Suárez Gómez sostiene que “existe un tipo de representaciones de pasados violentos que no son historia, ni ficción –en sentido estricto– que logran establecer un vínculo entre la realidad, el arte y la memoria” (62). En el caso del *Diario de una madre mutilada*, nos enfrentamos a una cuasi simultaneidad de los hechos y la narración de los mismos. La “eficiencia” que esto implica en el ejercicio memorístico problematiza la percepción de que parte del discurso se construye en una suerte de transcripción que da sentido al término testimonial como un género que “por medio de la literaturización de un hecho social previo, estructura

---

<sup>22</sup> Algunos autores hablan de discurso testimonial, novela política, novela testimonio, novela documental, literatura testimonial, narración testimonial, ficciones documentales, narrativa de no ficción, literatura de resistencia, o simplemente testimonio; entre otras denominaciones que indican que hay un universo testimonial con claras diferencias entre cada subgénero (Suárez Gómez 63).

una unidad discursiva híbrida y subordinada a los intereses ideológicos de sus productores” (García Gustavo 50). En otras palabras, el testimonio es un género que enlaza los “sucesos reales” con las estrategias artísticas subjetivas que demandan la validación referencial de un discurso autobiográfico. Pero “el auténtico diario, en cuanto no pertenece a la comunicación es a-literatura”, dice Rudolf Picard (116). Pues en sentido estricto, el genuino diario se redacta desde la conciencia de que se trata de un género destinado al uso exclusivo del quien lo escribe: “En razón de la estricta identidad entre autor y lector, carece precisamente de la condición más universal de toda Literatura: el ámbito público de la comunicación” (116), matizándose como un discurso de peculiaridades fragmentarias e incoherentes a nivel textual que hace referencia a una situación vital concreta. Sobre el mismo tema, Picard abunda:

Pero hay otra razón, mucho más profunda, por la cual el diario es incompatible con la Literatura: el diario es un género documental y descriptivo, mientras que la Literatura, como acabamos de constatar, incluyendo la llamada Literatura mimética, no reproduce el mundo, sino que, por vía ficcional, proyecta imágenes de un anti-mundo imaginario. El diario es capaz de conseguir las peculiaridades que hemos mencionado porque renuncia a la comunicación intersubjetiva, una de las funciones esenciales del lenguaje. Al diario le es dada sólo una de las dos dimensiones del sistema comunicativo que es el lenguaje, la de emisión. La de recepción se deja de lado porque el hipotético lector, como idéntico que es al autor, dispone ya de la información que hay que suministrar (116).

Desde el argumento anterior surge la pregunta siguiente: ¿Por qué entonces, el diario se ha convertido en un género literario? Picard aclara que es porque el diario es un modo en que una conciencia organiza sus reacciones frente al mundo real; un producto lingüístico de una

autoconciencia y no la documentación de cómo constatar neutralmente la estancia de un individuo en el mundo, antes bien, hace la veces de una confesión sobre sí mismo mediante la creación de una imagen o la proyección de una idea más inconsciente que el yo emisor tiene de sí mismo.

En el auténtico diario se hace patente de un modo inmediato el otro del yo. Tal otro se encuentra igualmente en la raíz de la escritura ficcional; sin embargo, ahí se oculta detrás de imágenes y acciones de lo imaginario, y, en cierto modo, queda absorbido en la obra. En las dos formas de escritura hay un yo que produce un texto a partir de sí mismo, un yo que crea con el texto una realidad simbólica –una realidad estética, por tanto–. En última instancia, también la descripción del yo que se encuentra en el diario, incluso la que más se parezca al documento, esconde un yo en cierto sentido ficcional (116-117).

Trascendido el diario como forma de comunicación aparentemente cerrada, en el caso de Hernández Palacios el género se vuelve un artificio cuyo fin es transgredir y evidenciar una realidad externa difícil de asumir, y al mismo tiempo, su subjetividad se nutre de los márgenes que dan un sentido social a su narración. Con ello acredita una característica que, según Oviedo, es propia del género testimonial:

Todo testimonio es primordialmente el relato o versión de un suceso real que el narrador y sus lectores comparten como miembros de una misma comunidad. La imaginación y el lenguaje personal no están excluidos, pero sí sometidos al compromiso de ser fiel a esa realidad y de informar sobre algo que todos deben y quieren conocer más a fondo (Oviedo 372-373).

Es esa unicidad en la competencia lingüística de la autora lo que logra un ejercicio eficiente al compaginar su versión de un traumático suceso personal, la literalidad del mismo, y su referencialidad histórico-social.

Picard ubica a finales del siglo XIX la transición del diario de un *status* privado al público como un acontecimiento importante tanto, para la historia de las formas literarias “como del de la ontología de la literatura” (118). Para el estudioso citado, lo que era esencialmente a-literario, toma rasgos y funciones literarias mediante una forma cuya naturaleza –en teoría– niega la comunicación intersubjetiva: “El monólogo es ahora un monólogo que los demás escuchan ; es más, tiene lugar para que los demás lo escuchen” (118). En el caso del diario de la catedrática veracruzana, la construcción se basa justamente en la intencionalidad de crear un texto que sirve a dos intenciones: hacer catarsis ante el dolor, y narrar cronológicamente los acontecimientos que se suceden a un evento específico: el asesinato de su hija. Dicho texto no surge de una construcción diacrónica de lo que podría ser un “diario de vida”, antes bien, es un corte sincrónico con principio y fin determinados en la cronología vital de la autora (8 de junio a 7 de julio de 2010). La referencia al acto mismo de la escritura no aparece como intención primigenia en la narración (salvo por el título que anticipa su mecanismo estructural), de hecho, sólo se hace mención de dicho elemento en dos ocasiones durante el texto: en el apartado II del 20 de junio: “De regreso a casa leo el periódico. Y escribo sobre esta libreta” (*Diario de una madre mutilada* 56); y al final de relato en el apartado V del 7 de julio: “En el avión, mi nieto se sienta conmigo. Cuando saco la libreta negra donde he escrito, a mano, este diario, me pregunta: –¿Qué lees, abuela?

–No leo: escribo. Es un diario” (102). Sin embargo, tanto el objeto (la libreta negra), la necesidad de escribir en ella, así como la cronología casi coincidente con el tiempo de la narración, se corroboran en una declaración de la propia autora. Quetzalli Domínguez apunta en su tesis: “Fue justo después del funeral de Irene cuando Ester Hernández le pidió a su amiga Marianne Toussaint que la ayudara” (46). Y cita la declaración de la autora:

Necesitaba como tabla de salvación una libreta negra de pastas duras, sin el peligro de la espiral que me habría permitido arrancar hojas fácilmente, y una pluma de gel para que se deslizara sin dificultad por el papel. El diario que inicié *in articulo mortis* el 10 de junio y concluí casi un mes después, el 10 de julio, fue el puente que me volvió a conectar con la vida (Domínguez 46).

En esta declaración, Hernández Palacios hace patente que la escritura de su texto fue, en principio, un acto vital y memorístico que se acabaría convirtiendo en un testimonio literario. Incluso en entrevista con Ricardo Muñoz Munguía de la revista *Siempre!* la autora aclara que no tenía como pre-establecida la intención de escribir un diario:

Nunca pensé escribir el libro [...], tampoco lo planeé, más bien me sentí obligada a escribirlo, porque tuve la necesidad imperiosa de desahogarme de alguna forma. Nunca había hecho un libro testimonial, casi todos mis libros son sobre crítica literaria desde hace treinta y tres años, que paralelamente se conjunta con mi labor académica en la Universidad Veracruzana, investigadora y catedrática de la Facultad de Letras; me dedico a la literatura y como autora escribo literatura para niños, libros lúdicos, con sentido del humor, con profundidad pero con una capa de ligereza ..., y de pronto me matan a la segunda de mis tres hijas ..., y ante esta situación terrible acudo a lo que sé hacer, que es leer y escribir, una vía que acudí sin proponérmelo, sin planearlo, que fue escribir un libro que por sí solo fue

tomando la forma de un diario. Así, fui describiendo lo que día a día sentía, lo que pensaba, lo que veía. Se trataba de ir dejando pedazos de mí en ese camino (Muñoz Munguía 1).

Para Álvaro Luque, el basamento que permite la postulación del discurso diarístico como literatura debe pasar necesariamente por su conexión teórica con la literatura autobiográfica. Partiendo de la idea fundamental de que el texto literario se construye a través de la ficción, esta postulación parecería oponerse al texto autobiográfico porque éste aparenta ser de naturaleza fáctica y no ficcional; sin embargo, Luque identifica un entrecruce:

La literatura es ficción, y el texto autobiográfico es literatura porque se construye con los mismos materiales de la ficción y, por tanto, puede ser leído desde estas coordenadas. El diario personal que no se reduce a un mero resumen contable del día, a la mera anotación documental, tiene así la posibilidad de ser leído desde la literatura, a pesar de ser un texto que mantiene una correspondencia con la realidad externa, una intención de verdad (4-5).

En este sentido, el diario de Ester Hernández Palacios ya no se rige por el ordenamiento de una anotación sensible de alguien remitiéndola a sí mismo, sino que, como todo discurso literario, está regulado por estrategias comunicacionales que buscan un efecto determinado en el receptor. Ya no es un sólo “tomar nota”. Lo que establece su efecto, se predetermina en el propio acto de la escritura y la elección de sus contenidos. A tal respecto Picard apunta que:

El presunto carácter aleatorio del apunte de diario se convierte ahora en una estratagema retórica. La aparente despreocupación por la futura presencia de un lector se convierte en un mimetismo de la inmediatez. A pesar de traicionar el

ámbito de lo privado –siendo lo privado la condición esencial de su origen– y a pesar de perder su condición de documento, el diario literario ofrece una serie de ventajas que lo hacen posible y aceptable en una situación nueva de las expectativas estéticas. Estas ventajas son las siguientes: primero, el hecho de que el diario literario depara la posibilidad de penetrar en el proceso de la escritura, y, segundo, el que evite las constricciones de la estructuración de la obra y el presunto carácter descomprometido de la ficción (118).

Ese “presunto carácter descomprometido de la ficción”, podría ser –especulando un poco– la razón por la que el testimonio de la catedrática en duelo haya derivado en esta forma escritural y no en otra de las estructuras que puede presentar el género testimonial; como el caso de la novela testimonio, sub género en el que Suárez Gómez encuadraba a *Guerra en el paraíso* –según definición de Lucía Ortiz–, en la que “aunque el referente del acontecer es por convención ‘real’ y ‘verificable’, su presentación discursiva a través de la persona autorial representada en el texto, es una entidad imaginaria” (Suárez Gómez 64).

## **I.5 El *Diario* de Ester: autobiografía vs. autoficción.**

### **I.5.1 Autobiografía.**

La definición paradigmática del término autobiografía sigue siendo la planteada por Philippe Lejeune en la década de los setenta con *El pacto autobiográfico y otros estudios*: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (50). Acorde a estas palabras, el pacto autobiográfico implicaría que el autor le garantice al lector que el discurso autobiográfico que leerá a continuación será representativo de realidad sin engaño deliberado (Gómez Rollán 22). En otras palabras, según explica Manuel Alberca “le

propone al lector que lea e interprete el texto conectado a principios que discriminen su falsedad o sinceridad, según criterios similares a los que utiliza para evaluar actitudes y comportamientos de la vida cotidiana [...]. El autobiógrafo pide al lector que confíe en él, que le crea” (Alberca *El pacto ambiguo* 66). Se trata de un pacto que, en primera instancia, se dirige al autor para impulsarlo al compromiso de ser veraz, y, en segundo término, implica al lector como elemento imprescindible del género. Alberca adhiere a este binomio un tercer vector representado por el texto: “en este marco, el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo” (Alberca “Es peligroso asomarse” 1). No obstante, dice Gómez Rollán, citando a Daniel Mesa Gancedo, que es lógico que se manifiesten ideas contrarias que planteen como débiles dichos pactos: “uso con reticencia el concepto pacto, que me parece uno de los cimientos más endebles de toda la teoría de la escritura autobiográfica” (Gómez Rollán 23). Al mismo tiempo, Gómez Rollán señala como elemento primordial, que el pacto fincaría su pertinencia en el hecho de que el autor asegure decir verdad “incluso por encima de que, en realidad lo haga” (23). Manuel Alberca, retomando los conceptos de Lejeune al respecto, dice que, en sus cursos, comienza “por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” (Alberca *El pacto ambiguo* 66), y complementa:

Para poder hablar de autobiografía no basta que el autor cuente la verdad, además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza, pues al anunciarle y prometerle que va a contar la verdad de su vida, tácitamente solicita al receptor que le crea y que confíe en la veracidad del texto (66-67).

Inevitablemente habrá casos en los que el lector deberá acudir a los márgenes del texto para encontrar y/o comprobar dicha veracidad: “En algunas ocasiones habrá que atender a lo que Genette llamó el «paratexto»; es decir, a la portada del libro, contraportada, etc., y encontrar allí el género: «autobiografía» [...] En otras ocasiones habrá que buscarlo afuera [...] si se conoce brevemente la biografía del autor.” (Gómez Rollán 23-24); pero ante la imposibilidad de concluir la veracidad de lo que el autor narra, Gómez sugiere acudir a diferentes medios discursivos como podrían ser las entrevistas –entre otros–, “donde el autor haga patente el pacto autobiográfico” (24).

La fórmula Autor = Narrador = Personaje, resulta de vital importancia en lo que Gómez llama las novelas del “yo”. Esto hace evidente que, para que una autobiografía haga sentido, dicha fórmula se debe cumplir o “no podría sostenerse por motivos lógicos” (24), aunque aclara que pueden existir excepciones como el caso de tener que usar un alias por razones políticas, y pone como ejemplo la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún; en cuya consulta paratextual se halla la palabra autobiografía en el título, sin que coincidan nombre y autor. Pero esto no la convierte en una obra ficcional: “La explicación es que Federico Sánchez es uno de los alias que Semprún tuvo que utilizar cuando fue militante del Partido Comunista en la clandestinidad y, por tanto, a pesar de la diferencia onomástica, el título de la obra alude directamente al autor” (25). De esto también se deriva que no todas las autobiografías deben estar narradas en primera persona. Lejeune apunta que, al narrar de sí mismo en tercera persona, un autobiógrafo puede buscar

[...] efectos totalmente diferentes del mismo procedimiento, sean de contingencia, de desdoblamiento o de distancia irónica [...] Puede darse identidad del narrador y del personaje principal en el caso de la narración en “tercera persona”. Esta identidad, al no estar establecida en el interior del texto por empleo del “yo”, queda

establecida indirectamente, sin ambigüedad alguna, por una doble ecuación: autor = narrador y autor = personaje, de donde se deduce que narrador = personaje (53).

Lo anterior demuestra la cabal importancia que radica en la correspondencia de autor-narrador y ambos con el personaje (Gómez Rollán 26).

La trascendencia que, para postulantes como Virgilio Tortosa o Manuel Alberca, la onomástica cobra para dar pertinencia a la autobiografía, se debe materializar en la correspondencia nombre propio-autor. Tortosa, por ejemplo, opina que si no hay tal correspondencia, entonces el género es imposible:

Todos los demás elementos (identidad, semejanza, diferencia) carecerían de importancia. Por sí mismos no conformarían forma. Y ahí reside la importancia de la firma materializada en el momento de la publicación, momento en que también emerge el lector encargado de suscribir el contrato de lectura autobiográfica, que reordena los elementos mencionados, atribuyendo veracidad a la firma y por él queda erigida la semejanza (423).

Ante la postulación de N. Frye, según la cual la autobiografía no era más que otra forma de ficción, Manuel Alberca aclara que dicha idea tuvo tal eco, que provocó un “delirante relativismo” pues, una afirmación cargada de tal ambigüedad causó un salto sin red al vacío conceptual “[...] puesto que no existía ni podía haber sujeto estable, ni introspección verdadera, ni yo unificado, pues ni la memoria resultaba fiable ni el lenguaje era otra cosa que un sendero lleno de trampas...” (Alberca “Es peligroso asomarse” 2-3). Pero el pacto autobiográfico –aclara– es mucho más humilde y preciso, pues debe responder a un doble principio autoral: el de identidad y el de veracidad. El primero se refiere al esfuerzo del autor por convencer a su receptor de que, quien se enuncia como “yo” en un texto de estas características, es la misma persona que firma la carátula tomando responsabilidad de lo

que dice ese “yo”. De esta manera se establece que autor, narrador y protagonista comparten el mismo nombre cobrando un valor textual y paratextual en la clave de lectura; así, el recurso de la “onomástica se convierte en una pieza indispensable a la hora de dictaminar las diferencias entre autobiografía y novela” (3). En cuanto al principio de veracidad, éste “alude a la referencialidad externa de la realidad que el texto enuncia” (4). Sin dejar de ser discutible, dicho pacto de veracidad resulta ser el rasgo más específico adjudicable a un autobiógrafo frente a la ficción. Esa promesa de decir verdad –sin pretensiones absolutistas– tiene su base en los actos y relaciones sociales incluso ante la imposibilidad de acceder a la totalidad de una vida, “pero la búsqueda y el deseo de alcanzarla definen, desde el punto de vista del autobiógrafo y del lector una expectativa que no es ilusoria sino real y muy humana” (4).

En el caso del diario que nos ocupa, se cumplen a cabalidad ambos principios del pacto autobiográfico, y, al mismo tiempo, la creatividad literaria de la autora logra dar una ulterior vuelta de tuerca gracias a los elementos paratextuales, los cuales, analizados detalladamente, crean una serie de paradojas que, lejos de cuestionar el pacto autobiográfico, lo apuntalan mediante la retórica de su propuesta estética.

Empecemos por analizar el principio de identidad: para Manuel Alberca el nombre propio que aparece como firmante en la portada cobra un valor primordial pues “resulta ser la única manera de resolver la fantasmagoría del yo, en tanto que conector discursivo sin significado propio” (3). Para el académico español, el nombre, lejos de ser una simple etiqueta, se liga íntimamente a nuestra construcción personal, familiar y social. “La importancia de la identidad nominal no es en la autobiografía, ni tampoco en la vida cotidiana, una mera cuestión de registro civil, sino que es un tema de profundo calado, pues no existimos socialmente hasta que no detentamos una identidad administrativa y, por

consiguiente, un nombre” (3). Pues bien, la Dra. Esther Hernández Palacios Mirón, firma su libro como Ester, sin la h intermedia: esta modificación grafística que podría implicar un deslinde entre la persona autoral (esa “identidad administrativa”) y la entidad enunciante, está lejos de pretender trukear el pacto autobiográfico, sino todo lo contrario. Consciente de esa “importancia de la identidad nominal”, la autora “mutila” su apelativo en un acto manifiesto de pérdida irrecuperable que se refleja en lo que se dispone a narrar: la pérdida de una hija.

Respecto al principio de veracidad, Alberca apunta que “Lo que se cuenta en el texto se hace como un expediente de realidad, de algo realmente acaecido y comprobable a veces por el lector, que espera o exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por éste” (4). Y agrega que a este principio Philippe Lejeune le llama «pacto de referencialidad». En este caso, sobra remarcar que el texto de Hernández Palacios se ciñe a dicho pacto; la historia que calendariza desde la intimidad de su dolor corresponde temporal e históricamente con los acontecimientos que son del dominio público: el asesinato de un matrimonio formado por la hija de una académica universitaria, y el hijo de un empresario, en Xalapa, Veracruz. Y por cuanto atañe a esos retruques paratextuales con fuerte carga creativa que no alejan sino que, mediante sus elementos retóricos cimentan aún más su pacto con la verdad, podemos recordar dos: el diseño de la portada, que ya anteriormente hemos mencionado como un elemento irónico por referenciar la conmemoración/celebración oficial del bicentenario nacional, y el propio título, pues la mutilación a la se hace referencia es metafórica en varios sentidos –incluida la omisión de la h intermedia en el nombre propio de la autora–. La analogía entre un cuerpo que pierde un miembro, y una madre que pierde a su hija es recurrente durante el texto. Aquí algunos segmentos que dan cuenta de ello: “Al amanecer, mi cuerpo duele, pero es más fuerte el

dolor del vacío. “Un miembro amputado duele. Es una verdad reconocida por la ciencia médica” (*Diario de una madre* 27), o este otro: “Han pasado 21 días, mas la herida me duele como en el primero. Dicen que un miembro mutilado sigue doliendo siempre” (85); y por último: “Uno se las ingenia para caminar con un solo pie o para vestirse con una sola mano, para abrazar dos hijas y dos nietos con un único brazo. Aunque dicen que nunca deja de doler un miembro mutilado” (98).

De esta manera, la prosa de Hernández Palacios se transforma en materia autobiográfica cuyos elementos retóricos conectan la representación textual de sí, con el importante ejercicio de validación que corresponde a su lector. Con ello, la autora liga pertinentemente los principios que dan carta de identidad a su obra (en esa hibridez que caracteriza al testimonio) también como discurso autobiográfico.

### **I.5.2 Autoficción.**

Ma. Victoria Martínez identifica al escritor y teórico francés Serge Doubrovsky como quien acuñó la categoría narrativa de autoficción para aludir a su novela *Fils* (1977). El neologismo, que representa a un subgénero especialmente atendido por la crítica en las últimas décadas, se refiere a una ficción de acontecimientos estrictamente reales:

La autoficción señala entonces una fractura de la instancia narrativa, que ya no puede erigirse como elemento constitutivo de una historia unitaria y unificante; pues no se trata estrictamente de una autobiografía, en la que en principio se relata la vida del autor, ya que en la autoficción se retoman de manera ambigua fragmentos de una vida, aparentemente la del escritor; mientras se sugiere que el personaje es y no es el autor (Martínez 2).

El neologismo inventado por Doubrovsky –dice Manuel Alberca– es un nombre que ha hecho fortuna en la literatura de diferentes latitudes como la francesa y la hispanoamericana donde se pueden identificar destacados ejemplos autoficcionales, incluso, anteriores a esta denominación (“¿Existe la autoficción hispanoamericana?” 11: 6). Respecto a lo anterior, Alberca complementa:

A algunos la autoficción podrá parecerles un intento solapado de catalogación de un nuevo marbete literario, justo cuando hay un acuerdo general sobre la confusión e hibridación de los géneros en la literatura actual. La indeterminación genérica de la autoficción proviene de su posición liminar entre la autobiografía y la novela autobiográfica (6).

Ante esto, la autoficción deviene en un choque de pactos antitéticos, cuya perplejidad y ambigüedad desencadenadas obnubilan a cuál de los dos pactos debemos atender (6).

“Una autoficción es una novela”, empieza diciendo Manuel Alberca en su artículo “¿Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción” (89); que, como toda novela, otorga las consecuentes libertades a la dupla autor-lector para imaginar como verdadera la ficción narrada, aun cuando parezca que el novelista se compromete a ser veraz sobre sus avatares y sobre sí mismo. Para ello, le adjudica a su narrador la correspondencia de su nombre propio, como lo establecen los discursos sometidos al pacto autobiográfico. Bajo una estructura híbrida y la consiguiente ambigüedad en el pacto de lectura se establece una suerte de “metáfora de la actual deriva del sujeto y de la fuerte mutación que éste experimentó en el siglo pasado” (89). Alberca amplía:

En este contexto, la identidad del autor no debemos entenderla como sustancia o esencia, sino como su representación o figura, aprensible directamente en el texto narrativo, en la cual se percibe la correspondencia referencial entre el plano del

enunciado y de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de una transfiguración literaria (89).

El académico español, da algunos ejemplos de autoficción que van desde las autoficciones *avant la lettre* de Unamuno y de Azorín, hasta algunas más actuales nombrando a Juan Goytisolo, Francisco Umbral, Enrique Vila-Matas, y algunos hispanoamericanos entre los que cuenta a Mario Vargas Llosa, César Aira y a un colombiano que ha sido y será recurrentemente referenciado en este trabajo dada su inclusión como paradigma de cómo se ha narrado literariamente el fenómeno del narco en otras latitudes: Fernando Vallejo (Alberca, “Es peligroso asomarse” 5).

Lejeune establece un paralelismo introduciendo el concepto de «pacto novelesco» que equipara simétricamente al pacto autoautobiográfico adjudicándole, también, su binomio de rasgos: “práctica patente de la no-identidad” y “atestación de la ficción” (*El pacto autobiográfico* 67). En el primer rasgo, autor y personaje no tienen el mismo nombre; al segundo, le corresponde hoy el subtítulo de novela que de por sí, implica ya un pacto novelesco. El auge de la autoficción –dice Alberca–, se debe situar “justamente en el intersticio de la programada y efímera «muerte del autor» pregonada en los años sesenta y del incontestable auge de la autobiografía en los setenta” (“¿Este (no) soy yo?” 89), sin dejar de notar que ambos fenómenos son síntomas contradictorios.

José María Pozuelo, retoma la definición del propio Doubrovsky para *autoficción*: “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo” (*Figuraciones del yo* 12). Para Pozuelo –a más de cuatro décadas de la creación del término–, la postulación de Doubrovsky se refiere a

[...] la quiebra de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y por consiguiente del personaje y de la persona representada en ella. Singular y explícitamente referido al caso de una historia autobiográfica convencionalmente forzada a presentarse como un todo narrativo, y no unos fragmentos disjuntos (13).

Pozuelo considera a la autoficción como una categoría hija de su lugar y su momento: el París de los años sesenta y setenta. Su nacimiento evidencia dos antecedentes a considerar: primero contestar al conocido pacto autobiográfico de Lejeune, y segundo y con mayor peso, la crisis del personaje como entidad narrativa postulada años antes por Robbe Grillet y Natalie Sarraute (14). Para Pozuelo, la importancia de rescatar el origen del término no tiene un afán arqueológico sino la consideración de no seguir contribuyendo a que la autoficción sufra el mismo destino de algunos conceptos paralelos como posmodernidad o deconstrucción “que de tanto usarse, para tanto y en distintos contextos y para diversos autores, y obras, han acabado perdiendo su distintividad y su capacidad de decir lo que querían decir cuando nacieron y resultaban categorías realmente útiles” (16). Una manera de no limitar al concepto a que sea sólo lo que fue al nacer, sino entender lo que en realidad es y deslindarlo de lo que no es; y con esto “evitar que su crecimiento desmesurado y su juntura a conceptos como el de «Factual Fictions», que veo asimilado a él, le haga perder su sentido” (16). Para el catedrático de la Universidad de Murcia, el exceso en el uso del término en la interpretación de “figuraciones de un yo personal” en ciertas novelas de algunos autores, ha desembocado en que, aquello que nació con un sentido preciso, acabó por convertirse en “un cajón de sastre”. Estas confusiones eran evitables ateniéndose a la clara definición que J. Lecarme dio a la autoficción: “La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor narrador y protagonista comparten

la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela” (17). Esto –para Pozuelo–, aclara un subgénero narrativo como una novela que comparte autor, personaje protagonista y narrador; y subraya el concepto de *identidad* porque en el origen de tal definición, estaba su homóloga dada por Lejeune para el género autobiográfico:

Lejeune trazó un cuadro en que quedaba vacía la casilla referida al caso en que dentro de una novela convergieran la columna dedicada al nombre del personaje y la del nombre del autor real, casilla que es la paralela a la que se ofrecía llena, precisamente con el género de la autobiografía, donde tal coincidencia es obligada” (18).

Es justo en la complementación de tal casilla que Pozuelo sitúa el nacimiento de la autoficción propuesta por Doubrosky con su novela *Fils*. Y aclara que, en su siguiente ensayo dedicado al pacto autobiográfico “Le pacte autobiographique (bis)”, el propio Lejeune asume el origen de obras concretas que pretendían desmentir su cuadro, rellenando sus casillas vacías al citar expresamente *Fils* de Doubrovsky como el nacimiento de la contrafaz del género autobiográfico: “En consecuencia, no escapó a Lejeune que *Fils* fuera una contra-autobiografía [...] Una novela que nace como una “falsa autobiografía” entonces, o mejor una contra-autobiografía (18-19).

En opinión de Manuel Alberca, al lector le gusta dirimir esa indeterminación interpretativa de leer un texto como autobiografía o como novela. La sutilidad estratégica en la mezcla de ambos pactos provoca mayor ambigüedad y mayor esfuerzo para su resolución:

Dicho de manera esquemática y resumida, la autoficción: a) puede camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela o, b) puede simular que una

novela parezca una autobiografía sin serlo. En ambos casos la ambigüedad es de muy distinto calado. Efímera en el primero y más compleja y continuada en el segundo (“¿Existe la autoficción hispanoamericana?” 11 6-7).

De lo anterior se podrían interpretar dos postulaciones desde la propuesta autoral: camuflar lo autobiográfico en la ficción con una finalidad política, y el intento de mantener la tensión de falsear un pacto autobiográfico con finalidades estéticas. Del mismo modo, Alberca no duda en considerar a las autoficciones hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas, pero sin la posibilidad de confusión, pues

en las segundas el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya [...] estas novelas no podrían considerarse autoficciones, a no ser que se emplee esta denominación con una amplitud tal que quedaría inservible, ya que un nombre propio, diferente al del autor, impide en principio la representación autoficcional del autor (11: 6).

El carácter híbrido y ambiguo del novelesco autobiográfico resulta terreno fértil para la autoficción y su “contradictoria y posmoderna afirmación del sujeto actual, propio de esta época de inestabilidad de los referentes y de neonarcisismo” (Alberca “Es peligroso asomarse” 6). Del numeroso repertorio de estos relatos autoficticios, Alberca pone énfasis en la contradictoria necesidad de autoafirmación de autores que no creen en el hombre o la consistencia del sujeto; un repertorio de identidades fragmentarias que intentan la imposible disolución mediante un “patológico encogimiento del yo” (6). El héroe de estas novelas se proyecta como un ser que no puede ni sabe luchar por carecer de la noción de rebeldía además de encontrar gratificación ante su propia negación y debilidad. El mismo

académico matiza: “No obstante, demuestra una esperanza mal disimulada de construir su propio mito en el espacio pautado del papel, de afirmarse y regodearse en sus limitaciones, y como signo, mínimo pero sintomático, de conservación narcisista de su fracturada identidad, mantiene su nombre propio en el espacio de la invención” (7). Nos hallamos ante una identidad que no responde a ese yo comprometido de la autobiografía, pero tampoco se adhiere por completo a ese otro yo ajeno de características novelescas. El autor autoficcional simula una identidad deliberadamente incompleta y se aprovecha de ello en el relato. Una entidad ambigua que no se compromete a la veracidad a pesar de que no deja de hablar de sí mismo; y si hay verdad, “no se anuncia ni nos avisa, al contrario extiende una densa cortina de humo sobre sus intenciones” (Alberca “¿Este (no) soy yo? 91).

Y ante la pregunta de si es posible hablar de autoficción en Hispanoamérica, Manuel Alberca se responde que sí; que el relato autoficcional más frecuente es el biográfico, aunque establezca una mezcla de elementos ficticios y reales, a veces difícil de discriminar para el lector que termina estableciendo una relación extratextual indirecta para lo que allí se narra (Alberca “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?” 12: 1). Un género fecundo – el de la autoficción– que ocupa un lugar privilegiado entre lo que Alberca llama “las últimas hornadas” de escritores hispanoamericanos y algunas de sus obras:

En la amplitud y variedad de los registros de la narrativa actual, la autoficción desempeña una función capital en varias novelas del argentino César Aira y de manera muy destacada en *Cómo me hice monja*, en *La virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero* y *La rambla paralela*, del colombiano Fernando Vallejo, *Llamadas telefónicas* y *Los detectives salvajes*, del chileno Roberto Bolaño, en algunos cuentos del argentino Ricardo Piglia, en el ciclo novelístico autobiográfico del peruano Jaime Bayly, en *La trilogía sucia de La Habana* y *Animal tropical*, del

cubano Pedro Juan Gutiérrez, o en *Pájaros de la playa*, del ya citado Severo Sarduy, entre otros muchos (12: 2).

Como hemos podido constatar, la aportación de Doubrovsky ha resultado acertada para el estudio literario que suele bifurcarse en varios sentidos: un neologismo que describe otra forma de novelar, y que, tras el nacimiento de su descriptor, experimentaría un exponencial crecimiento. El surgimiento de la teoría que debe manar a partir de una *praxis* autoral en el intento de innovar con su postulación estética se convierte irremediabilmente en materia de estudio para los que intentan explicar dicho fenómeno. La autoficción tiene su origen en los resquicios que Lejeune fue dejando en la teorización de su “pacto autobiográfico”, sin el cual, probablemente “nunca hubiera llegado a tal desarrollo” (Gómez Rollán 65). Para Alberca:

No se podría entender el desarrollo de la autoficción sin el crecimiento editorial de autobiografías [...] y sin el desigual aprecio literario que el género autobiográfico ha despertado tradicionalmente en los escritores (incluso entre los que han publicado su autobiografía) y en los críticos periodísticos y académicos (“¿Este (no) soy yo?” 89). Resulta evidente que la autoficción, cuyo nacimiento podemos fechar en los años setenta, abreva directamente del género autobiográfico, no obstante, “se descubre un valor retrospectivo del término al poder reinterpretar obras con siglos de antigüedad” (Gómez Rollán 64). El surgimiento del neologismo detona un *boom* genérico que alcanza, probablemente, su pináculo en la transición entre el final del siglo XX y el principio del XXI.

Sirva de ejemplo, como uno de los “ecos” que narran autoficcionalmente la violencia surgida del fenómeno del narcotráfico, una obra paradigmática del subgénero literario conocido como sicariato colombiano: *La virgen de los sicarios* (1999), de

Fernando Vallejo. La posición de este autor respecto a los aspectos planteados por el pacto autoficcional tiene sustento en la puesta en forma y su particular actitud ante el lenguaje. Nos referimos a un hiperrealismo que se opone esencialmente a un sistema cuyos valores morales y humanistas rechaza, pero que, de manera simultánea, critica duramente la anomia de la modernidad presente. Este moderno desencantado y su escritura insurrecta ubica su discurso doblemente opositor desde la circunstancia de la autoficción como género que da pertinencia a su propuesta de ruptura con la visión moderna de una realidad de la que, sin dejar de ser autocrítico, también participa.

Sólo como ejemplo, citamos un fragmento de la entrevista hecha por Diana Diaconu en el 2008 para su investigación de tesis doctoral. En este fragmento, el propio Vallejo da señales de su inclusión en el género que en este punto nos ocupa:

**D.D.:** La autoficción, como género que permite un alto grado de sinceridad (sólo alcanzado por la autobiografía) pero cuya forma de expresión es genuinamente literaria, esté quizás más expuesta a la lectura errónea de quienes solamente perciben el segundo pacto (el de la autenticidad), que aparece enfatizado, e ignoran al primero (el ficcional), que es implícito. ¿Le parece que este estatuto ambiguo de la autoficción podría ser la causa principal de las lecturas literales que se hacen con demasiada frecuencia de su obra y que desembocan en grandes absurdos interpretativos, como, por ejemplo, el de atribuirle al escritor Fernando Vallejo una ideología fascista, racista, oligárquica, reaccionaria, etc.? Finalmente, ¿cree que la ausencia —que yo sepa— de un estudio crítico serio de su obra de ficción podría relacionarse con el reducido, casi nulo espacio de reflexión que ha ocupado la autoficción como género literario en Colombia?

F.V.: Todavía no la han descubierto. Si es que la palabra incluso es bastante reciente. Si apareció por los años setenta, estaría latente por lo menos hasta los ochenta, ochenta y cinco, porque no se hablaba ni se conocía. Yo la conocí mucho después, yo la conocí recientemente, pongamos hace no más de si acaso diez años, conocí la palabra y dije ¡ah, caramba! Ya por lo menos designaron el fenómeno. Y es mucho avance cuando uno llega a designar las cosas. Por ejemplo, aquí en Colombia no existía la palabra “sicario”, que es una palabra vieja del idioma, porque viene del hebreo, del griego y del latín, de *sicca*. Pero no la conocían y empezaron a conocerla cuando la realidad empezó a producir asesinos a sueldo y había que designarlos con un término que no tenía el idioma. Entonces seguramente que los periodistas o no sé quiénes sacaron a relucir de nuevo la palabra vieja “sicario”. Y la palabra tomó su auge y se impuso en Colombia, que fue el país donde empezó en la lengua española, antes de imponerse también en otros. Entonces yo la usé por primera vez en el título de mi libro, que fue el primero que tratara un tema así, lo escribí en el 1993. Vivo en México desde hace treinta y seis años. Pude seguir, por lo tanto, la “colombianización” de México por las veces que aparecía la palabra “sicario” en la prensa. Al principio aparecía muy poco, nunca en primera plana, y muchísimo menos era una palabra cotidiana. En México sí existía el asesino a sueldo desde antes de que existiera en Colombia. Lo llamaban “gatillero”. Pero como era más potente la realidad colombiana y el fenómeno, la palabra “sicario” acabó desplazando al “gatillero” de México, ya ve la colombianización de México (Diaconu 327-328).

Una vez ubicada esa obra de Vallejo como discurso autoficcional, toca deslindar de este género al texto de Ester Hernández Palacios como parte del *corpus* primigenio en esta

investigación; pues, como ya lo planteamos en el apartado dedicado a la autobiografía, su *Diario* cumple a cabalidad con características de otras posibilidades genéricas. Un discurso híbrido al que se le puede asociar el género testimonial, el autobiográfico, la estructura del diario literario y la no-ficción –que abordaremos en seguida–. Sin embargo, y debemos ser enfáticos en esto, dada la revisión de argumentos y características del género llamado autoficción, nos permitiría deslindar por completo de dicho género al *Diario* de la académica veracruzana que nos ocupa.

### **I.5.3 La no-ficción.**

Para Ana María Amar Sánchez, los relatos de no-ficción<sup>23</sup> –testimoniales–, no se pueden catalogar como la transcripción más o menos significativa de hechos específicos, antes bien, provocan cuestionamientos teóricos en función de su peculiar relación entre la realidad y la ficción, el testimonio y su construcción narrativa. Partiendo de la premisa de que existe un material de distintos registros comprobables que deben ser respetados sin modificación por requerimientos de la propia historia, hay una transformación en el modo de disponer de dicho material en su implementación narrativa, donde “los textos ponen en escena una versión con su lógica interna, no son una «repetición» de lo real sino que

---

<sup>23</sup> A partir de la década de 1960 aparecieron números textos en lengua castellana vinculados al género “novela de no-ficción” (también llamado “Nuevo Periodismo” en EE.UU.). Precisamente suele pensarse en los narradores norteamericanos, en especial Capote, Mailer y Wolfe, como los iniciadores del género. Sin embargo, ocho años antes de que Capote escribiera *A sangre fría* (1965), Rodolfo Walsh había publicado en Buenos Aires *Operación Masacre* (1957) y comenzando así la elaboración de esta forma que cuestiona muchos postulados con los que se piensa la literatura y que permite otro enfoque sobre la narrativa de los últimos treinta años y sobre el papel de los medios en ella.

El nombre de No-ficción dado por Capote al género se mantiene por razones de convención ya que su uso se ha generalizado aunque sobre la denominación “relato de no-ficción” pesa el implícito prejuicio de que todo relato “normal” debe ser de ficción (Amar Sánchez *El relato de los hechos* 13).

constituyen una nueva realidad regida por leyes propias, con la que se denuncia la «verosimilitud» de otras versiones” (Amar Sánchez “La ficción del testimonio 447).

Considerando al lenguaje como otra realidad que impone sus leyes a lo fáctico, Amar Sánchez apunta que lo real no es descriptible “tal cual es”, puesto que esa facticidad es recortada, organizada y ficcionalizada en el relato de no-ficción. Hay un distanciamiento entre dicho relato y el realismo ingenuo así como de la supuesta objetividad periodística; una simultaneidad destructiva de la ilusión ficcional y la creencia de que puede haber un reflejo investido de exactitud e imparcialidad de los acontecimientos. El modo en que la no-ficción resuelve la pugna entre lo “ficcional” y lo “real” es lo que le da especificidad a sus textos:

El encuentro de ambos términos no da como resultado una mezcla (aunque sea posible rastrear el origen testimonial o literario de muchos elementos), sino que surge una construcción nueva cuya particularidad está en la constitución de un espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre distintos géneros (*El relato de los hechos* 19).

Como hemos venido descubriendo, esta hibridez genérica es una característica primordial del testimonio que nos ocupa, es decir, el *Diario* de Ester. En el caso de la imbricación entre testimonio y no-ficción, identificamos una tensión que, por una parte, como apunta Amar Sánchez: “Lejos de recuperar o renovar el "testimonio" tradicional, la no-ficción se opone a él” (“La ficción del testimonio” 448), y por otra, comparten la organización de un espacio desmitificador y fragmentario “en la medida en que se juega siempre en los bordes, en los márgenes de las formas, de lo literario y lo político, de lo imaginario y lo real” (448). Con respecto a la cita anterior, cabe señalar que lo imaginario no debe ser entendido como la ficcionalización de los hechos, sino como la puesta en marcha de una tensión que se

sostiene entre la construcción literaria y su dependencia de lo fáctico; una contradicción determinada por la escritura de un relato condicionado al testimonio y su ensamblaje estético. Amar Sánchez lo relaciona con “Un espacio de equilibrio inestable [...] con rasgos propios que lo definen y evitan la falsa antinomia de plegarlo a la novela o al reportaje [...]” (449). No piensa así Gemma López Canicio, quien dirige sus baterías analíticas hacia la novela de no-ficción (que ya de entrada con el membrete de “novela” apunta hacia otro tipo de pacto), donde entender el funcionamiento del narrador resulta relevante para definir su estatuto ficcional (“Ficción en la novela de no-ficción” 193). En dicho subgénero, cada autor plantea a su narrador cual mecanismo narrativo ficticio para, de manera paradójica, convencer a su lector de que lo que cuenta es real. Y dicho mecanismo es apoyado por la articulación e introducción de otras estrategias literarias adaptadas concienzudamente “al carácter mimético y confesamente real de la narración” (193). Bajo la consideración de López Canicio de que la novela de no-ficción es un producto ficcional al que no le encuentra sentido buscar la correspondencia entre la voz narrativa y la del autor, podemos inferir que el texto de Hernández Palacios se puede deslindar de este subgénero. En el caso del *Diario* que nos ocupa, aunque la voz narrativa obligadamente coincide con la de la autora, ésta (es decir la voz narrativa) está permeada por estrategias retóricas para transitar estéticamente de un simple diario a un discurso literario, también está muy lejos de poder ser interpretada como un mero mecanismo narrativo ficcional, o una construcción autoral que pretende crear un espejismo periodístico a lo largo del texto para trukear la percepción del lector sobre lo que está leyendo. Si bien la construcción de la voz narrativa de nuestra autora se apoya en lo que la crítica ha denominado su prosa poética, y se refuerza con otros géneros discursivos intercalados para dar mayor estructura y credibilidad a su narración, quedan siempre de manifiesto dos cuestiones fundamentales: lo que cuenta esa voz

narrativa se apega a referentes reales y comprobables, y quien cuenta es la voz doliente de quien sufre los acontecimientos que testimonia.

En su prólogo a *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana* (2006), Mónica Bernabé dice que la no-ficción es un espacio en el cual la literatura intercepta con otros discursos para probar sus límites. Bernabé se muestra genéricamente incluyente con la multiplicidad de formas que desde siempre ha caracterizado a la narrativa latinoamericana mediante discursos que: “más que la determinación de su pertenencia genérica, nos interrogan por la posibilidad de establecer enlaces entre lo real y el arte de narrar” (7). De esta manera, la no-ficción se configura como un espacio experimental que puede conjugar crónica, testimonio, entrevista, ensayo de interpretación, mini-ficción, narrativa documental, memorias, diario de viajes, informe etnográfico, biografía y autobiografía. Ante la incertidumbre de las clasificaciones y sin tener como ánimo primordial “agregar un nombre más a la lista de probables géneros” (8); la académica argentina da cuenta de una visión donde la crítica se enfrenta a un corpus difuso que va del nuevo periodismo a la narrativa documental o a la eventual confusión entre crónica y testimonio, donde éste no logra distinguirse de la novela de no-ficción: “Son narrativas urgidas de relatar y transferir algo de lo real en esforzada batalla contra la opacidad irreductible del lenguaje” (8). La estudiosa también añade que la necesidad por parte de las literaturas del último fin de siglo de retomar la senda de la no-ficción tiene un trasfondo político que excede el simple deseo del testimonio realista; se establece un distanciamiento tanto con la retórica del realismo como con un verosímil fundado en la ilusión referencial: “De ahí que una de las marcas más notorias del corpus textual que agrupa tanto a la crónica como el testimonio y a la narrativa de no-ficción sea la insistencia en lo real, aunque bien lejos de la pretensión de «reflejar la realidad»” (9). La simultaneidad entre lo real y lo ficticio –dice Amar Sánchez–

es el rasgo característico de la no-ficción que condensa y privilegia la construcción de los sujetos; en este sentido, el género se distancia de la supuesta imparcialidad del periodismo que desaparece dicha figura mediante una perspectiva que se aleja y uniforma a los protagonistas provocando su reducción a simples nombres que quedan privados de la palabra en sometimiento al código:

En los relatos de no-ficción se mantiene el compromiso con lo testimonial, pero los hechos pasan a través de los sujetos: ellos son la clave de la transformación narrativa; su participación en los sucesos está respetada pero se expanden tanto sus actos y sus palabras que concentran toda la acción. Frente a la generalización distanciadora del periodismo y la historia, la no-ficción trabaja metonímicamente enfocando de muy cerca fragmentos, personajes, narradores, momentos claves y provocando esa "ficcionalización" que establece el puente entre lo real y lo textual ("La ficción del testimonio" 450).

Consideramos que en el caso del *Diario de una madre mutilada*, ese compromiso que la no-ficción mantiene con lo testimonial mediante esa transformación narrativa a cargo de los actos y palabras del sujeto que concentra la acción (en este caso la voz diarística de la autora), mantiene pertinentemente puntos de contacto con el subgénero en cuestión. No obstante, la compleja hibridez, la variada posibilidad arquitectónica del testimonio como género literario, y su heterogéneo planteamiento discursivo, sólo nos permite acercarnos a esos intersticios en el que los géneros se imbrican; y en su defecto, deslindarlo de los géneros o subgéneros –como la novela de no-ficción o la novela autoficcional– cuyo pacto y vocación intrínseca, es la ficcionalidad.

## CAPITULO II

### NARRAR EL CAOS

#### **II.1 Narrar el caos: dos discursos, dos aproximaciones.**

##### **II.1.1 Ficción: breve rastreo heteroglósico en *Balas de plata* de Elmer Mendoza.**

Ya se ha establecido la evolución genérica que ostenta la novela negra respecto de su antecesor: el relato policiaco canónico en el que el crimen se dilucida mediante el intelecto y el ingenio como si se tratara de un juego de inteligencia que le impone a la escritura un carácter lúdico (Vinarov 15). En esta mutación hacia el *noir* que surge en oposición al patrón burgués de la novela tradicional, el desequilibrio social se representa en toda su caótica posibilidad “donde un crimen, incluso una muerte, no se ve como una alteración chocante del orden, sino como una manifestación más de lo que se ha hecho norma” (Vinarov 16-17). Y con ello, la novela negra hace canon en Latinoamérica reclamando su carta de naturalización en una tradición que la crítica ha denominado como el neopolicial.

La investigadora Raquel Velasco dice al respecto:

[...] tradición literaria cuya raíz se encuentra en el desequilibrio que tuvo lugar luego del crecimiento de las grandes ciudades y la vertiginosa transformación del paisaje, cuando la mayoría de los países del tercer mundo dejaron de ser eminentemente rurales y surgió la noción de periferia no sólo urbana sino social que, tras incrementarse la pobreza, hizo de la violencia una forma ineludible de defensa, además de un mecanismo de ascensión económica (“La narrativa del narcotráfico” 244).

En esa tradición se ubica *Balas de plata* de Elmer Mendoza, una novela que también ha sido incluida en ese límbico –teóricamente hablando– subgénero de la narco novela y/o la narconarrativa. Palaversich apunta:

[...]–el descriptor “narconovela” usado no de una manera peyorativa sino simplemente para describir una modalidad literaria que aborda directa o indirectamente el mundo relacionado con el narcotráfico y la droga– es precisamente el ámbito literario donde se registra la exploración más rica y compleja del fenómeno narco que se aborda desde una variedad de géneros literarios, perspectivas narrativas y posturas ideológicas (57).

Esta aproximación específica a la “narconovela negra” *Balas de plata* (primera de la saga detectivesca del Zurdo Mendieta) se hará mediante algunas categorías que Mijail Bajtín propone para el género novelesco considerado como un fenómeno en esencia pluriestilístico, heteroglósico y plurivocal. Dicho análisis se realizará sin obviar que los planteamientos bajtinianos fueron creados a la luz de un *corpus* textual y temporal determinado cuyas características no se adhieren a la perfección a las obras del corpus en estudio. Sin embargo, sus propuestas siguen arrojando claridad para entender cómo la escritura de obras que nos resultan más cercanas en tiempo y contexto se constituye a partir de algunos elementos estilísticos heterogéneos y, con base en ellos, logra concretar su peculiar efecto estético.

Iniciando con el género, debemos considerar que, dentro de su tradición ninguna obra se encuentra aislada; al contrario, siempre tendrá una carga referencial que comparte con otros textos de esta tradición, tanto en lo formal como en lo temático. A este respecto, tan sólo en la novela que nos ocupa, ya vimos que se puede inscribir en una tradición cuyo origen se pueden rastrear en el pasado, pero que, a la distancia, también muestra lo que

Bajtín llama una permanente *renovación* o actualización, así como se ve en la siguiente cita: “El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género” (*Problemas de la poética de Dostoievsky* 150). Así, la novela negra se nos revela en *Balas de plata* como un elemento que reconocemos por su estructura temática, pero a la vez, en la obra de Mendoza, identificamos desplazamientos que no sólo renuevan el género sino que dialogan con otros textos, mostrando la vigencia de los análisis y las palabras de Bajtín: “El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, es capaz de asegurar la *unidad* y la continuidad de este desarrollo” (151). En el apartado I.1 ya se hizo referencia a la similitud que el héroe de nuestra novela guarda con el de otra obra contemporánea: *El miedo a los animales*, de Enrique Serna. Una de las coincidencias que se pueden argumentar entre estos dos relatos de corte policial podría ser el uso de diferentes géneros discursivos adecuados estilísticamente para la construcción de la historia, algo que Bajtín identifica como géneros intercalados y que justifica de la siguiente manera: “La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradas de asimilación verbal de la realidad” (*Teoría y estética* 138). Como ejemplo de ello, podemos observar que en la obra de Serna de la que estamos hablando, es primordial el descubrimiento de una nota periodística publicada en una reseña cultural, en la que el redactor intercala improperios dirigidos al presidente del país:

“[...] y aunque la serena limpieza de la serie «Blanco sobre azul» constituye un acierto, preferimos las pinturas de corte expresionista como Chingue a su madre Jiménez del Solar, donde se advierte un mayor dominio de las texturas cromáticas,

Muera Jiménez, Traidor a México, y una influencia bien asimilada de la escuela flamenca [...]” (13).

Este llamativo texto tiene un papel crucial en la trama de Serna: es el punto de quiebre, lo que desencadena la violenta intriga que la novela relata. Del mismo modo, en la novela de Mendoza que nos interesa, podemos observar que a lo largo de la narración deambula un noticiario radiofónico amarillista llamado *Vigilantes nocturnos* que, de una manera parecida a lo que sucede con el fragmento periodístico que desencadena la intriga en la obra de Serna, tiene la función de ir estructurando la trama, ya que sus emisiones le proporcionan al lector la cronología de las investigaciones, así como puede verse en la siguiente cita: “«Fueron encontrados dos encobijados con tiro de gracia en un paraje de la carretera a Imala [...] Para *Vigilantes nocturnos*, de fin de semana, Daniel Quiroz, reportero»” (72-73). Como puede verse, estos géneros discursivos “intercalados” se adhieren a la novela y se integran a su trama influenciándola tanto desde el punto de vista temático, como por lo que atañe su carácter estructural y estilístico a través de las aportaciones que, desde su especificidad, les acarrearán. De esta manera, tienen un papel crucial en la creación de lo que Bajtín llama las variantes especiales del género novelesco: “En general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística” (Bajtín *Teoría y estética* 138).

Resulta pertinente aclarar, entonces, que en este acercamiento a la novela como un fenómeno pluriestilístico, no encierra la intención desglosar categorías como heteroglosia (plurilingüismo) o plurivocalidad con delimitaciones definidas, pues es de nuestra percepción que estos elementos se encuentran intrínsecamente relacionados.

Acorde a lo anterior, la heteroglosia, entendida como la diversidad de lenguajes vivos en una dinámica social, es decir voces que representan grupos sociales significativos, conciencias o personajes con ideología, es el material indispensable del que se nutre la novela mediante una elaboración artística. A su vez, esto da pie a un fenómeno dialógico, es decir, una dialéctica de re-significación que involucra a los géneros intercalados y a la obra en la que se enmarcan. Afirma Bajtín: “La orientación dialogística de la palabra entre palabras ajenas (de todos los grados y todos los tipos de extrañamiento), crea en la palabra nuevas y esenciales posibilidades artísticas, su *artisticidad* como prosa, que encuentra en la novela expresión plena y profunda” (*Teoría y estética* 93). La palabra nombra y se relaciona con otras palabras previamente dichas, los discursos nacen –dice Bajtín– previendo respuesta en interacción dialógica con la palabra ajena (97).

Para ejemplificar cómo en la novela de Mendoza se dan estos fenómenos, podríamos comenzar por rastrear cómo, mediante la estilización, la palabra del héroe y de los personajes está artísticamente representada.

Tratándose de una novela negra, debemos asumir que el peso de la historia recae en la dinámica del detective, así la palabra de este personaje puede ser tomada como la palabra del héroe que según Bajtín puede ser el factor que estratifique el lenguaje mediante la heteroglosia. Edgar el Zurdo Mendieta es un policía ministerial del estado de Sinaloa. Debido a ello, parecería simple recrear el ámbito lingüístico y social de un servidor público de estas características, sin embargo, la conformación del personaje se presenta un tanto más compleja: el agente no es un ignorante sin más preparación que una educación básica o la vida de la calle; lejos de eso, es un hombre con formación profesional en el ámbito de las letras. El universo lingüístico del héroe se complejiza al mismo tiempo que se revela ambigua la posición ideológica que se perfila entre su trabajo y su formación. El detective

fluctúa entre su “vocación humanista” y la corrupción generalizada de su entorno. Aquí cabría señalar otro importante punto de diálogo entre *Balas de plata* y *El miedo a los animales*: ambos héroes son policías con formación académica de literatos: mientras Evaristo Reyes, el protagonista de Serna, es un ex reportero de nota roja con frustradas ambiciones literarias que entra a la P.G.R. para hacerse del material necesario y escribir (según él) su magna obra; el Zurdo se mantiene indefinido en cuanto a las razones que lo llevaron a convertirse en “placa”. Lo cierto es que, debido a la complejidad de sus personalidades e idiosincrasias, los dos héroes experimentan el desencanto de un entorno como el policial, donde el sentido de justicia ya no aparece como coordenada a seguir. La decadencia personal, la violencia y la corrupción generalizadas, son el pan de cada día. Sirvan como ejemplo estas palabras procedentes de *El miedo a los animales*:

A los 45 años, desmadejado por las parrandas, envilecido por el trato cotidiano con el hampa institucional, Evaristo necesitaba recordar que en algún momento había sido un periodista honesto. Lo necesitaba para verse desde el pasado con extrañeza y comprobar día tras día, con renovado estupor, su gradual hundimiento en la podredumbre” (16).

Volviendo a Bajtín, el pensador ruso dice que el héroe de la novela tiene siempre su zona o esfera de influencia (*Teoría y estética* 137). Aplicada a la novela negra, esta afirmación nos hace pensar que, en este contexto genérico, la conformación del héroe se da con base en el deterioro y la inadaptación de estos personajes ante la dinámica operante. Como ejemplo de ello, podemos evocar la escena en la que Mendieta le comenta a su terapeuta que, durante su infancia, fue víctima de abuso sexual por parte de un sacerdote, explicándole a la vez que este abuso no tiene nada a que ver con su vocación policial:

[...] y no creo, como usted dice, que me hice poli para proteger a los débiles y hacer justicia; quería ganar dinero fácil y largarme de aquí lo más pronto posible. Sin embargo te quedaste. A todo se acostumbra uno. Y te enemistaste con los que podrían enriquecerte rápido. Qué más da, la vida es una tómbola (*Balas* 12).

El hecho de que Mendieta sea literato y agente judicial lo propone como alguien que, representado estilísticamente, es capaz de transitar lingüísticamente por los diferentes ámbitos e interacciones que le son necesarios: lo mismo retrueca alburas con sus colegas polis, mantiene diálogo en caló pandilleril con un testigo, o se reúne con un catedrático de literatura para buscar información histórica sobre una pista. El Zurdo se mantiene ambivalente ante dos aspectos primordiales en su vida: asumir la corrupción de su entorno laboral y su origen académico. El primero se puede ejemplificar con un diálogo que tiene con el comandante de narcóticos, el departamento al que en algún tiempo Mendieta perteneció antes de pasar al área de homicidios:

Del estacionamiento salía el comandante Moisés Pineda de un Lamborghini rojo último modelo; el detective lo identificó, ¿qué hace este idiota aquí?, y le hizo un saludo desgano, el otro bajó el cristal: Cómo estás Zurdo malhecho, dame a tu hermana y te hago derecho. Para nada le gusto el dístico. Bien, mi capi, qué pasó. Pues aquí estrenando, ¿sabes quién me lo regaló? A Pineda le divertía fastidiarlo. Nadie, lo compraste con tus ahorros, el comandante pescó la ironía y sonrió comprometido: deberíamos tomarnos unas cervezas y conversar, Zurdo, tenemos muchas cosas en común que convendría explotar, ¿quieres desayunar? Pensó: estás pendejo si crees que me voy a dejar ver contigo, habían ingresado a la policía al mismo tiempo pero cada quien eligió un territorio (57).

En la cita anterior, mediante el diálogo y la intercalada señalización del narrador, se puede interpretar la pugna heteroglósica entre dos posturas ante un mismo asunto: cómo un comandante de policía puede poseer un Lamborghini nuevo. Mientras Pineda cínicamente pregunta “¿sabes quién me lo regaló?”, Mendieta hace uso de la ironía para ponerlo en evidencia, y considera vergonzoso dejar que lo vean con él. No obstante, la ambivalencia del Zurdo respecto de la corrupción se puede ejemplificar en este diálogo en el cubículo de su jefe, Briseño, cuando éste le encarga investigar el asesinato de Bruno Canizales, el hijo de un secretario de estado con aspiraciones presidenciales: “No olvides de quién es hijo, es tu oportunidad. ¿Oportunidad, de qué? ¿No quieres un ascenso? No. ¿Y este pergamino?, aventó un sobre café ligeramente abultado sobre el escritorio. Éste sí, sonrieron, el detective se lo guardó en el pantalón” (51).

En cuanto al antecedente académico del detective, el Zurdo fluctúa irónicamente entre burlarse de su profesión y utilizarla en pos de la razón. Un profesor de literatura le es presentado en un restaurante:

¿Conoces al feroz? Rudy lo había llamado. No tengo el gusto, se saludaron. Los dejo, Jiménez regresó a su oficina. Estudiaste literatura, ¿verdad? Sí, pero no lo vuelvo a hacer. Recuerdo haberte visto en la facultad, siempre llegabas tarde y bostezabas todo el tiempo. Ah, usted es profesor de hispanoamericana, pero no me tocó. No, te la dio Liz. Una chaparrita, sí. Me dice Rudy que eres policía y que detestas la literatura policiaca. Algo hay de eso (85-86).

Ironizar respecto de la profesión del héroe/literato, y una mención de postura negativa ante la literatura policiaca en una novela detectivesca, nos da la idea de lo que Linda Hutcheon determina como “un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la

intención evaluativa, por lo tanto irónica del autor” (“Ironía, sátira, parodia” 175); que a su vez nos introduce a la categoría bajtiniana de plurilingüismo como ese “*discurso ajeno en lengua ajena* que sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, *bivocal*” (*Teoría y estética de la novela* 141). A tal respecto, Bajtín propone lo siguiente:

Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante y la refractada del autor. En la palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje; así es, finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogizadas (*Teoría y estética* 141-142).

Este dialogismo interno nos podría servir para esclarecer cómo la voz del narrador en *Balas de plata*, ocasionalmente parece influenciada por el autor mediante divergentes ánimos discursivos: a ratos cargado de una parca neutralidad, y en otras ocasiones, en explícita intención irónica: “Al día siguiente la ciudad se vio sacudida por la importancia y belleza de los encobijados, y por la saña con que fueron masacrados. Hubo declaraciones de sus amigos, promesas de las autoridades de acabar con la violencia y una marcha exigiendo que se esclareciera el crimen” (*Balas de plata* 253). En la enunciación de este desenlace se detecta cierta ironía, y no la neutralidad con la que normalmente el narrador se intercala entre diálogos; como si su voz se viera contaminada ideológicamente ante los

acontecimientos en lo que Bajtín llama bivocalidad pasiva, (propia de la estilización, la narración y la parodia), donde “la palabra ajena es absolutamente pasiva en manos del autor que la opera. Éste parece tomar la palabra ajena, indefensa e inerte, confiriéndole un nuevo sentido [...]” (*Problemas de la poética* 276). En la palabra bivocal pasiva el autor adquiere un papel dominante pero que no anula la voz con la que dialoga.

También podríamos plantear a la palabra del héroe como un diálogo paródico con otros discursos que la anteceden en el género. Ciñéndonos a la idea de Vinarov arriba citada, el detective canónico es un intelectual que privilegia al ingenio antes que la fuerza para esclarecer el enigma, hasta que la mutación del género recrea a un detective violento, deteriorado y en franco contacto con las oscuras fuerzas del crimen. La idea de un héroe/detective conformado como personaje fluctuante entre su formación intelectual y su interacción práctica en los bajos mundos de la corrupción policiaca crea la idea de un híbrido que toma elementos de ambos caracteres. Tanto Mendieta como Evaristo Reyes son una versión paródica<sup>24</sup> del detective intelectual canónico y el investigador atormentado de la novela negra. En la parodia se evidencia un conflicto con la palabra ajena evocada, por lo que el autor no cita de manera unidireccional, sino que “el estilo ajeno puede ser parodiado en diferentes sentidos y aportar acentos nuevos” (Bajtín *Problemas de la poética* 270). Mientras a Reyes lo identifican en su aciago medio laboral con el mote despectivo del *Intelectual*; el Zurdo también recibe un trato “especial” en su entorno (más apegado a un

---

<sup>24</sup> Para Linda Hutcheon:

La parodia no es un tropo como la ironía: se define normalmente no como fenómeno *intratextual*, sino como modalidad del canon de la intertextualidad.

Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado (“Ironía, sátira parodia” 177).

discurso humorístico) debido a su pasado académico. Su colega el perito Guillermo Ortega le pide un libro para la tarea de su hijo:

Quihubo, maricón, oye, antes que de que se me olvide, mi hijo necesita hacer un trabajo sobre *Pedro Páramo*, es un libro que debes tener, ¿se lo puedes prestar? Qué pinche codo me saliste, cómprale uno, no cuesta ni cien pesos. Pero si tú lo tienes para qué hago el gasto. Para que tengas un libro en casa. N'hombre, qué tal si el plebe se vuelve intelectual, pinche maldición. Aunque es un libro muy peligroso, no creo que pase nada, se parece tanto a ti el pobre que apuesto un huevo a que apenas leerá la portada. Para la falta que me ha hecho leerlo no creo que el cabrón esté en un error, sin embargo, prefiero no correr el riesgo y tú se lo vas a prestar y cierra el hocico [...] (107).

Páginas después, el Zurdo compra el libro y se lo manda regalar al chico con la única condición de que éste lo lea: “[...] dile a Memo que le regalo el libro, que lo empiece a leer y que no pare, sólo así será menos pendejo que su padre. Y que su tío Zurdo. Nos vemos mañana” (150). No obstante, en esas ambivalencias irónicas del personaje, cuando acuerda una cita con el pandillero testigo de un crimen para entrevistarlo, el Zurdo se muestra sarcástico ante el acto de leer: “Usted dice dónde nos vemos, ah y que sea mañana, porque ahora estoy leyendo, ¿sabe qué me dejó de herencia mi morra?, un libro. ¿Y crees que te quería esa mujer?; alguien que te pone a leer te odia desde lo más profundo de su ser” (136). El juicio del héroe se revela como una intención que se estratifica según el nivel o la cercanía de su interlocutor. El horizonte ideológico de Mendieta se manifiesta constantemente en contraposición al de sus co-personajes, no sólo en función de su nivel cultural, sino en relación al meollo del asunto genérico, es decir, su participación como investigador de un crimen.

La palabra de los personajes se encuentra estilizada en función de sus diferencias dialectales e ideología; Bajtín plantea al hablante en la novela como un ideólogo con un lenguaje y punto de vista especial acerca del mundo que pretende una significación social (*Teoría y estética* 150). En *Balas de plata*, los hablantes se manifiestan heteroglosicamente según su campo de influencia: el capo de las drogas Marcelo Valdés, refiriéndose a Culiacán y ordenando la ejecución del detective:

Necios se la pasan criticándonos pero bien que viven de nosotros; hice crecer este lupanar, levanté barrios enteros y cree más fuentes de trabajo que cualquier gobierno; no permitiré que lo olviden; era un rancho polvoriento cuando empecé y miren hasta dónde llega [...] pero antes los aliviaré de ese policía estúpido. Volvió a marcar: Piso para Mendieta, expresó y cortó (178).

Si observamos las palabras que confluyen en su discurso, este personaje parece dialogar tanto con el cacique posrevolucionario como con el narcotraficante “benefactor”, dueños de vidas y hacienda de otros discursos<sup>25</sup>. Así, se puede rastrear una variedad estratificada del habla social estilizada como propuesta artística en esta novela: el político que busca el apoyo del capo para ser candidato presidencial, la irascible heredera del reino narco, el líder de la clica del barrio, el sicario empresario; el superfluo y holístico discurso parodiado en la PFU (trasunto de la Gran Fraternidad Universal), la “cultura” telenovelera de Ger, ayudante doméstica de Mendieta; la manipuladora seducción de Goga Fox la *Femme Fatale* que no

---

<sup>25</sup> Un ejemplo emblemático del cacique en la literatura mexicana sería el rulfiano Pedro Páramo, cuando decreta: “-Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre” (*Pedro Páramo* 148). En cuanto a la figura del narcotraficante benefactor, Magali Tercero dice en su segmento “Pura gente noble”: “Los campesinos son pura gente noble, como lo soy yo, mis compañeros y el señor Ernesto Fonseca. Ayudamos al pueblo, hacemos escuelas, ponemos clínicas, metemos la luz a los ranchos, agua potable. Lo que no hace el gobierno mexicano lo hacemos nosotros, declaró alguna vez el narcotraficante Rafael Caro Quintero” (*Cuando llegaron los bárbaros* 33).

puede faltar en una trama de este género, y varias modalidades dialectales que entran en diálogo para plasmar la heteroglosia en el texto.

Otro componente de la obra que podemos considerar es la inclusión de esta novela en el ya asumido género narconarrativo. El fenómeno del narcotráfico recreado en *Balas de plata* no es sólo el telón de fondo para la historia, sino que aparece como un elemento articulador y un elemento discursivo importante. Si bien el héroe es un detective de características atípicas dada su orientación profesional, un elemento que lo torna aún más complejo es su origen, pues se sabe que es literato y posteriormente policía, pero en algún momento de su vida también fue narco. En un punto de la historia se lo confía a su compañera, la agente Toledo:

Jefe, ¿es verdad que fue narco? Mendieta observó su sándwich a medio comer, ¿por qué no darle un voto de confianza? Después de la prepa llevé tres carros llenos de coca. ¿A Nogales? A Yuma, al otro lado vale más. ¿Y luego? Me abrí, le di la mitad del dinero a mi mamá y el resto lo gasté. ¿Qué estudió? Literatura hispánica. ¿Por qué? Me gustaba leer. Primera persona que conozco a la que le gusta leer, entonces, ¿por qué se hizo poli? Ya ni me acuerdo, ¿y tú? Por necesidad; oiga, nunca lo he visto con un libro (172).

La complejidad de Mendieta lo revela como un personaje con una historia y actitudes ambiguas, por un lado dice odiar a los narcos, pero se salva de ser acibillado gracias al auto blindado que le presta un amigo cercano que es sicario; incluso el héroe lleva a término la intriga gracias a que el capo Valdés, en una acción reflexiva, cuando se ve enfermo e intuye próxima la necesaria sucesión por parte de su hija, perdona la vida del detective aconsejado por su esposa: “[...] sólo una cosa, viejo, que no herede tus enemigos; a ese policía déjenlo en paz, para mí que es mejor que exista, es un enemigo blanco que

proporciona un contrapeso y que jamás la detendrá: no se lo permitirían” (216). El Zurdo es un héroe cuyo origen es el objeto de su propio antagonismo, y “vive” gracias a la anuencia del mismo. No es casual que el único atisbo de recuperación del “orden” quede en manos de Samantha Valdés, la heredera del trono narco. Ésta, al descubrir que Goga Fox (objeto del desencanto amoroso del Zurdo) y su esposo son los perpetradores del asesinato del otrora amante de la mafiosa, solicita al detective una prerrogativa: “Mendieta, hazte un favor, no me caes nada bien, lo sabes, pero de la mejor buena fe deja que yo me encargue de ellos” (252). A sabiendas que la impunidad operante evitará que los culpables sean llevados ante la justicia, el Zurdo acepta creando a la vez un vínculo con el objeto de su antagonismo, pues ahora Samantha Valdés, le deberá un favor. Con eso, se da la última reflexión ética del policía ante el cuestionamiento de su compañera: “Jefe, Toledo le devolvió las esposas, ¿hicimos lo correcto? No creo, ¿nos vamos? Abordaron el Jetta” (253). Sabemos que la novela negra no se caracteriza por recrear la restitución de un orden jurídico, que el atisbo de “verdad” que se pueda rescatar estará comúnmente en la dinámica reflexiva del atormentado protagonista; con la decisión de Mendieta, la justicia se equipara a venganza.

Si acordamos que es mediante la estilización que (en el mejor de los casos) accedemos a un discurso heteroglósico y plurivocal, y dichas categorías sólo se pueden dar a la luz de una palabra internamente dialogizada, podríamos plantear que estos elementos son rastreables en la palabra de este héroe/detective dada su conformación original como personaje; la ambivalencia con la que el Zurdo transita con su discurso a ratos reflexivo, atormentado e irónico, crea un héroe de filosofar ambiguo, un personaje que da pie a una búsqueda estilística en esta obra ficcional.

### II.1.2 Testimonio: el *Diario de Ester*; recuperar la cotización de la experiencia.

Las inversiones que sirven para limpiar la procedencia turbia del dinero,  
fueron la plataforma de un negocio que persuadía con la frase «plata o plomo»,  
y que después dejó de ser pertinente.  
En comunidades desiguales, todos prefieren la plata,  
pero esta preferencia unánime lleva consigo la discordia,  
y se desbordan el plomo y la sangre.

(Sergio González Rodríguez. *El hombre sin cabeza*)

Walter Benjamin, en “El narrador”, postula que “el arte de la narración está tocando a su fin” pues “Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad” (112). Para el filósofo, “El arte de narrar se aproxima a su fin porque, el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo” (115). Y es que equipara al narrador con el habilidoso contador de historias en la más antigua tradición oral. Pero, ¿cómo se podría rescatar un poco esa autoridad épica que es “sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida” (115), bajo estos convulsos tiempos de la modernidad, en los que accedemos a las historias a través de la reproducción masiva mediante este proceso de “individualización” que depende del libro? Especular una respuesta no sería más que eso, sin embargo, podríamos considerar la “forma” elegida por algunos postulantes.

Benjamin cuenta que tras la Primera Guerra Mundial, la gente volvía enmudecida del campo de batalla, empobrecida en su capacidad de compartir experiencias comunicables, y culpa en buena medida a la inmediata y masiva reproducción de la información. Casi un siglo después, dicha inmediatez es aún mayor, no obstante, y aunque el discurso que nos ocupa está más que filtrado por esta dinámica moderna que implica la publicación de un libro, su historia y la forma de contarla podría rescatar un poco ese concepto de “saber/consejo” como sabiduría entretejida.

En los tiempos que nos aquejan, surgen lo que Josefina Ludmer llama las escrituras o literaturas postautónomas. Estas escrituras son discursos que, en palabras de Ludmer “no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido” (Ludmer 41). En otras palabras se trata de escrituras ceñidas a parámetros que las definen como “literatura” con su formato de libro en venta física o virtual; productos de ferias internacionales donde sus autores reciben premios tras salir en televisión y revistas, “como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior” (41). Para Ludmer, estas prácticas literarias de lo cotidiano se basan en dos postulados de la actualidad: “El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]”, y el segundo “[...] la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad” (42). Estos discursos reformulan la categoría de realidad y no se les puede leer como mero realismo aunque tomen la forma del testimonio, o la autobiografía, la crónica o el diario íntimo. “Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [...] Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas” (43).

En esa tensión “diaspórica” entre su interior cargado de veracidad y su exterioridad híbrida en permanente deuda con su pertinencia literaria y genérica, habría que ubicar el texto de Ester Hernández Palacios. Su estructura de diario provoca, mediante la narración del testimonio en primera persona, una lectura más cercana a la experiencia traumática y propone desvanecer la distancia creada por los discursos de organismos oficiales/mediáticos, en los que las víctimas se convierten en simple estadística. La autora se vale del recentramiento del “yo”, cuya contraparte –su decentramiento– dice Butler, se

experimenta como parte de un daño sufrido que se debe rectificar, y así, compensar lo que llama “la enorme herida narcisista abierta por la exposición pública de nuestra vulnerabilidad física” (*Vida precaria* 31); y agrega: “Necesitamos reforzar el punto de vista en primera persona e impedir contar historias que impliquen un descentramiento del «yo» narrativo” (31). Con todo ello, Hernández Palacios, con su escritura, propone una mayor compenetración en la dimensión de su “herida realidad”. Ya lo apuntaba Mónica Bernabé en su prólogo a *Literatura de no ficción iberoamericana*, respecto de algunas narrativas latinoamericanas de las últimas décadas:

“Más que por la determinación de su pertinencia genérica, estos textos nos interrogan por la posibilidad de establecer enlaces entre lo real y el arte de narrar [...] cuando han colapsado todos nuestros preconceptos sobre lo que es literatura, algunas escrituras exploran nuevos horizontes perceptivos a fin de transgredir la indiferencia y uniformidad que sobrevuela en buena parte del arte actual (7).

Pero volviendo a la visión benjaminiana, habría que preguntarse de qué manera se podría proponer el rescate narrativo de esa imagen ética del mundo exterior que dictaminaba el propio Benjamin como a la baja, debido a la masificación comunicacional, y así evitar en lo posible esa caída al vacío que ha sufrido la “cotización de la experiencia” (*El narrador*:112). Más allá de la escritura catártica ante el dolor que podría representar un texto como el de Hernández Palacios, su *Diario* es narrado con la probidad del ser cuya vida ha sido definida por la poesía:

Me aconsejan no regresar, irme del país para siempre. Vender mi casa y mis cosas, y buscar un sitio fuera de aquí para establecerme. Irme cuando menos de mi ciudad. [...] Tendría que dejar de hacer lo más quiero: enseñar la fuerza vital de la palabra

en la poesía, la única forma de superar la muerte” (*Diario de una madre mutilada* 101).

Los epígrafes poéticos elegidos en cada uno de los días del diario, redondean y agudizan la visión del dolor. La formación y la pasión de la autora por la poesía permean la escritura dando en el blanco introductorio de cada jornada a narrar. Son sus lecturas, “sus poetas”.

Algunos de ellos:

"Te estoy llorando / con un ojo de desesperación / y el otro de impotencia"  
(Enriqueta Ochoa); "Tanto dolor se agrupa en mi costado / que por doler, me duele hasta el aliento" (Miguel Hernández); "Y tú, tendiendo la piadosa mano, / probando a levantar el cuerpo amado, / levantas solamente el aire en vano" (Garcilaso de la Vega ); "Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé! / golpes como del odio de Dios..." (César Vallejo).

La prosa poética con la que nuestra autora narra, da cuenta de una historia que recrea el trágico destino de sus protagonistas siempre a través de la propia experiencia que puede ser leída también como una valoración estética de lo que su voz narrativa denomina “esta guerra de «baja intensidad», pero de alto dolor para quienes hemos recibido sus golpes” (61), donde la acción aparece como vivencia verbalizada dando cuenta de la manera en que la guerra afecta la conciencia humana.

Sin pretender forzar la figura del narrador benjaminiano –sobre todo porque ésta se remite al narrador de tradición oral–, podríamos acercarle al texto de Ester –dado su género y estructura– algunas de las características de las cuales Benjamin lamenta la pérdida en la modernidad libresca: la capacidad de narrar algo con la probidad que surge de la sabiduría que otorga la vivencia, el aspecto épico de verdad en la historia contada, y ese concepto de “saber/consejo” que debe enriquecer la comunicabilidad de la experiencia, abrevando de la

palabra poética para transmitir un sentimiento como el dolor narrado. Sin embargo, no podemos olvidar que estamos ante un producto que, dadas las dinámicas de la modernidad reinante, se inscribe en el mercado editorial con su valor de uso y de cambio.

### **Tendencia y calidad**

En *El autor como productor*, Walter Benjamin introduce la correspondencia tendencia-calidad, y aunque advierte que la relación de ambos elementos en una obra literaria se puede establecer por decreto, explica que “se trata de una fórmula que seguirá siendo insuficiente mientras no se comprenda cuál es la relación entre los dos factores” (21). Benjamin plantea que la tendencia política de una obra sólo puede ser acertada cuando la misma obra es también literariamente acertada, pues la tendencia correcta implica su calidad literaria (22). Esto podría sonar un tanto panfletario o desviarse “tendenciosamente” hacia una propuesta de activismo literario, sin embargo, cobra enorme pertinencia ante la necesidad de insertar una obra en lo que él llama “el conjunto vivo de las relaciones sociales” (23).

El texto de Hernández Palacios es una de las diferentes maneras –de acuerdo a su género– de narrar estéticamente las consecuencias de una violenta guerra desatada por el Estado contra el crimen organizado, y cuyas secuelas sufren todos los sectores sociales. Y es justo desde ese contexto que la obra se enmarca desde la óptica de una víctima representativa de una sociedad en medio del enfrentamiento. Benjamin propone que los artistas y escritores, deberán producir sus obras conforme al escenario político de su tiempo; dicha postura está dirigida principalmente a los emigrantes alemanes, expulsados de su patria a causa de la persecución Nacional Socialista y que fundaron en París el Instituto para el Estudio del Fascismo; la tendencia contraria al fascismo que presenta el

autor pretende ganar a los intelectuales para la causa obrera, haciéndoles tomar conciencia de la identidad que hay entre su quehacer espiritual y su condición de productores.

Guardando la distancia histórica y política, el *Diario* que nos atañe es una voz que se revela ante un poder difuso que hace peligrar la integridad de todo un tejido social. Son numerosas las referencias que denuncian las consecuencias del “conflicto” provocado por un Estado fallido y corrupto, justo en el año en que se conmemora el bicentenario de la Independencia Nacional, una celebración que, como ya hemos apuntado con anterioridad, se vio opacada por la violencia generalizada aun ante los esfuerzos de ese nocivo “matrimonio” entre el Estado y los medios masivos de comunicación. Aquí presentamos un contraste entre el discurso mediático de dicha “celebración” y la reformulación que Hernández Palacios hace del mismo –dada su visión dolorida– en el libro.

El *spot* más transmitido por radio y televisión, en ese entonces, versaba así:

Tú eres donde diste tu primer paso. Eres tus amigos de la secundaria, y la televisión a color. Eres una comida con los que ya se fueron. Eres el piano de Agustín Lara, a lo que sabe el mole, y un millón cantando el “Cielito lindo”. Eres un zapatero de banquito. Eres un pueblo inconforme pero trabajador. Eres pasión. Eres alegría. Eres tantas cosas, porque tú eres México. Felicidades, cumples 200 años de ser orgullosamente mexicano, y eso, hay que celebrarlo. Gobierno Federal (“Spot por el Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana”).

Mientras tanto, en el *Diario de una madre mutilada*, la voz narrativa dice escuchar dicho *spot* sin recordar con exactitud lo que la voz en *of* dice; sin embargo, sus oídos escuchan y reformulan:

Eres el cuerpo destazado, la cabeza cercenada, el niño asesinado por error, el joven balaceado en una fiesta, las muertas de Juárez... Eres el cadáver embolsado, la

prepotencia e impunidad de los gobernantes... Eres el funcionario corrupto, la niña secuestrada, Irene acribillada, Fouad torturado hasta la muerte. Sonríe, tienes 200 años de ser orgullosamente mexicano (44).

El texto pretende así contener en la voz de su narradora la de una sociedad a la que pertenece, representa y acompaña como víctimas aleatorias que en cualquier momento pueden ser llevadas al cadalso. La crítica política en la que se inscribe el texto es congruente con la visión de que dicha guerra sólo puede propagar más la violencia y sus funestas consecuencias; una guerra provocada por un gobierno en el que ya no se puede creer:

Ya bien entrada la mañana me refugio en los periódicos: todos hablan de muertos, ninguno de guerra, de una guerra negada por el mismo poder que la provocó y que se empecina, ufano, en mantenerla y alimentarla. Tal vez porque, antes de reconocer su equivocación, y al no saber cómo detener lo iniciado, prefiere seguir alimentando al monstruo que estaba soterrado, y al que no sólo desató, sino que dejó crecer y multiplicarse (50).

La crítica/denuncia que se lleva a cabo en *Diario de una madre mutilada* también se ocupa de los medios que cubren deshumanizados la conflagración sin que su actuar coadyuve a frenar la impunidad generalizada: “En esta guerra pútrida parecen contar más los montajes mediáticos, el ruido grabado de las ráfagas, que el olor de la sangre derramada. Me niego a ser comparsa. No creo en la justicia de mi estado, no creo en la justicia de mi país” (25). Desde la tribuna de la víctima, el tono denunciante contra el poder que desata y participa de la violencia, se puede encuadrar en un activismo duro, dotado con la autoridad moral de quien narra sin ocultarse, poniendo su nombre por delante.

No obstante, ante la dicotomía benjaminiana según la cual los escritores pueden ser operantes o informantes, y la opinión del filósofo de que sólo se vuelven operantes cuando lo que escriben aporta algo nuevo que da vida a una información dotada de una clara tendencia y calidad propias, ¿qué tanto podríamos insertar un texto como el de Hernández Palacios en el rubro de los operantes? La respuesta se complejiza ampliamente, sobre todo a la luz de otra pregunta que el propio Benjamin lanza cuando habla de tendencia y calidad: ¿Cuál es la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literaria de su época?

En cuanto a cómo dialoga esta obra con la producción literaria de su época, debemos considerar que, si bien la literatura testimonial es comúnmente investida con un halo de “autoridad moral” debido a que el género nace bajo una estructura “no-ficcional” que suele –mediante variadas estrategias narrativas– contener historias de denuncia y opresión, esta modalidad de la escritura también posee ese valor de cambio que la modernidad dicta a la hora de otorgar premios y publicar libros. La coyuntura en la que surge la obra en cuestión es parte de un contexto socio histórico y geopolítico específico que dura ya casi tres lustros: la guerra contra el narco en México, marco temático del que abrevan otros tantos géneros y discursos que podrían ser denominados sin mayor análisis como objetos de distracción y consumo. Si bien estamos ubicando –temporalmente– las obras que tratan o surgen de la guerra arriba citada, debemos señalar que, contrariamente a lo que por lo común se piensa, la narconarrativa, en el caso mexicano, no se representa ni se ubica por completo en dicha temporalidad. Como ejemplo de ello podemos señalar dos obras paradigmáticas que escapan a esta clasificación. La primera es la notable novela meta-discursiva galardonada con el premio Juan Rulfo en 1991, *Contrabando*, del finado dramaturgo chihuahuense Víctor Hugo Rascón Banda, una obra que permaneció inédita

hasta el año 2008 –poco después de la muerte de su autor–, echando por tierra el argumento crítico de que dicha literatura sólo se escribe en pleno auge de la narcoviolenca mediática. Ante la tentación de pensar que en México nunca se había estado en la antesala del infierno como con esta guerra, la literatura nos desmiente: con su novela, *Rascón Banda* nos narra lo que padecemos en la actualidad y nos muestra que lo mismo viene ocurriendo desde hace décadas en algunas zonas del país; tal vez sólo nos empeñábamos en no verlo, o nos era negada dicha posibilidad. Sin embargo, la distancia entre su premiación y el año de publicación, sí parece obedecer a una estrategia de mercadeo editorial.

La otra obra que ejemplifica la producción literaria del tema narco fuera de la vorágine bélica desatada en 2006, es la novela *Diario de un narcotraficante* de Pablo Serrano<sup>26</sup>, un texto que Diana Palaversich rastrea como el discurso primigenio del género narconarrativo en México y que data de 1967 (“Narcoliteratura ¿De qué más podríamos hablar?” 58).

Lo anterior nos muestra que la violencia siempre ha sido referente profuso para su recreación en los discursos literarios que, a su manera, producen diversas visiones que dan cuenta del fenómeno; y con la guerra aún latente por la disputa de las plazas entre las diferentes facciones del crimen organizado (incluidas ahí algunas estructuras del Estado), las obras que tratan el tema seguramente seguirán multiplicándose.

Pero volviendo al texto de Hernández Palacios que nos ocupaba originalmente y a la pregunta benjaminiana de ¿Cuál es la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literaria de su época? Podríamos señalar que, el compromiso socio-activista y la honestidad entrañable con la que la académica veracruzana nos narra su tragedia, logra

---

<sup>26</sup> Cabe señalar que Serrano firmó el libro con el seudónimo de Ángelo Nacaveva para resguardar su identidad. La última reedición del texto fue en el año 2000.

separar su propuesta estética de ese banal descrédito que se ha ido soldando en el imaginario crítico a la hora aproximarse a la literatura contemporánea que ha dominado el tono de la llamada narconarrativa. Paradójicamente, no habría obra, ni género, sin el contexto provocado por el más deshumanizado capitalismo que representa la dinámica del narcotráfico y que el mercado editorial viene aprovechando desde hace años. No consideramos que esto reste en lo absoluto a la calidad literaria de cómo se trata la violencia en sus dimensiones ética y estética en el *Diario de una madre mutilada*, convirtiéndolo en un claro ejemplo de lo que el filósofo alemán denomina obra operante, deslindándola de ese procedimiento que Benjamin criticaba en algunos discursos artísticos de su tiempo por convertir “la miseria” y la lucha contra ésta en un simple objeto de consumo.

#### **II.1.2.1 ¿Tendencia y calidad en la obra de Élmer Mendoza?**

El *Dichter*, cuya traducción literal es la de “poeta”, pero que entenderemos como creador literario<sup>27</sup>, es planteado por Benjamin en *El autor como productor*, como una entidad autónoma cuya actividad creativa es definida por un contexto social que “le fuerza a decidir al servicio de quién quiere él poner su actividad” (20). De esta situación se desprende una dicotomía entre un autor burgués cuya literatura tiene como fin el entretenimiento que, “aunque no lo acepte, trabaja para determinados intereses de clase” (20). Y otro tipo de autor “más avanzado” que se pone del lado del proletariado y que, con base en la lucha de clases, “se vuelve un escritor de tendencia” (20). De lo anterior surge el binomio bejaminiano de tendencia y calidad.

---

<sup>27</sup> En la traducción de Bolívar Echeverría de *El autor como productor* de Benjamin, la primera nota al pie de página aclara respecto al término: “*Dichter* significa, en general, “creador literario” (19).

Ya hemos acercado estas categorías al otro texto que compone el *corpus* de este trabajo: el *Diario* de Ester Hernández Palacios; no obstante nos parece pertinente contrastar las mismas a la saga de Élmér Mendoza como parte de ese *corpus* que representa uno de los ecos que recrean la dinámica de la guerra contra el narco en México. Si bien para Benjamín, la política correcta de una obra, implicaría su calidad literaria, “porque incluye su tendencia literaria” (22); el filósofo avanza para dilucidar esta correspondencia con la pregunta de ¿Cuál es la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literaria de su época?, cuestionamiento que apuntaría hacia la discursividad de las obras como definitoria de su tendencia y calidad. Sería muy complejo y hasta ingenuo exigirle a todas las obras que pretenden dar cuenta de una problemática socio histórica y geopolítica como la guerra en cuestión, que sean “totalmente comprometidas” (socialmente hablando); sobre todo en tiempos en que la producción y publicación de libros es un número más en las gráficas que marcan ganancias o pérdidas para los consorcios editoriales; sin embargo, sí podemos y debemos diferenciar la tribuna desde la que dichos discursos surgen. A tal respecto, ya hemos hablado de que, en esa dicotomía entre escritores operantes e informantes, a Hernández Palacios le correspondería estar más cerca de la primera categoría, cuya misión no es sólo dar cuenta sino combatir, no hacer de simple espectador sino “intervenir activamente” (26). No obstante, el intelectual también debe establecer su ubicación dentro del proceso de producción (37). Un aparato –el de producción– al que no se debe abastecer sin intentar, en la medida de lo posible, transformarlo (39). Guardando la distancia del tiempo y discursos a los que Benjamin dirige sus argumentos, sus reflexiones parecen tomar vigencia en función de cuán pertinente es autodenominar –desde la tribuna del autor– a la novela negra, y especialmente a la que ha abrevado del tema narco, como la nueva novela social con carga denunciante de nuestro tiempo y en nuestro país. Sobre todo

a la luz de que, un género como el policiaco, ha sido históricamente (aun con sus evoluciones), un género caracterizado por elementos mercadológicos que sirven al entretenimiento burgués. Dice Benjamin remitiéndose en el tiempo a una década antes de lo que escribía en *El autor como productor*: “[...] el aparato burgués de producción y publicación tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades sorprendentes de temas revolucionarios sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo tiene en propiedad” (39). No sin riesgo de sonar arbitrarios con las analogías, el tratamiento temático de un fenómeno como el narco, cuya violencia ha costado ya cientos de miles de vidas, hoy es filtrado hacia la sociedad que lo padece como el abastecedor de discursos para el entretenimiento popular; ya sea mediante una saga detectivesca que contrata la entrega de un libro bianual con el autor, o con la producción de variadas series en plataformas digitales que novelizan el tema con gran éxito, a veces, reactualizando lo que ya ha contado la literatura en sus diferentes géneros; como esa nueva objetividad que –dice Benjamin– surgió de una parte de la llamada “literatura de izquierda” de su tiempo, la cual no tuvo “otra función social que la de extraer de la situación política cada vez nuevos efectos para el entretenimiento del público” (40). Avanzando en sus reflexiones, el filósofo alemán añade: “Al volverme ahora hacia la «nueva objetividad» como movimiento literario, debo dar un paso más y decir que éste convirtió a la lucha contra la miseria en un objeto de consumo” (45).

Parecería infactible lanzar alguna alternativa de autor completamente comprometido con la figura del escritor operante, ideal que Benjamin ejemplificaba en la figura del escritor Serguei Tretiakov, su ejemplo más fehaciente de esa dependencia funcional en la que se enlazan en todo momento la tendencia política correcta y la técnica literaria

avanzada. Pero aun así, el pensador alemán matiza y aclara ante sus escuchas<sup>28</sup>, que dicho ejemplo podría no tener mayor peso ante el asunto a tratar, pues sus espectadores podrían argumentar que lo que Tretiakov desempeñó fueron tareas propias del periodista o del propagandista; el ejemplo, diría Benjamín, tenía una intención: “señalarles la amplitud del horizonte a partir del cual deben ser repensadas, teniendo en cuenta las cualidades técnicas de nuestra situación actual, las nociones de forma o géneros literarios” (28). En tiempos en los que el capital decide qué publican las editoriales y qué llega a las mesas de novedades en las franquicias libreras bajo otros algoritmos, también debemos ser cautos en las categorizaciones y/o juicios de valor respecto al tipo de discurso o género que recrea un asunto tan sensible como comercial. Sin embargo, no podemos dejar de reconocer diferencias entre el compromiso de escribir desde la tribuna que da el haber sufrido en carne propia el derramamiento de la sangre, y el sólo dar cuenta de la violencia desde un género que no pierde de vista su carácter lúdico y cuya única investidura denunciante, podría ser un efecto del volumen de su propio consumo y la atención mediática que esto provoca. Lo anterior haría la diferencia entre esas categorías bejaminianas de escritor operante y escritor informante. Sin embargo, en el caso específico de Élmer Mendoza y el enorme escaparate que su obra ostenta, y ante la postulación crítica de que la novela negra en Latinoamérica se ha convertido en un irremediable y necesario elemento de denuncia, tendríamos que matizar qué tanto podríamos incluir al autor sinaloense no sólo como informante bajo los preceptos expuestos por Benjamin. Dada la pertinencia con la que Mendoza cuaja magistralmente su propuesta genérica como una recreación del fenómeno narco aportando así a la visibilidad de una realidad social, su discurso podría incluirse en

---

<sup>28</sup> En la “Presentación” de *El autor como productor* (2004), Bolívar Echeverría, aclara que este “texto fue leído por Benjamin el 27 de abril de 1934 en el Instituto del Fascismo que los emigrantes alemanes, expulsados por la persecución nacionalsocialista, habían fundado en París” (11).

ese eventual cuestionamiento benjaminiano de qué tanto incide la obra en “el conjunto vivo de las relaciones sociales” (23). Lo cierto es que en los tiempos en que vivimos, ambos (operantes y/o informantes) deben pasar inexorablemente por ese filtro que la modernidad técnica impone a la reproducción masiva de esa “individualización” que depende del libro, y de la que Benjamin ya nos hablaba en *El narrador*.

## II.2 El *Diario* de Ester: responsabilidad y reconocibilidad en un marco de guerra.

Un “marco de guerra”, aunado al concepto de “macrocriminalidad”<sup>29</sup> entendido como las redes de poderes fácticos en las que “elementos clave del Estado son la parte más activa de la red, la instancia que la organiza, constituyendo sus nodos centrales” (Vázquez Valencia 13-14), es el escenario en que se inscriben las obras del *corpus* de este trabajo. En ese contexto, valdría la pena contrastar algunas reflexiones que Judith Butler plantea en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010), respecto a la postulación de una precariedad generalizada que pone en tela de juicio la ontología del individualismo; el cuerpo como

---

<sup>29</sup> Ante la pregunta de “¿Qué son las redes de macrocriminalidad?” Vázquez Valencia responde con los siguientes puntos:

El desafío que observamos hoy en México pasa por diferentes aspectos:

- La complejidad que tomaron los poderes fácticos.
- La cantidad y diversificación de recursos políticos que acumulan.
- El hecho de que ya no solo inciden en las decisiones políticas vinculantes, sino que en algunos casos han tomado tal nivel de poder que cogobiernan o directamente gobiernan especialmente a nivel local o regional.
- La forma de ejercicio de sus recursos políticos que les permite moverse en amplias zonas grises que van de lo lícito a lo ilícito.

Todos estos elementos son los que dieron paso a hablar de redes de macrocriminalidad. Desde los estudios de derecho penal internacional, se identifica la macrocriminalidad con una serie de aspectos que rebasan al crimen común y corriente, de ahí la idea de macro:

- La cantidad de sujetos que cometen el delito.
- La cantidad de víctimas.
- La diversidad de móviles.
- La multiplicidad de conductas punibles que generan una cadena de delitos.
- La extensión territorial de los delitos cometidos, que puede traspasar dos o más entidades federativas en un Estado, o dos o más Estados en el caso de redes transnacionales de macrocriminalidad.

Estas redes se complejizan porque conllevan estructuras coercitivas, políticas y financieras que, además, se tornan mucho más flexibles y difusas (*Captura del Estado, macrocriminalidad y derechos humanos* 55-56).

fenómeno social, así como el reconocimiento de un “yo” que asume la responsabilidad de un “nosotros” en su “reconocibilidad” de pertenencia a una colectividad específica.

Ante la pregunta de ¿cómo pensar en modos de asumir la responsabilidad de la minimización de la precariedad? Butler aclara que la ontología del cuerpo sirve como punto de partida para pensar en esa responsabilidad debido a que, tanto superficial como profundamente, el cuerpo es un fenómeno social cuya exposición a los demás lo vuelve vulnerable por definición; una entidad cuya persistencia depende de condiciones e instituciones sociales, y que, para poder “ser” en el sentido de “persistir”, ha de contar con su afuera: “No es una mera superficie en la que se inscriben los significados sociales, sino aquello que sufre, se alegra y responde a la exterioridad del mundo, una exterioridad que define su disposición, pasividad y actividad” (58).

En el *Diario de una madre mutilada*, hay –utilizando dura y arbitrariamente el término– una doble precarización representada en y por el cuerpo: la primera estaría representada por la metáfora de la “mutilación” que sufre la madre que ha perdido a su hija; mientras la segunda, de carácter más concreto, estriba en el cadáver acribillado de la víctima que en el texto se vuelve símbolo de la barbarie que aqueja a nuestra sociedad. No hay cuerpos invulnerables –dice Butler–, y éstos se enfrentan invariablemente al mundo externo como señal del predicamento usual del indeseable contacto con los demás y las circunstancias que exceden a su control; y ese “se enfrenta a” es una modalidad que lo define. No obstante,

[...] esta alteridad obstrusiva con la que se topa el cuerpo puede ser, y a menudo es, lo que anima la capacidad de respuesta a ese mundo. Esta capacidad puede incluir una amplia gama de afectos, como placer, rabia, sufrimiento o esperanza, por

nombrar solo unos pocos. A mi modo de ver, semejantes afectos devienen no sólo en la base, sino también en la materia de ideación y de crítica (58).

De este modo –continúa diciendo Butler– la especificidad de un acto a interpretar se adueña de nuestra capacidad primaria de responder afectivamente, no como acto espontáneo, sino como una inteligibilidad que forma y enmarca nuestra posibilidad de respuesta a un mundo del que dependemos y que nos determina en la exigencia de una capacidad de responder que se vuelve compleja y a veces ambivalente:

De ahí que la precariedad, como condición generalizada, se base en una concepción del cuerpo como algo fundamentalmente dependiente de, y condicionado por, un mundo sostenido y sostenible; y de ahí también que la capacidad de respuesta –y, en última instancia, la responsabilidad– se sitúe en las respuestas afectivas a un mundo que, a la vez, sostiene y determina (59).

Ante la mediación de tales respuestas afectivas, es que se apela a la realización de ciertos marcos interpretativos y al cuestionamiento de los mismos, para de esa manera, “suministrar condiciones afectivas para la crítica social” (59). De lo anterior se deduce que, en un complejo y violento “marco de guerra”, las respuestas afectivas deben tomar la responsabilidad de no centrarse sólo en el valor de determinadas vidas o en la posibilidad de supervivencia en abstracto, “sino en las condiciones sociales sostenedoras de la vida, especialmente cuando éstas fallan” (59). De ahí que el concepto de “responsabilidad” se deba explorar mediante la reflexión crítica sobre normas que excluyen campos específicos de “reconocibilidad” que implícitamente se manifiestan cuando “por reflejo cultural, guardamos luto por unas vidas y reaccionamos con frialdad ante la pérdida de otras” (61). De lo anterior se desprende una reflexión que nos lleva a explorar el concepto de responsabilidad y el campo de reconocibilidad presentes en el texto de Hernández Palacios,

abordándolos como [su] respuesta afectiva a los acontecimientos que le tocó vivir en el marco de la guerra que su obra denuncia y rechaza.

Son varios los cuestionamientos que lanza Butler en cuanto a la responsabilidad y la reconocibilidad que se le deben aplicar a un “yo” discursivo en sus respuestas afectivas.

Cito *in extenso* en el intento de no dejar ninguno fuera:

¿Es solo como un «yo», es decir, como un individuo, como soy responsable? ¿No podría ser que, cuando asumo una responsabilidad, salta a la vista que esa persona que «yo» soy está vinculada a otras personas de un modo necesario? ¿Soy acaso pensable sin ese mundo de los demás? En efecto, ¿no podría ser que, en el proceso de asumir una responsabilidad, el «yo» resulte ser, al menos parcialmente, un «nosotros»? Pero entonces, ¿quién se incluye en el «nosotros» que yo parezco ser, o del que parezco formar parte? Y ¿de qué «nosotros» soy finalmente responsable? Lo cual equivale a preguntar: ¿a que «nosotros» pertenezco? Si identifico a una comunidad de pertenencia sobre la base de la nación, el territorio, la lengua o la cultura, y baso entonces mi sentido de la responsabilidad en esa comunidad, estoy implícitamente defendiendo la opinión de que soy responsable solo de aquellos que son reconociblemente como yo de alguna manera. Pero ¿cuáles son los marcos implícitos de la reconocibilidad en juego cuando «reconozco» a alguien «como» yo? ¿Qué orden político implícito produce y regula el «parecido» en tales casos? ¿Cuál es nuestra responsabilidad hacia quienes no conocemos, hacia quienes parecen poner a prueba nuestro sentido de pertenecer o desafiar las normas del parecido al uso? (60-61).

La pertenencia a “ellos”, dice Butler, se debe plantear de manera diferente mediante una responsabilidad que rechace la aprehensión de similitudes prefabricadas; y dicha responsabilidad, debe empezar a realizarse a través de “una reflexión crítica sobre esas normas excluyentes por las que están constituidos determinados campos de reconocibilidad” (61).

Con base en lo anterior, el texto de Hernández Palacios podría ser planteado como un discurso que, dada su estructura propia de diario íntimo, estaría exento de tomar responsabilidad (en el sentido butleriano) como respuesta afectiva a los acontecimientos que lo determinaron; sin embargo, en la siguiente cita, ese “yo” narrativo, se manifiesta en todo su dolor y frustración como en ese “nosotros” que se incluiría en el “todos”:

Un amigo me abraza y dice entre sollozos:

–No te merecías esto.

¿Alguien se merece que le asesinen a su hija por querer salvar a su esposo?

¿Alguien se merece que maten a su yerno después de torturarlo? Ni yo, ni nadie. Si

existe Dios, ¿en dónde estaba anoche entre las 10:30 y las 3:30 de la madrugada?

¿En el mismo lugar en el que se escondía mientras estallaban las bombas de

Hiroshima y Nagasaki? ¿En el mismo lugar donde dormía mientras los nazis

construían sus cámaras de gas? (12).

Como puede observarse en la cita anterior, el “todos” se manifiesta paradójicamente en el “Ni yo, ni nadie”. Así, nos hallamos ante una respuesta afectiva que, a pesar de tener un detonante específico (los asesinatos de su hija y yerno), se revela incluyente en su cuestionamiento a la divinidad, respecto a dos genocidios perpetrados a sociedades a las que la dueña de la voz narrativa no pertenece sobre la base de nación, territorio, lengua o

cultura. Con ello, la autora toma responsabilidad de su “yo” dolorido, como parte de un “los demás” que han sufrido las consecuencias de vivir en un “marco de guerra”.

Butler avanza en sus reflexiones introduciendo en ellas el cuestionamiento de quiénes hacen la guerra en nombre del bien común, la democracia o la seguridad. Aunque ella basa sus argumentos críticos desde la perspectiva que le otorga su ciudadanía estadounidense respecto a la política bélica de su país, sus cuestionamientos podrían ser planteados análogamente al conflicto que nos ocupa: la guerra oficial del estado mexicano contra el narco. Empecemos a sondear la validez de esta analogía partiendo del primer cuestionamiento de Butler. La académica estadounidense cuestiona duramente el concepto de “responsabilidad global” como la posibilidad que se auto adjudica el gobierno norteamericano de “llevar o instalar la democracia” a países que, aparentemente carecen de ella. De esto surge la pregunta “¿qué significa una democracia que no está basada en la decisión popular y en la ley de la mayoría?” (62). Si una democracia que falta a su sentido más esencial al no ser consecuencia de una decisión mayoritaria, tendría que ser cuestionada en su mal entendida “responsabilidad global” de imponérsela a otros; entonces, cómo podríamos catalogar a otra “democracia” cuya autoridad como Estado es de entrada ilegítima; característica que el gobierno calderonista llevaba acuestas mientras (esgrimiendo el argumento de su “responsabilidad con la seguridad del pueblo”) sumía al país en un marco de guerra; conflicto que, paradójicamente, lejos de servir al supuesto cometido de restringir el poderío del “enemigo”, encausó lo que el estudio académico de Vázquez Valencia denominaría la captura del Estado por redes de macrocriminalidad:

[...] es el inicio de la guerra contra el narcotráfico declarada por el entonces presidente Felipe Calderón, lo que modificó las pautas de interacción y violencia que se observaban en el país. Por ejemplo, en el ciclo de elecciones subnacionales

2000-2006, los intentos del crimen organizado para intervenir en las elecciones fueron poco fructíferos y se concentraron en nueve entidades del país. En el ciclo 2007-2012, las tentativas y el éxito aumentaron. Sobresale Tamaulipas con intentos en 50% de los municipios, así como Veracruz, Sinaloa y Colima con intentos que fueron del 25 al 50% de los municipios (*Captura del Estado* 23).

En ese gris y violento escenario, el estudio de Vázquez Valencia publicado en 2019, especula una cifra de muertes –a partir de la declaración de guerra calderonista– de más de 300 mil personas, una cifra negra que resultaría imposible llevar a la exactitud, dadas las condiciones de ineficiencia y corrupción recurrentes en las instituciones encargadas de transparentar tan delicado rubro. A este macabro número, se podría alinear otro de los cuestionamientos butlerianos retomando el concepto de ese “nosotros”:

Una buena manera de plantear la cuestión de quiénes somos «nosotros» en estos tiempos de guerra es preguntando qué vidas se consideran valiosas y merecedoras de ser lloradas, y qué vidas no. Podríamos entender la guerra como eso que distingue a las poblaciones según sean objeto o no de duelo. Una vida que no es merecedora de ser llorada es una vida que no puede ser objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como una vida en realidad (*Marcos de guerra* 64).

Al reconocer como contexto la guerra iniciada en 2006 por un Estado cuya legitimidad es popular e históricamente cuestionada, habremos de ser cautos en abordar la obra de Hernández Palacios en su relación a ese “nosotros” implícito en el texto, y contrapuesto al fenómeno estadístico de la muertes que (acorde a la discursividad oficial) son objeto de una distribución diferencial del duelo público.

Butler, empieza sus ejemplos con el caso de los velatorios públicos que se erigieron en contra del estigma vergonzoso asociado a morir de sida durante el inicio de esta crisis de salud pública en los Estados Unidos; una vergüenza asociada a la homosexualidad, el sexo anal, y otras veces a la drogadicción y la promiscuidad. Estos velatorios así como el *Names Project*<sup>30</sup> fueron paradigmáticos en la búsqueda de afirmar mediante el nombre, que se pueden recopilar los despojos de una vida y reconocer la pérdida. Derivado de lo anterior, la pensadora lanza la pregunta de ¿qué pasaría si los muertos de las guerras en curso fueran llorados de igual manera? A tal respecto apunta:

El duelo abierto está estrechamente relacionado con la indignación, y la indignación frente a una injusticia, o a una pérdida insoportable, tiene un potencial político enorme [...] Cuando hablamos de duelo abierto o de indignación, estamos hablando de unas reacciones afectivas que están sumamente reguladas por regímenes de poder y, a veces, sometidas a censura explícita. (65-66).

A sostén de estas reflexiones, la autora pone el ejemplo de las guerras en las que su país se involucró tras los atentados del 11 de septiembre como las de Irak y Afganistán, pues en ellas el enemigo podía ser tan difuso como cualquier elemento que se relacionara con el Islam, “visto como algo bárbaro, o premoderno, como algo que no se ha conformado aun a esas normas que hacen reconocible lo humano” (69). Esto provocaba que, en esa regulación de los afectos, se cuestionara por parte de las cadenas de televisión conservadoras, la difusión de fotografías como pruebas gráficas de que las tropas estadounidenses eran capaces de actos de tortura que violaban los derechos humanos internacionalmente

---

<sup>30</sup> El Names Project Quilt nació en 1987 en San Francisco para rendir homenaje a las víctimas del sida. Consiste en la elaboración de un edredón gigantesco cada uno de cuyos retazos (ya tiene más de 44,000) recuerda a una persona fallecida. Se ha puesto en distintas ciudades, y en 1989 el proyecto fue nominado para el Premio Nobel de la Paz (Nota de la traductora en *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* de Judith Butler 163).

sancionados; y con ello se lograba “limitar el poder del afecto de la indignación” (67). En este sentido, la tendenciosa regulación de las reacciones afectivas también es rastreable en la discursividad manipuladora e incluso calumniosa implementada por el Estado mexicano en aras de justificar su guerra contra un enemigo tan amplio como difuso; es decir, todo aquello y/o todos aquellos que se pudieran encuadrar (verdadera o falsamente) bajo el concepto de crimen organizado.

Muchos son los casos en que, en un marco de guerra como el que venimos abordando, las bajas, se vuelven una estadística tendenciosa y discursivamente manipulada e incluso silenciada: nos referimos al abatimiento de los “malos”. El control mediático ejercido desde la oficialidad fue un elemento que reguló el discurso noticioso respecto a cómo y hacia dónde se debían mover las reacciones afectivas, Diría Butler, algo así como una “política de la capacidad de reacción moral” (68). Las bajas causadas de “aquel lado”, el de los malos, a cargo de las “fuerzas de seguridad” (los buenos a los que teóricamente perteneceríamos todos los que no delinquimos), se plasman en el imaginario colectivo no sólo como justificables, sino incluso como celebrables. Dice Butler:

[...] imaginamos que nuestra existencia está ligada a otros con quienes podemos encontrar afinidad, [...] que nos resultan reconocibles y que se conforman a ciertas nociones culturalmente específicas sobre lo que se puede reconocer culturalmente como humano. Este marco interpretativo funciona diferenciando tácitamente entre las poblaciones de las que depende mi vida y mi existencia y las que representan una amenaza directa a mi vida y mi existencia. Cuando una población parece constituir una amenaza directa a mi vida, sus integrantes no aparecen como «vidas» sino como una amenaza a la vida (una figura viva que representa la amenaza a la vida) (69).

Las nociones de narco, jefe de plaza, sicario, cobrador de piso, halcón, estaca y un largo etcétera, constituyeron la nomenclatura a la que había que exterminar y a la que nuestras reacciones afectivas diferenciadas debían contemplar como existencias “que no son del todo vidas, no del todo valiosas, reconocibles o dignas de duelo” (70); en contraposición de las que, guardando ciertos campos de reconocibilidad “son merecedoras de defenderse, valorarse y ser lloradas cuando se pierden” (70). No resulta casual que dicha nomenclatura, represente –en su origen socio económico– al nivel más precarizado de nuestras comunidades. Aquí una visión –filtrada por el discurso mediático– desde la perspectiva dolorosa del yo narrativo de Ester:

El *Reforma* publica la foto de un sicario que participó en el atentado a la Procuradora de Ciudad Juárez. Horas antes, también apareció en el noticiero matutino de Televisa. Mirar sus ojos es enfrentar el horror. Es un chico joven, bien parecido, con el pelo muy corto, una barba arreglada y unos ojos vivaces. Hasta antes de ver su imagen, un sicario era para mí un ser sin rostro, casi una entelequia.

Su descripción detallada, lejana y fría de los hechos parecería indicar que está vacío. Sin mente ni corazón (*Diario de una madre mutilada* 101).

De la anterior descripción se desprenden dos elementos importantes: la imagen creadora de una reacción afectiva horrorizante hacia esa entidad/amenaza, y la recurrente dinámica usada por la autoridad durante todo el sexenio como estrategia mediática, en pos de alardear “resultados”: poner énfasis en la presentación/montaje de la detención de las figuras más visibles; estrategia que, según los estudios más serios sobre el tema, ha resultado totalmente fallida.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Vázquez Valencia dice en su investigación que:

No es que se pretenda soslayar la capacidad de violencia de la son capaces las diferentes facciones del crimen organizado –que como ya vimos, puede incluir al propio Estado como poder fáctico en sus redes de macrocriminalidad–, pero tampoco son pocos los casos en los que las muertes a cargo de las fuerzas del orden han sido sufridas por la población civil por excesos y errores en el uso de la fuerza letal. En la gran mayoría de esos casos, la estrategia mediática por parte de la oficialidad fue una agravante revictimización: la imputación de actitudes o actividades criminales por parte de los ejecutados para que la autoridad pudiera evadir su responsabilidad ante “la justicia”. Y en los casos en los que las bajas eran asumidas como causadas de manera aleatoria por alguna de las dos facciones (buenos o malos), entonces la discursividad oficial encontró el conveniente y eufemístico concepto de “daño colateral”.

Sara Uribe narra su recuerdo de cómo en el 2009, mientras vivía en Tampico, Tamaulipas, el narco se apoderó de los espacios públicos que se acabarían convirtiendo en zona de peligro. Con ello, dice la poeta, la violencia arremetió de tal manera en la vida cotidiana que el cambio de hábitos y la manera de relacionarse con el entorno se volvió inevitable. Al secuestro de la playa, de los restaurantes, los negocios y las carreteras se agregaría la cooptación de la policía. “Se adueñaron primero de nuestras noches y luego también de nuestros días” (47). Pero Uribe aclara que los narcos no eran los únicos a quienes se debía temer:

---

Las estrategias de seguridad que ponen especial énfasis en detener a las principales cabezas de una red de macrocriminalidad estarán destinadas al fracaso. Esos son simplemente actores criminales de tiempo completo que se convierten en la figura más visible, pero su detención no conlleva el colapso de la red. Peor aún, las estrategias de persecución penal que se centren en los delitos de alto impacto, solo tendrán como consecuencia llenar las cárceles de hombres, jóvenes, pobres (el principal grupo en prisión en México), pero no dismantlarán ninguna red de macrocriminalidad, y las personas apresadas serán reemplazadas por otros jóvenes pobres en cuestión de horas o máximo, días (*Captura del Estado, macrocriminalidad y derechos humanos* 58).

Los soldados y la policía hicieron, y siguen haciendo, detenciones ilegales, golpizas arbitrarias, ejecuciones extraoficiales, desapariciones forzadas. Si te confundían con un halcón o si les parecías sospechoso en modo alguno no había investigación de por medio, iban directo a los hechos violentos. Muchos códigos y prácticas contingentes de seguridad surgieron entonces a raíz del miedo. [...] Al final de las reuniones, los invitados se quedaban a dormir en casa del anfitrión para no exponerse a los enfrentamientos y las balas perdidas. Piensen en esto: familias enteras durmiendo en el suelo, niños pertrechados bajo sus pupitres, todo para evitar el fuego cruzado de las balaceras. Piensen en esto; Martín y Bryan Almanza, de 9 y 5 años de edad, respectivamente, muertos en un retén militar en La Ribereña, víctimas del oprobioso daño colateral (“¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 47).

El mismo “oprobioso” denominador que se aplicaba indiscriminadamente a la pérdida de vidas cuya posibilidad de luto era tanto infactible como invisibilizada en las reacciones afectivas. En su *Diario*, Ester Hernández Palacios, narra que es convocada a una reunión en una sala de la funeraria la misma noche en que se velaba a su hija:

En una sala se encuentran representantes del Ejército y de la PGR, el Secretario de Seguridad, el Procurador de Justicia del Estado y otros funcionarios. Si no conociera mi país, ni supiera que uno de sus peores males es la impunidad, tal vez tendría algo de fe en que se hará justicia; pero incrédula miro la escena desde la frontera de mi dolor, que ahora se convierte en mi escudo. Las palabras me suenan distantes, ajenas. Una obra de teatro, un montaje.

El Gobernador preside. Varios toman la voz. Sólo un eco conservo en la memoria: Irene fue una víctima inocente. Un daño colateral (18-19).

De la anterior cita se desprenden otros elementos: al calificar como teatro o montaje la parafernalia oficial que incluía a funcionarios de primer nivel en el rubro de seguridad, así como a la máxima autoridad estatal, el yo narrativo predeterminaba, en teórica reconocibilidad con sus otros (“mi país”), lo que ya asumía como expectativa en el caso de su hija, es decir, la impunidad. Lo anterior se confirma con el dictamen que parece –según la narrativa histórico-oficial de esa coyuntura– querer cerrar el caso con la consabida etiqueta de “daño colateral” sobre una víctima más. Otro elemento a considerar es el sujeto representado por la “víctima inocente”. Con esa descripción se haría notar que, en un explícito campo de reconocibilidad, se invoca ese reflejo cultural que influye en la reacción afectiva del receptor para considerar a Irene como “ese alguien” cuya vida sí merece ser valorada y, por lo tanto, llorada (situación que, por supuesto, no está a discusión). Sin embargo, en esta cita, así como en algunas que expondremos a continuación, hay elementos que servirían para contrastar a ese “yo” que toma responsabilidad de ese nosotros al que pertenece y del que forma parte, y que, desde su propia discursividad, influye en una distribución diferencial de las reacciones afectivas y el duelo.

Por principio de cuentas, nos tendríamos que preguntar con seriedad en cuántos casos de asesinato atribuible al marco de guerra que se vivía (y que no ha cesado), se presentan al funeral de la víctima el Gobernador del estado correspondiente con su Secretario de Seguridad Pública y el Procurador de Justicia del Estado, así como el representante militar de la zona y el delegado del organismo de justicia federal (la entonces PGR ahora FGR). La respuesta seguramente sería que prácticamente a ninguno. La siguiente declaración de la autora en la ya citada entrevista con Ricardo Muñoz Munguía, de la Revista *Siempre!* nos podría dar algunas señales:

Fue un golpe fuerte para la sociedad en Xalapa porque, como digo en el libro, se sabía de asesinatos en la periferia de la ciudad, de gente que no era conocida en los ámbitos de la clase media, universitarios, intelectuales o, también, en los ámbitos empresariales. Entonces, esto fue un acontecimiento que marcó un antes y un después en Xalapa porque también tiene que ver que mi yerno era hijo de un empresario de origen libanés, uno de los constructores más importantes del Estado, y mi hija de una familia muy conocida, de otro ámbito totalmente, porque mi padre fue Presidente del Tribunal Superior de Justicia y fue rector de la Universidad Veracruzana, también yo estuve un par de ocasiones como funcionaria del gobierno del Estado de Veracruz, fui directora del Instituto Veracruzano de Cultura (Muñoz Munguía 1).

La notoriedad que en el ámbito oficial y mediático toma el caso parece ser directamente proporcional a la jerarquía socioeconómica de los involucrados; aun cuando Hernández Palacios los plantea, y se plantea a sí misma, en ese inasible y complejo “ámbito de la clase media”. Lo cierto es que parece haber una invisibilidad en los casos “periféricos” que normalmente no parecen contar con la empatía de nuestras respuestas afectivas; como si se tratara de un elemento abstracto, lejano en tiempo y espacio. A tal respecto Butler dice que:

Las respuestas afectivas parecen ser primarias y no estar necesitadas de ninguna explicación, como si fueran anteriores a la labor de comprender e interpretar. Nosotros estamos, por así decirlo, contra la interpretación en los momentos en los que reaccionamos con horror moral a la violencia. Pero, mientras estemos en contra de la interpretación en tales momentos, no seremos capaces de dar cuenta de por qué el afecto del horror se experimenta de manera diferencial; y no sólo procederemos sobre la base de esta sinrazón, sino que la tomaremos como signo de nuestro

recomendable sentimiento moral innato, tal vez incluso de nuestra «fundamental humanidad» (*Marcos de guerra* 79).

Incluso un texto como el de la académica veracruzana, que ya hemos planteado como una obra de amplio compromiso social e incluyente al referenciar discursivamente otros crímenes contra la humanidad, no logra abstraerse por completo de ese ejercicio diferencial en la distribución de los afectos. Aquí un segmento de su *Diario* que se enlaza con la respuesta de la autora arriba citada, respecto a ese “antes y después” xalapeño marcado por el asesinato de dos ciudadanos notables:

Xalapa, la capital de Veracruz, perdió por completo la calma el día de ayer cerca de las 10:30 de la noche; sabíamos de mantas colgadas en los puentes peatonales de las avenidas; escuchábamos rumores de balaceras en los estacionamientos de los centros comerciales, de cadáveres embolsados en las carreteras periféricas, de “levantados” y secuestrados. Habíamos visto al ejército patrullar el centro de la ciudad; pero la guerra, es decir la muerte, el horror y el miedo todavía quedaban lejos: en el periódico matutino que narraba los asesinatos de Juárez; en el noticiero nocturno, que daba la cifra de los muertos hasta ese día del mes... (*Diario de una madre mutilada* 16).

La cita anterior contiene un argumento ambivalente que no resultaba totalmente cierto pero tampoco totalmente falso: Xalapa, la capital de Veracruz, hacía mucho que había perdido la tranquilidad debido a la violencia que estaba a la alza en ese marco de guerra y de macrocriminalidad en el que la población se sentía cada vez más desvalida. Sin embargo, el artero crimen contra el matrimonio Hakim-Méndez, sí fue un parteaguas en cuanto a la visibilidad que tuvo, la cual puso por primera vez en los reflectores mediáticos y en el ánimo popular la sospechosa inmovilidad de una autoridad estatal que, hasta entonces,

había intentado con cierto éxito encubrir el tema mediante un control económico que le facilitaba la censura mediática. De ahí que ese “yo” narrativo de Ester ciertamente toma responsabilidad de ese “nosotros” al que pertenece; pero es el mismo nosotros que abarrotó la funeraria con la burguesía empresarial xalapeña debido al aboengo de su yerno; el nosotros de la academia universitaria que en solidaridad con la querida maestra Esther firmó el desplegado que al otro día se publicó en los periódicos locales exigiendo al Gobernador el esclarecimiento del crimen, un hecho que, dicho sea de paso, suscitó una reprimenda para el Rector de la Universidad Veracruzana por parte del mandatario; un nosotros que parecía compartir, por primera vez, esa reconocibilidad que después se plasmaría a través del “yo” narrativo de Ester cuyo referente real es esa pertenencia a la notoriedad de lo que la propia autora llama “el ámbito de la clase media”. Antes de eso, en efecto, las noticias de muertes atribuibles a la coyuntura violenta que se vivía se asumían periféricas, incluso lejanas, pero sobre todo, investidas por la “rara sospecha” soldada en el imaginario colectivo que cuestionaba –gracias a la discursividad tendenciosa de autoridad y medios– “en qué andarían involucradas las víctimas”; provocando con ello esa reacción afectiva del horror de manera diferenciada que interpreta a unas vidas como dignas de duelo, mientras que a otras ni siquiera las contempla como tales. Sara Uribe (volviendo a sus reflexiones respecto al entorno tamaulipeco), continúa narrando su recuerdo de este violento proceso que se convirtió en lo que llama una “perversa narrativa”:

Cuando la guerra contra el narco comenzó, cualquier otro desaparecido o muerto, al menos en Tamaulipas, se convertía automáticamente en enemigo. Lo que la gente decía era “si se lo llevaron / si lo mataron, es porque seguramente estaba metido con los malos”. En un principio no hubo cabida para las dudas porque el miedo es implacable. Pero poco a poco las historias de lo que verdaderamente estaba pasando

se fueron filtrando. Los muertos y los desaparecidos dejaron de ser anónimos, desconocidos: el cerco se fue acotando de extraños a conocidos, de conocidos a amigos, de amigos a familiares. Poco a poco fue haciéndose irrefutable la enorme cantidad de víctimas de una guerra que ha fabricado culpables impunemente (“¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 56).

Esta “Perversa narrativa” se extendía proporcionalmente al incontable número de víctimas hasta que, como dice la poeta, éstas dejaron de ser anónimas. Y para que eso sucediera, debían ser ubicadas en lo que Butler llamaría una reconocibilidad. En el siguiente segmento del *Diario de una madre mutilada*, la autora recupera claramente ese sentido de reconocibilidad entre los asistentes al funeral de su hija dada la notoriedad del caso:

Cientos de personas siguen llegando, hay gente hasta en la calle; algunos tienen rabia, deseos de venganza; otros, miedo. La mayoría descubre las bondades de la solidaridad, que desconocían o casi habían olvidado. Llenan todas las salas, la cochera, el recibidor, la escalera y los pasillos. Ven en ellos a sus hijos; en mí temen verse a sí mismos (16).

El horror se filtra en la reacción afectiva de los asistentes ante la presencia de esos cuerpos precarizados de los que hablábamos al principio de este apartado: el de la madre doliente que pasaría después metafóricamente a la literatura como mutilado, y la imagen más cruda representada por dos cuerpos de carne y hueso martirizados que acabarían recordándonos que –como dice Butler– no hay cuerpos invulnerables, pues “el sujeto que yo soy está ligado al sujeto que no soy, que cada uno de nosotros tiene el poder de destruir y de ser destruido y que todos estamos ligados los unos a los otros por este poder y esta precariedad. En este sentido, todos somos unas vidas precarias” (*Marcos de guerra* 71). Pero la reconocibilidad que detona la reacción afectiva del horror, así como la de la empatía con la

víctima, parece depender de qué tanto podemos proyectar –como esos asistentes al funeral– la desgracia del otro en mí, con base en una afinidad social, económica o cultural; y en este sentido, las marcas textuales de una reconocibilidad diferencial, son recurrentes en el libro de Hernández Palacios.

Cerramos este apartado haciendo una pequeña precisión respecto a esa reconocibilidad que se presenta compleja en su relación de “responsabilidad” tomada por un “yo” respecto de ese “nosotros” al que pertenecería: si bien el argumento de la notoriedad del caso en cuestión (el crimen que detona el “yo” del *Diario*) se revela como ubicable en un “nosotros” que estaría lejos de pertenecer (dadas las características socioeconómicas de los involucrados) a lo que podríamos identificar como una generalidad poblacional, dichas características no fueron coadyuvantes en el tratamiento legal del crimen. Toda esa parafernalia que el “yo” narrativo de Ester denominaba como “una obra de teatro, un montaje”, paradójicamente, se confirmaría en su referente real, adjuntando el caso a la inmensa estadística de impunidad que reinaba y sigue reinando en el país; y con ello, sí acerca su “nosotros”, aparentemente restrictivo y privilegiado, a la precarización generalizada de todos esos cuerpos que están pendientes de justicia.

### **II.2.1 El *Diario* de Ester y otros discursos poéticos: la capacidad de resistir en un marco de guerra.**

Judith Butler cierra su capítulo “Capacidad de supervivencia, vulnerabilidad, afecto” explorando la capacidad de sobrevivir en condiciones de guerra mediante un breve vistazo a la publicación de los *Poemas desde Guantánamo*, una colección de veintidós poemas escritos por los presos de Guantánamo y que lograron resistir la férrea censura del

Departamento de Defensa estadounidense<sup>32</sup>. Ante esto, Butler se sorprende de que un formato y contenido como el de la poesía pueda parecer tan amenazante e incendiario, especialmente para la seguridad nacional: “¿Es porque los poemas constituyen un testimonio de la tortura, o porque critican explícitamente a Estados Unidos por su espuria pretensión de ser un «protector de la paz» o por su odio irracional del islam?” (86). O tal vez, lo que hace tan “peligrosa” a la poesía sea la posibilidad de resistir, de no quebrarse por completo ante el embate inmovilizador del miedo y el dolor causados a los que son víctimas de primera mano en la guerra, cualquier guerra. Un dolor ante el cual, la poesía convoca a la empatía, y una inmovilidad que se combate con aquello que la maestra Esther dice en su *Diario* no estar dispuesta a dejar cuando le sugieren exiliarse tras el asesinato de su hija: “Tendría que dejar de hacer lo que más quiero: enseñar la fuerza vital de la palabra en la poesía, la única forma de superar la muerte” (101). Enseñanza que la académica cumple a cabalidad hasta las últimas consecuencias; de ahí sus epígrafes poéticos que transmiten a su lector, el martirio que representa iniciar cada día.

Sin pretender hacer una analogía situacional entre la tortura física sufrida por los prisioneros de Guantánamo, y el tormento que sufre el yo narrativo en el *Diario* de Ester ante su dolor, sí podríamos hallar un paralelismo que, en lo discursivo, se vale de la forma poética para resistir en el suplicio.

---

<sup>32</sup> Butler aclara:

Como se sabe, la mayoría de los poemas escritos por los presos de Guantánamo eran destruidos o confiscados, y en ningún caso se permitía que pasaran a los abogados y trabajadores pro derechos humanos, quienes consiguieron, empero, reunir este pequeño volumen. Según parece, veinticinco mil versos escritos por Shaikh Abdurraheem Muslim Dost fueron destruidos por el personal militar. Cuando el Pentágono ofreció sus razones para la censura, alegó que la poesía «presenta un riesgo especial» para la seguridad nacional a causa de su «contenido y formato» (*Marcos de guerra* 86).

Butler cita dos estrofas del poema titulado “Humillados en las cadenas”, de Sami al-Haj, quien fue torturado en las cárceles estadounidenses de Bagram y Kandahar antes de ser trasladado a Guantánamo, de donde –aclara la académica– ya ha sido liberado:

Yo fui humillado en las cadenas.  
¿Cómo puedo ahora componer versos? ¿Cómo puedo escribir?  
Después de las cadenas y las noches y el sufrimiento  
y las lágrimas,  
¿cómo puedo escribir poesía? (87).

La tortura –en este caso física– que ha sufrido el autor se manifiesta en sus versos que dan cuenta de su martirio y humillación; y su cuestionamiento ante la posibilidad de cómo poder hacer poesía en esas condiciones, se vuelve su propio discurso poético; al respecto dice Butler: “Sus palabras pasan de la condición de tortura, de coacción, a la de discurso. [...] La formación de estas palabras está vinculada a la supervivencia, a la capacidad de sobrevivir” (*Marcos de guerra* 87). En el texto de Hernández Palacios, hay un cuestionamiento a la literatura y a la escritura desde la propia poesía en su aparente inutilidad para superar la pérdida; sin embargo, esa misma manifestación del yo poético se vuelve discurso para superarla:

*No me saben ni el pan, ni el libro,  
ni la pluma;  
todo lo llena un sabor gris  
de oquedad y salitre.  
Vivo tu muerte cada instante del día.*  
Enriqueta Ochoa (39).

Ni el libro “ni la pluma” sirven para superar la muerte del objeto poético, y en ese lamentar del yo poético, está la posibilidad discursiva de enunciarlo. En el caso del yo narrativo de Ester, cabe decir que éste anuncia la posibilidad de iniciar (aun en el dolor) una nueva jornada de luto. Otro de los elementos que Butler halla en los escritos que cita, es contener

“amargos comentarios políticos” como el ejemplo siguiente cuya autoría corresponde a Shaker Ahdurraheem Aamer:

Paz, dicen.  
¿Paz de la mente?  
¿Paz en la Tierra?  
¿Paz de qué tipo?

Los veo hablar, discutir, pelear...  
¿Qué clase de paz buscan?  
¿Por qué matan? ¿Que están planeando?

¿Son simples palabras? ¿Por qué discuten?  
¿Es tan sencillo matar? ¿Es ese su plan?

¡Sí, por supuesto!  
Hablan, discuten, matan...  
Luchan por la paz (88).

Entre el horror la confusión y la ironía se mueve discursivamente este poema que pone en entredicho el doble discurso de la política bélica estadounidense. Para Butler:

este poema parece girar alrededor de una pregunta repetida y abierta, de un horror insistente, de un impulso a poner al descubierto. (Estos poemas se inscriben en el marco de los géneros líricos propios de la escritura coránica, con rasgos formales de la poesía nacionalista árabe, lo que significa que son citas; así, cuando habla un poeta invoca una historia de interlocutores y en ese momento se sitúa, metafóricamente, en su compañía) (89).

En ese sentido, el texto de Ester también cuestiona e ironiza a varios poderes fácticos que podrían incluir a un Estado corrupto, el crimen organizado y hasta la tradición religiosa a la que solía pertenecer la autora; lo anterior mediante una reformulación del “Padre nuestro”, la oración cristiana por antonomasia.

Padre nuestro que estás en el cielo,  
protegido y lejos de los sicarios,

santificado sea tu nombre,  
qué ojalá pudiera  
santificar nuestro suelo,  
porque no lo han logrado  
ni los cadáveres de las víctimas,  
ni su sangre  
y, menos, la locura de los asesinos.

Venga a nosotros tu reino,  
pues los gobiernos corruptos  
y los gobernantes impunes  
han hecho, del nuestro,  
uno imposible para vivir.

Hágase tu voluntad  
en la tierra como en el cielo,  
pero –por piedad– te pedimos  
que no sea tan dolorosa.

Danos hoy nuestro pan  
de cada día.  
Y, si quieres, que se sigan  
amasando fortunas inmensas  
sobre las cenizas de los cuerpos inocentes,  
para que ellos,  
a los que no les falta ni el pan,  
ni la cocaína,  
sigan acribillando a tus criaturas.

Perdona nuestras ofensas,  
aunque para mí resulte todavía  
imposible perdonar a los que asesinaron a Irene,  
torturaron y degollaron a Fouad  
y, no contentos con eso,  
nos obligan a vivir en el terror  
y con la ausencia de los que más amamos.

No nos dejes caer en la tentación de la venganza,  
de cobrar el ojo por el ojo,  
y líbranos de los que tienen el poder  
de decidir quién muere.  
Amén (93-94).

Como en el poema de Ahdurraheem Aamer, el horror y la confusión se proyectan irónicamente con el fin de evidenciar a sus *targets*. El yo narrativo introduce esta

reformulación de la plegaria como un “contra canto” paródico<sup>33</sup> diciendo que su hermano le ha enviado una versión del “Padre nuestro”, la cual “desde esta noche, trataré de rezar; tal vez así mañana amanezca más serena” (92). Tanto el “luchan por la paz” como el “tal vez así mañana amanezca más serena” se cargan de una perspicaz ironía que no deja de afirmar la frustración no poder oponer más que sus palabras a un contexto que los rebasa.

Butler –siempre refiriéndose a los *Poemas desde Guantánamo*– propone que nos preguntemos qué afecto es verbalmente transmitido por estos versos y qué cadena de interpretaciones vehiculan en forma de afectos como la añoranza y la rabia. Y añade: “El abrumador poder del duelo, de la pérdida y del aislamiento se convierte en un instrumento poético de insurgencia, incluso un desafío a la soberanía individual” (90). La autora estadounidense cita ahora a Ustad Badruzzaman Badr:

El remolino de nuestras lágrimas  
se mueve de prisa hacia él.  
Nadie puede aguantar la fuerza de este diluvio (90).

Butler interpreta estas palabras como “símbolos de un aguante abismal” (90); una resistencia que también se manifiesta en ese abrumador poder del duelo y la pérdida evidenciada por Ester mediante su epígrafe de entrada al 10 de junio:

*Te imagino,  
y se me llena el corazón  
de puntas de cristal oscurecido,  
y se me vuelve un torbellino en llamas  
la existencia.*  
Enriqueta Ochoa (21).

---

<sup>33</sup> Respecto a la parodia, Linda Hutcheon dice que:

El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. [...] A partir del sentido más común –el de *para* como “frente a” o “contra”–, la parodia se define como “contra canto”, como oposición o contraste entre dos textos. En el significado evocado a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante” (“Ironía, sátira, parodia” 178).

El “torbellino en llamas” en que se vuelve la existencia ante el constante recuerdo, simbolizan también ese “aguante abismal” como el que Butler interpreta ante la contención de ese diluvio de lágrimas que se arremolina inaguantable.

El dolor también se exclama líricamente en sus condiciones físicas y emocionales mediante el colapso orgánico que éste causa: Butler cita unos versos de Abdulla Majid al-Noaimi:

    Mi costilla está rota, y no encuentro a nadie que me cure.  
    Mi cuerpo está débil, y no veo alivio ante mí (90).

Ya nos decía Butler que el cuerpo existe en su exposición y proximidad a esa fuerza externa que representa todo elemento que lo vuelve vulnerable a los daños, y que dichos daños son la explotación de esa vulnerabilidad. La anterior es una sensación de extrema precariedad que también sufre el cuerpo –a través de la poesía– del yo narrativo de Hernández Palacios:

*Mi sien explota de dolor, puedo ver algunas cosas,  
    pero no soy capaz de mover el cuerpo.  
    Todos mis huesos están molidos, mis venas están rotas,  
    mi cerebro ha estallado, mis músculos están desgarrados...  
    No, no estoy viviendo una pesadilla, ni estoy poseído,  
    estoy muerto.*  
    Atiq Rahimi (89).

Inmovilizado por el dolor físico infringido por la tortura, o por el dolor emocional causado por el luto, el cuerpo precarizado que vislumbramos en estos poemas continúa exponiendo su dolor como esa “respuesta a la condición de una formulación del afecto entendida como un acto radical de interpretación frente al sojuzgamiento indeseado” (*Marcos de Guerra* 93). En los ejemplos arriba citados, el cuerpo se resiste –como dice Butler– a que su vulnerabilidad sea reducida a la dañibilidad, y aunque su respiración sea precaria, ésta se convierte en aliento que pervive y esculpe en la piedra.

La palabra poética como fuerza vital –diría la maestra Hernández Palacios–, es una palabra que crea, se alza, o incluso se calla en señal de un activismo que denuncia y se lamenta; que intenta nombrar a veces sin éxito pues también existe –como dice Javier Sicilia– el enmudecimiento ante “un género de cosas que derrotan al lenguaje” (“Silencio, palabra y mudez” 28). El poeta narra su participación en mayo de 2016 como testigo junto a expertos forenses y familiares de víctimas, en la exhumación de 117 cuerpos y 12 restos de las fosas clandestinas de Tetelcingo, en Cuautla, Morelos. En esa terrible tarea –sigue contando– conoció a un voluntario cuya hija fue recuperada en una fosa similar en otro estado del país; y lo que ese hombre le narró respecto a la violencia a la que fue sometida la joven, no le parece consignable en su escrito.

Enmudecimos. Sólo los sonidos del gemido y del sollozo salían de nuestros labios. En ese momento recordé una vez más lo que cinco años atrás me sucedió cuando me enteré del asesinato de mi hijo Juan Francisco: después de escribir sobre un pobre papel mi último poema me quedé mirando estúpidamente el vacío y desgarrado, impulsado por los sonidos que había garrapateado, abrí la boca todo lo que pude para gritar. A pesar del dolor que me impulsaba ningún sonido salió de mi boca. Repetía, sin darme cuenta, El Grito de Edvard Munch, tan primitivo y terrible que, como el relato que acababa de escuchar, supera toda descripción: un grito sin sonido, el grito de una mudez (28).

En 2011 tras el asesinato de su hijo, Javier Sicilia manifiesta que no escribirá más poesía, argumento que se plasma resumidamente en lo que sería su último poema “El mundo ya no es digno de la palabra”:

El mundo ya no es digno de la palabra  
Nos la ahogaron adentro  
Como te (asfixiaron),

Como te  
desgarraron a ti los pulmones  
Y el dolor no se me aparta  
sólo queda un mundo  
Por el silencio de los justos  
Sólo por tu silencio y por mi silencio, Juanelo.

El mundo ya no es digno de la palabra, es mi último poema, no puedo escribir más poesía...la poesía ya no existe en mí (*Periódico de poesía* 1).

“Un silencio aturdido por el dolor, de manera que el mundo ya no es digno de los versos”, dice Héctor Domínguez Ruvalcaba respecto a la declaración del poeta. Sin embargo – continúa diciendo Ruvalcaba–, dicha afirmación puede asumirse como una negación retórica que, en sí misma se puede leer como un poema que afirma su ineffectividad: “Un poema que declara la muerte del poema no ha de entenderse, entonces, como una claudicación de la poesía sino como una expresión que indica el callar de los justos como un acto poético en sí mismo (“Poesía de calle” 79-80). Una mudez que para Sicilia se establece donde impera la violencia “que es la consecuencia de la degradación y de la corrupción del lenguaje” (“Silencio, palabra y mudez” 28). Y que, no obstante su aparente inmovilidad silenciosa, sigue nombrando. En el *Diario* de Hernández Palacios, la violencia a la que fue sometida su hija hace que la autora sienta esa parálisis; sin embargo, recurre a su prosa poética para romper lo que Sicilia llama “la desesperación de la mudez”. He aquí un ejemplo: “26 años tenía mi hija, 26 veces cruzaron su cuerpo balas asesinas, 26 veces le quitaron el color, el aliento... la vida. 26 veces se clavan las mismas balas con un martillo en mi cabeza. Me rompen, me vacían. No lloro, no grito” (10). Y en ese silencio trabado que no permite llorar ni gritar, se manifiesta lo que Sicilia describe retomando las palabras de George Steiner: “la lamentación salvaje y pura de la inhumanidad del hombre y la devastación de lo humano” (“Silencio, palabra y mudez” 29).

Para Domínguez Ruvalcaba un llamado como el de Sicilia denota un duelo personal pero también un luto colectivo. La muerte, en su violenta reiteración, ya no sólo atribula a los deudos sino a la colectividad a la que pertenecen, dando lugar a “un dolor que se convierte en un acto político porque la victimización se ha hecho inminente y un hábito de los poderosos” (“Poesía de calle” 81). Y el mismo Ruvalcaba se pregunta si el mismo llamamiento promulga un silencio contra toda poesía, o sólo aquella con la que el poeta no quiere entenderse más: “En las circunstancias atroces de violencia en que murió el hijo amado, la poesía ya no tiene sentido, se ha cancelado su necesidad, como si esta tuviera entre sus funciones resucitar a los muertos” (80). De lo anterior deriva su interpretación de que, dicho silenciamiento, denota una crisis de la institución literaria asociada a la poesía como un sistema de creación producido bajo la normativa de la ciudad letrada: “la hegemonía de los libros, los talleres literarios, los premios de poesía y el aparato académico que la legitima” (80-81). Ante el dolor, Sicilia opta por dejar la palabra y se inserta en el mundo de sus semejantes, y con ello, convoca a la ciudadanía a lamentar y denunciar la tragedia compartida de vivir en un régimen de terror. En este llamado al duelo social, Domínguez Ruvalcaba encuentra un paralelismo entre el activismo de Sicilia y el de Hernández Palacios:

Podemos leer también esta convocatoria al luto colectivo en el texto elegíaco *México 2010. Diario de una madre mutilada*, donde, en la forma de diario, la escritora y crítica literaria Ester Hernández Palacios eleva su lamento por la muerte ignominiosa de su hija y su yerno a manos del crimen organizado en Xalapa, Veracruz, en junio de 2010. Sicilia y Hernández Palacios hacen de la poesía una congregación luctuosa y establecen con ello un boceto para una reflexión moral de parte de la ciudadanía frente al deterioro avanzado de las instituciones. El diario

desolador de Hernández Palacios nos remite al libro de Job del Antiguo Testamento, pues al igual que el patriarca bíblico, lamenta incluso haber perdido la fe. El perder el habla de Sicilia y este perder la fe de Hernández Palacios son expresiones que nos confrontan con el desastre de los signos y sus referentes (82).

La propia autora del *Diario de una madre mutilada*, en la ya citada entrevista con Viridiana Villegas a la pregunta de por qué, a diferencia de Sicilia, ella sí decidió escribir tras el asesinato de su hija, responde:

—Él decidió acallar su poesía y actuar como militante. Yo sentí la imperiosa necesidad de escribir, de abrir el cauce de creación que de alguna manera dentro de mí permanecía anquilosado. Una vez que Sicilia levantó la voz, me uní a él: desde mayo de 2011, en Xalapa, soy miembro activo del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (Villegas 1).

Sin duda, estamos ante dos maneras de transformar lo poético en político: Sicilia –dice Ruvalcaba– sin abandonar la poesía, sino sacándola de sus marcos institucionales que la instituyen como “bellas letras”; y Ester, con imágenes crudas y necesarias que, como “todas las versiones de Antígona a lo largo de la historia se arraigan en las peripecias del presente que las contextualizan (“Poesía de calle” 82). Esta referencia a la tragedia sofocliana nos enlaza con otra obra que surge en esa reacción afectiva que –como diría Butler– toma responsabilidad de su indignación en un intento de oponerle algo a la violencia en este marco de guerra: el texto *Antígona González*<sup>34</sup> de Sara Uribe.

---

<sup>34</sup> Sara Uribe narra cómo Antígona González surge en un principio por encargo:

Fue en febrero de 2011, recién me había mudado de Tampico a Ciudad Victoria, capital del estado, cuando, en una visita relámpago al puerto, cené con Sandra Muñoz, actriz y directora teatral. En esa cena me planteó explícitamente una propuesta que un par de meses atrás había hecho de forma muy general. Quería que le escribiera una obra de teatro, o más bien dicho un monólogo, que básicamente partiría de tres premisas. La primera consistía en retomar la Antígona de Sófocles, adaptándola al contexto de lo que estaba ocurriendo en Tamaulipas. La segunda implicaba elaborar vasos

La propia poeta cuenta que fue el descubrimiento de las fosas de San Fernando, un municipio ubicado sólo a dos horas de la capital tamaulipeca, lo que finalmente detonó la escritura de su *Antígona González*<sup>35</sup>. Uribe narra que la mañana del 6 de abril de 2011, la noticia que daba cuenta en los medios sobre el hallazgo de 196 cadáveres la sorprendió en un evento cultural en el que todo parecía transcurrir con gran normalidad. La poeta narra su desazón ante la nula atención o mención de lo ocurrido por parte de los presentes; desde su butaca la frustración –dice– la abrumaba, y los cuestionamientos surgieron:

¿Cómo era posible que actuáramos como si no estuviera pasando nada? ¿Cómo es que los discursos, los aplausos, la música, las flores y nadie hablara de los cuerpos? Los cuerpos enterrados, silenciados, invisibles. Los cuerpos que aún ahora, después de seis años, siguen padeciendo el emborronamiento de la memoria. ¿Acaso supimos sus nombres? ¿Acaso la PGR trabajó en dar a conocer las identidades de esos 196? ¿Acaso se lo exigimos como ciudadanía? Aquí caben bien los cuestionamientos que Judith Butler hace en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, acerca de por qué para el estado algunas vidas merecen ser lloradas y otras no. Y por lloradas me refiero aquí a ser clamadas en público, a ser objeto de un duelo colectivo (“¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 48).

En una situación como la que la poeta describe, la inmovilidad social causada por el miedo se combina con otra igualmente nociva: la de una autoridad rebasada y/o coludida con el crimen organizado. Para describir esto, Uribe retoma las palabras de Cristina Rivera Garza:

---

comunicantes con la historia de Isabel Miranda de Wallace, empresaria y activista, quien buscó durante muchos años a su hijo secuestrado y desaparecido, para luego confirmar que estaba muerto, seguir rastreando el cuerpo de éste. La tercera premisa aludía a uno de los temas que más le importaba a Sandra: el texto debía ahondar en la necesidad de recuperación del cuerpo perdido, del cuerpo ausente (“Cómo escribir poesía en un país en guerra” 47).

<sup>35</sup> Obra que Perassi y Lorenzano catalogan como “poema, obra de teatro, performance” (“Un guijarro contra la barbarie Presentación de «Poesía y violencia»” 11).

“el horror va íntimamente ligado al retroceso del Estado en materia de bienestar y protección social y, consecuentemente, al surgimiento de un feroz grupo de empresarios del capitalismo global a los que se les denomina de manera genérica como el Narco” (46). La poeta coincide con que la guerra declarada por el gobierno calderonista en 2006 fue detonante de una cruda y visible crisis de violencia en Tamaulipas, y es en ese entorno, que decide comenzar a escribir la primera versión de la obra.

Paulatinamente –dice Uribe– avanza hacia la primera de tres secciones: “Instrucciones para contar muertos”. A manera de introducción, se plantea la anécdota de una mujer que busca a su hermano desaparecido.

Una mujer intenta narrar la historia de la desaparición de su hermano menor. Este caso no salió en las noticias. No acaparó la atención de ninguna audiencia. Se trata sólo de otro hombre que salió de su casa rumbo a la frontera y no se le volvió a ver. Otro hombre que compró un boleto y abordó un autobús. Otro hombre que desde la ventanilla dijo adiós a sus hijos y luego esa imagen se convirtió en lo único que un par de niños podrá registrar en su memoria cuando piensen en la última vez que vieron a su padre (*Antígona González* 20).

En la siguiente sección “¿Es esto lo que queda de los nuestros?”, la autora se propuso tres aproximaciones: explorar los vínculos afectivos entre los hermanos González (*Antígona* y Tadeo) mediante la rememoración de la pérdida; así como la reacción de *Antígona* ante la ausencia de su hermano asumida como un duelo latente, una sensación que es potenciada por la incertidumbre de un estatus como el de desaparecido que en el texto se describe como: “ese estar entre la vida y la muerte” (“¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 51). El segundo abordaje consistió en mostrar la pugna entre esperanza, desazón y angustia, sensaciones propias de la búsqueda. Buscar a Tadeo provoca en *Antígona* un encuentro diario con la muerte; y es la aparición del coro la que remite a ese ánimo. Por último,

Antígona se manifiesta en su dimensión política acerca de la guerra, así como en su visión de esa otredad maligna.

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 se-  
gundos. 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 59*).

Por último, la sección “Esta mañana hay una fila inmensa”, Uribe combina dos escenarios: el arribo de Antígona a San Fernando para rastrear el cuerpo de su hermano desaparecido, y el trance de encarar el horror de las fosas, así como la penosa experiencia del reconocimiento de cuerpos. La autora explica que decidió entonces cerrar el libro referenciando las preguntas del poema “Muerte” de Harold Pinter, y compaginar las respuestas a dichos cuestionamientos mediante fragmentos testimoniales. Para ello, la escritora usó las voces de familiares en búsqueda de sus desaparecidos durante esa enorme fila que implicaba esperar turno afuera de las instalaciones forenses: “Esa hilera de preguntas es, también, un coro. Una evocación de todas las preguntas, de todo el dolor, de todas esas voces e historias enunciadas en la morgue de San Fernando” (“¿Cómo hacer poesía en un país en guerra?” 52).

¿DÓNDE SE HALLÓ EL CADÁVER?  
*¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los  
pasajeros muertos aparezcan en fosas? (Antígona González 78).*

¿QUIÉN ERA EL CADÁVER?  
*Le gustaba mucho bailar polka, redova y hasta  
huapango. Era muy alegre. Le hicieron su corri-  
do. Todavía bailábamos. Siempre fue buen padre.  
Tuvimos cinco hijos. A todos les puse José, como él,*

*y un segundo nombre. Tenemos 15 nietos y cuatro bisnietos. (82).*

*¿CÓMO DE BIEN CONOCÍA EL CADÁVER?  
En la fotografía usa sombrero vaquero y está de pie,  
sonriendo entre el sorgo que durante décadas culti-  
vó... Sólo iba a trabajar y desapareció. (90).*

Siete meses le tomaría a Uribe la escritura de la primera versión de *Antígona González*, la cual constaba de poco más de la mitad de páginas que constituyeron la versión final. Tras la puesta en escena de ese primer texto, le llevaría un semestre más el proceso de escritura que completa la obra, un proceso que implicaría pasar del uso de testimonios y notas periodísticas, a la revisión exhaustiva de aproximaciones teóricas a la tragedia sofocleana.

Se trataba no solo ya de integrar un cuerpo textual hecho de voces que clamaban el dolor de haber perdido a un ser querido; no solo de dar cuenta del registro aleatorio de las miles de muertes violentas ocurridas en todo el país; no solo de colocar a esta Antígona específica en una Tebas tamaulipeca; no solo de hacer explícita la necesidad de nombrar a cada uno de los desaparecidos y de los muertos, la necesidad de recuperación del cuerpo perdido. Se trataba también, y de manera relevante, de reflexionar sobre lo que significa ser una Antígona, sobre lo que significan los procesos escriturales que se han tejido en torno a su constante reelaboración en Latinoamérica (“¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 54).

Todos estos elementos se empezarían a insertar en la reflexión creativa de Uribe tiempo atrás cuando, en 2011, tomó contacto con el proyecto dedicado al conteo extraoficial de muertes violentas en México, realizado desde el blog y cuenta de Twitter *Menos días aquí*: “Contamos muertes por violencia en México. Mantenemos viva la memoria de nuestros muertos. Reclamamos paz” (48), se lee en el blog. Una iniciativa integrada por voluntarios que otorgan una semana de su vida para rastrear en los medios las muertes violentas

registradas en el país diariamente. Minuciosa y dolorosa tarea dice Uribe, que involucra cuerpos, ausencia y lenguaje (48). Mediante la integración escueta de una datología que incluye ubicación del hallazgo, las circunstancias en que ha sido encontrado un cadáver, sus señas particulares, vestimenta, tatuajes, cicatrices, así como las características físicas de la víctima, se intenta –dice Uribe– “de construir con palabras un sitio para la memoria de todos nuestros cuerpos. Se trata, en efecto, de nombrar lo ausente para hacerlo visible” (49). Algo parecido a ese *Names Project* del que nos hablaba Butler, con la gran diferencia de que en aquel caso, el propósito era nombrar para visibilizar y combatir el estigma por haber muerto de sida, en éste, es justamente el nombre propio lo que está en falta, y su recuperación es devolver al cuerpo precarizado esa humanidad que le ha sido arrancada. Fue el contacto y la consulta de esta plataforma lo que llevó a Sara Uribe a encontrar casualmente el título de su obra. Ella lo narra:

Y si se revisa detalladamente el listado con los nombres de los voluntarios, puede hallarse el nombre de una joven actriz que contó 340 muertos del 17 al 23 de enero de 2011: Antígona González. Cuando lo advertí me pareció una coincidencia casi inverosímil, luego pensé que si una mujer de la vida real podía llamarse Antígona González, entonces, la mujer que buscaba a Tadeo, podía llamarse así también (49).

Así, el género poético en un marco de guerra toma su referente violento y lo convierte en denuncia desde su propio derrotero discursivo. “No hay acto de escritura que no sea reescritura [...] Quien reescribe actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente”, dice Sara Uribe citando a Rivera Garza (56). La poeta oriunda de Querétaro, considera que no hay nada original en *Antígona González*, que su libro y la estrategia empleada para escribirlo son puro reciclaje; que se trata de “un libro que desde su inicio fue escrito con, para y por otros” (55).

Ya sea mediante los pocos poemas rescatados por abogados y trabajadores pro derechos humanos que conformaron los *Poemas de Guantánamo*, el *Diario* de una académica que elegíaca se lamenta por el asesinato de su hija; el silencio de un poeta que renunciando a la poesía da voz a miles de dolientes en su compartida indignación; o la creación híbrida de algo denominado por la crítica como “poema, obra de teatro, performance”, cuyo origen fue buscar también ese acto crítico y de resistencia ante la violencia; la poesía seguirá siendo un pronunciamiento político y moral que brindará “interpretaciones insurgentes, actos incendiarios que, en cierto modo e increíblemente, viven a través de la violencia a la que se oponen” (*Marcos de Guerra* 94).

Emilia Perassi y Sandra Lorenzano en su texto “Un guijarro contra la barbarie. Presentación de «Poesía y violencia»” retoman la pregunta de Hölderling de “¿Para qué poetas en tiempos de penurias?”, a lo que responden sobremanera pertinentes con otra que hace el poeta colombiano Juan Manuel Roca: “¿para qué poetas en tiempos que no sean de penurias?” (9).

### **II.3 La guerra Estado/narco: conflicto que tiene su origen en una relación simbiótica.**

Quien no conoce México no puede entender cómo funciona hoy la riqueza de este planeta.  
Quien ignora a México no entenderá nunca el destino de las democracias transfiguradas  
por los flujos del narcotráfico.  
Quien ignora a México no encuentra el camino que distingue el olor del dinero,  
no sabe cómo el olor del dinero criminal puede convertirse en un olor ganador  
que poco tiene que ver con el tufo de muerte miseria barbarie corrupción.

(Roberto Saviano. *CeroCeroCero*)

Walter Benjamin, en *Para una crítica de la violencia*, dice que la violencia es siempre fundadora o conservadora de derecho, y añade que, “En caso de no reivindicar algunos de estos dos predicados, renuncia a toda validez (32-33). Es justamente en esa cuestionable

validez en la aplicación de la violencia como fin de derecho, que una vez más, sus reflexiones nos son útiles para abordar, desde otra perspectiva, el complejo contexto de la guerra Estado/narco que hemos venido referenciando. Cabe señalar que, específicamente el concepto vertido por el filósofo alemán como derecho positivo y la violencia que de éste puede surgir, es un acercamiento crítico desde lo que podría ser la filosofía del derecho. Sin embargo, el pensador advierte que “en lo que concierne a la violencia en su sentido más conciso, sólo se llega a una razón efectiva, siempre y cuando se inscriba dentro de un contexto ético. Y la esfera de este contexto está indicada por los conceptos de derecho y de justicia” (23). El propio Benjamin establece que en el caso del primer concepto, éste constituye tanto el medio como el fin de todo orden de derecho, pues en principio, el dominio de la violencia sólo puede hallarse en el ámbito de los medios y no en de los fines (23). No obstante, el pensador conmina a no simplificar lo anterior con la fácil consideración de que la violencia puede servir, en casos precisos, a fines justos o injustos, implicando que una crítica de ésta se pueda ubicar en un sistema de los fines justos. A tal respecto, Benjamin aclara que esto no es así, pues:

Aun asumiendo que tal sistema está por encima de toda duda, lo que contiene no es un criterio propio de la violencia como principio, sino un criterio para los casos de su utilización. La cuestión de si la violencia es en general ética como medio para alcanzar un fin seguiría sin resolverse. Para llegar a una decisión al respecto, es necesario un criterio más fino, una distinción dentro de la esfera de los medios, independientemente de los fines que sirven (23).

Para el autor de estas reflexiones, el derecho positivo establece juicios sobre todo derecho en vías de constitución privilegiando en exclusividad la crítica de sus medios: “Si la justicia es el criterio de los fines, la legitimidad lo es el de los medios” (24). Sin embargo,

Benjamin sin dejar de hacer énfasis en su oposición, comenta que ambas posturas se hermanan en un dogma fundamental:

Fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos, y medios legítimos pueden ser empleados para fines justos [...] el derecho positivo intenta «garantizar» la justicia de los fines a través de la legitimación de sus medios. Esta antinomia resultaría insoluble si la premisa dogmática común fuera falsa, es decir, en el caso en que medios legítimos y fines justos estuvieran en irreconciliable contradicción (24).

De esta reflexión, retomamos la idea de esa falsedad en su premisa dogmática como punto de abordaje en el ejercicio de la violencia como derecho positivo. Es de nuestra percepción que esto se hace patente en lo que podríamos denominar los razonamientos discursivos utilizados como capital político del Estado en el conflicto que nos ocupa; sin embargo, es el torcimiento de dicha visión y su respectivo uso de la violencia lo que –valga la redundancia– violenta la premisa dogmática.

La actual guerra contra el narco en México surge de la ruptura de un orden que, aunque ilegítimo, era el resultado de un ejercicio de la violencia regulado y/o acordado por lo que podríamos llamar un “Estado garante” de un derecho positivo que, como tal, debía garantizar “Justicia” a través de la legitimación de sus medios. No obstante, es justamente en dichos medios para la manutención de ese orden que la ilegitimidad se manifiesta en toda su contradicción. La existencia y control de un régimen presidencialista capaz de restringir desde el centro la política nacional, fue, durante décadas, un árbitro tendencioso en la regulación de un fenómeno –el narcotráfico– que la ley contempla como ilegal y para el que la prohibición oficial era y sigue siendo la norma. Lo anterior contribuyó a crear zonas de ambigüedad como la que Mónica Serrano identifica “en la relación del Estado con

la ley y entre ésta y la sociedad” (“México: narcotráfico y gobernabilidad” 253). Esta regulación del fenómeno a la que nos referimos es definida por la misma investigadora del Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México como:

[...] aquella acción estatal que ha buscado sujetar, controlar y reglamentar el comportamiento de los empresarios criminales a una serie de normas y reglas. Aunque sus objetivos pueden ser múltiples, en la experiencia mexicana el objetivo fundamental de esta regulación ha sido la contención de los efectos más perniciosos del mercado ilícito de las drogas (Serrano 255).

Esta relación multiforme del Estado con el crimen organizado que, por un lado buscaba la contención de la violencia, pero que por otro –como dice Serrano– “provocó el ascenso y caída de un mercado regulado desde las estructuras del estado y la transición hacia un mercado que se antoja «privatizado»” (254), también es tratada por Guillermo Pereyra en su artículo “México: violencia criminal y «guerra contra el narcotráfico»”:

La relación entre Estado y narcotráfico en México fue siempre polivalente. A lo largo de décadas hubo campañas de oposición y antagonismo directo, estrategias de convivencia pacífica y alianzas de los gobiernos con algunos grupos criminales para luchar contra enemigos comunes. Aun en su polivalencia, esta relación no dio lugar a una violencia amplificada en frecuencia e intensidad como la actual. El deterioro progresivo del modelo tradicional de regulación del narcotráfico y la expansión descontrolada del mercado de drogas resintieron las formas de soberanía y gubernamentalidad que durante años lograron una relativa paz del mercado de drogas. [...] Como es sabido, el viejo régimen autoritario restringía la autonomía de los funcionarios públicos estatales y locales y, en este marco, las instituciones federales contaban con facultades extralegales vinculantes para contener la violencia

criminal y proteger a la población civil. El régimen priísta no tuvo la unidad rigurosa que usualmente se le imputa porque nunca se impuso de manera homogénea a todos los grupos criminales. En lugar de ello, la relación entre Estado y narcotráfico estaba mediada por un sistema de acuerdos tácitos y de aplicación selectiva de la ley, que fijaba límites y posibilidades a la expansión del mercado de drogas (433).

De lo hasta aquí revisado se deduce la implementación por parte del Estado de un medio ilegítimo para un supuesto fin justo; es decir, simular ser garante y precursor de ese “derecho moderno” que Benjamin identifica desde su tiempo como el que tiende a no admitir que personas privadas ejerzan la violencia con el fin de satisfacer objetivos unilaterales (29). El Estado inmerso en la visión del derecho positivo que como establece Benjamin “está ciego en materia de incondicionalidad de los fines” (25), ejercía diferencialmente la violencia propia del derecho positivo en su calidad de conservadora del estado de derecho, y con ello, garantizaba como “fin justo” el acotamiento de una violencia que, como se comprobaría posteriormente, se puede volver irrefrenable. Este sería el primer caso de traición a esa premisa dogmática que Benjamin le adjudica al derecho positivo en el que “medios legítimos pueden ser empleados para fines justos” (24).

Por otro lado, el “orden” que se regulaba, provenía del uso diferencial de la violencia como un medio condicionado cuya razón de ser era la conveniencia de sus fines, es decir, establecer un ordenamiento en la ilegalidad que conlleva el desplazamiento de intereses privados en el gran negocio del narcotráfico. Un mecanismo que, como podremos corroborar, en nuestro país cuenta con una larga historia marcada por las diferentes etapas de la simbiótica interacción entre el crimen organizado y el Estado.

De nueva cuenta, Mónica Serrano nos contextualiza al rastrear en las primeras décadas del siglo XX (1914-1920) a Esteban Cantú, un coronel, político regional y “empresario criminal”, como el hombre que dominaba las operaciones ilícitas de este negocio:

Con un ejército personal de 1,800 hombres y protegido por una geografía inhóspita, Cantú aseguró el control político y militar de Baja California Norte y se apoderó de una tajada importante del flujo ilícito de drogas. Las arcas de su gobierno se beneficiaron de las “cuotas” pagadas por comerciantes de opio. Si bien parte del opio era producido localmente, una buena cantidad provenía de Asia para ser refinado y reexportado a EEUU. En aquel entonces, el grueso de la actividad ilícita se concentraba en la producción y tráfico de opio (“México: narcotráfico y gobernabilidad 257).

Al amparo de la prohibición –sigue diciendo la investigadora–, en las ciudades fronterizas de México, se detonó un boom del vicio. Esto causó un flujo multimillonario de recursos que permitieron una autonomía local y regional (257). Bajo la presión de los EEUU, el entonces endeble gobierno mexicano prohíbe la importación de opio en 1916, decretando una restricción que, lejos de cumplirse, acrecentó el poderío feudal de Cantú y otras facciones político-militares que, aprovechando la coyuntura histórica del país, hallaron en este comercio ilícito la fuente de su financiamiento. Ya en este escenario, Serrano apunta: “En esos años, en la aún lenta pero constante expansión del cultivo del opio y de la marihuana se irían tejiendo lazos cada vez más estrechos entre un mercado ilícito en expansión y una clase política en ascenso” (257). Durante las siguientes dos décadas, el negocio crecería provocando las “tradicionales” tensiones diplomáticas entre México y los Estados Unidos, cuyo gobierno ejercía presiones en pos de un endurecimiento progresivo

de la prohibición que, paradójicamente, provocaba una enorme oportunidad de mercado (259). Ante la incapacidad y/o falta de voluntad del gobierno central para cumplir sus compromisos, la consecuencia fue lo que Serrano denomina “la gradual consolidación de un modelo de regulación del crimen por parte del Estado” (259). La investigadora del Colegio de México lo describe así:

En este sistema de regulación en ciernes, el referente más importante sería el tipo de relaciones simbióticas, a partir de las cuales políticos y empresarios buscaron favorecerse mutuamente. Estas relaciones de explotación de élite –*elite exploitative*, como las llama Lupsha– abrieron un espacio considerable para aquellos políticos dispuestos a medrar en las negociaciones criminales. Esta lógica de reciprocidad [...] ayudaría a establecer las bases de un sistema de regulación estatal del mercado criminal (259).

Dicho sistema pasaría de manera gradual e inevitable del ámbito local y regional al federal creando mayores tensiones entre México y su vecino del norte. La prohibición impuesta desde el lado estadounidense se convirtió en el acicate lucrativo aprovechado desde el lado mexicano, tanto, que ya en 1935 –dice Serrano– se avizoraba una nueva campaña contra México “acusándole de actuar como granero del narcotráfico” (260). La anterior situación se extiende hasta que la Segunda Guerra Mundial cambia la congruencia discursiva de la política prohibicionista estadounidense y transforma para siempre los alcances de la producción y comercio de estupefacientes en México. El evento bélico y su enorme demanda de morfina provocaron una expansión sin precedentes del cultivo de amapola en la sierra del estado de Sinaloa, al cual siguieron los estados de Sonora, Durango y Chihuahua. Los efectos de la guerra alejaron aún más a México de la rigidez impuesta por la prohibición, lo que provocó que se triplicara la producción de opio. Es más, el gobierno

de EE UU se vio en la necesidad de flexibilizar su postura al respecto cuando Henry Anslinger –entonces director de la Oficina Federal de Narcóticos ahora conocida como DEA– tuvo que aceptar que el opio y la marihuana resultaban primordiales para la defensa nacional de su país, además de “autorizar el cultivo de amapola bajo «licencia» estatal en Norteamérica” (261). En los siguientes años, la dinámica bilateral entre estos dos países marcaría la pauta de sus relaciones en materia de narcotráfico: a las constantes recriminaciones de Washington respecto al aumento de la producción y el contrabando de drogas, el gobierno mexicano respondería con el discurso del cumplimiento de los acuerdos y su voluntad de cooperación; sin embargo, la posibilidad de implementar cabalmente la prohibición desde la autoridad federal, se alejaba de un escenario en el que las autoridades locales admitían que, ante la ausencia de políticas agrícolas sustentables y competitivas, “el cultivo del opio se había convertido en un importante sustento económico para su población” (262). A raíz de esto, el gobierno federal se vio urgido (por razones de índole interna y externa), a afianzar las bases de una “autoridad” estable que contribuyera a la geopolítica de la contención en la que figurara no sólo la sujeción de posibles grupos de antagonismo radical al Estado, sino también el control del gran negocio del narcotráfico. Para este control simultáneo se crea en 1947 la DFS (Dirección Federal de Seguridad), organismo que permitió a la federación “organizar y desplegar las campañas antinarcóticos en el marco más amplio de las estructuras de control político y social” (265). Mónica Serrano describe las consecuencias de esta acción:

La progresiva centralización del control de narcotráfico, a partir de la creación de la DFS y del despliegue de campañas federales de erradicación, modificaría las reglas del juego. Aunque la reputación original de la DFS no es ajena a la brutal represión de movimientos rurales y urbanos de izquierda, a medida que el mercado ilegal de

producción y tráfico de drogas prosperó dicha agencia asumió el papel central en su control y regulación (265).

La factibilidad de esta regulación fue posible gracias a la hegemonía de un régimen unipartidista, en el que “no debe sorprender que el orden priísta también contribuyera a la estabilización de la esfera criminal” (265). La consolidación del andamiaje político-criminal se acabaría pareciendo mucho a la estructura propia del entramado priísta. El modelo de regulación se arraigó mediante la regularización de prácticas y acuerdos amparados por la autoridad; ésta se encargaba de “gestionar la organización eficiente y pacífica del mercado, a cambio de «impuestos» extraídos de la actividad criminal” (265). A cambio, los empresarios criminales contaron con las facilidades para desarrollar sus zonas de producción y utilizar las vías de comunicación para el “libre” tránsito de su mercancía hacia el mercado norteamericano. Estos movimientos eran supervisados por policías locales y federales que respondían a la autoridad del gobierno central, y con ello, “el funcionamiento rítmico y coordinado de estos mecanismos permitió a las autoridades centrales contener y regular el mercado e impedir la consolidación de los narcotraficantes como un poder autónomo” (266).

Retomando las reflexiones de Benjamin, éste sugiere que el derecho positivo requiere de la identificación del origen histórico de las formas de violencia y bajo qué circunstancias reciben legitimidad o sanción. Y dado que, el reconocimiento de la violencia de derecho depende irrestrictamente de sus fines, la posibilidad o imposibilidad del reconocimiento histórico general del mismo, sirve como catalogador hipotético de dichas violencias. En palabras de Benjamin: “Los fines que carecen de este reconocimiento pueden ser catalogados como naturales, los otros, como fines de derecho” (*Para una crítica de la violencia* 25-26). Esto nos haría suponer que el reconocimiento histórico al que estaría

sujeta una violencia legitimada o sancionada para ostentar fines de derecho implicaría su alineación justamente a un estado de derecho; es decir, para que la violencia ejercida por el Estado pudiera ser contemplada como un medio legítimo en la regulación del negocio del narcotráfico como un fin justo, tendría que haber empezado por ser no sólo homogénea en su aplicación, sino tender hacia el irrestricto cumplimiento de la teórica prohibición. Sin embargo, la propia autoridad reptó arbitrariamente bajo un rechazable malentendido que supuso la imposición violenta de reglas no escritas para lograr una estabilidad – paradójicamente lo menos violenta posible– de este fenómeno ilícito. Esto resultaría argumentable como un supuesto “fin justo”, pues la implementación de estos pactos y/o acuerdos derivó en umbrales contenidos de violencia. Para ejemplificar esto, recurrimos de nueva cuenta al estudio de Mónica Serrano, donde la autora cita una declaración en la que se advierte la lógica de estos acuerdos. La voz es la de Leopoldo Sánchez Celis, gobernador de Sinaloa en los años sesenta: “Váyanse de Sinaloa. Mátense fuera. Aquí nomás trabajen” (México: narcotráfico y gobernabilidad 266). Las normas no escritas lograron regular tanto al mercado como a los actores criminales manteniendo una estabilidad que, a pesar de tratarse de un mundo ilícito, se basaba en el cumplimiento de compromisos y obligaciones entre ambas facciones. Incluso había un dejo de nacionalismo en dichos acuerdos. Al respecto Serrano apunta:

Al lado de las reglas que buscaron restringir la violencia, encontramos aquellas que al depositar en manos de empresarios mexicanos el mercado, buscaron impedir el desarrollo del consumo interno de drogas. Un empresario criminal podía vender su mercancía ilícita en EEUU, pero mientras dejara ver su anti-americanismo, mantuviera su dinero en el país y no perjudicara a mexicanos, podía contar con el respaldo de las autoridades competentes (266).

En esta etapa que Serrano llama “las décadas de oro del narcotráfico en México” (266), pareciera que se busca garantizar la “justeza de los fines”, es decir, acotar la violencia que un negocio como este puede desatar; sin embargo, argumentando el menor de los males, los medios utilizados para dicha regulación sólo se pueden ubicar en el ámbito de la justificación pero nunca en el de la legitimidad.

Benjamin contempla lo que llama una “sorprendente posibilidad” en la que estipula que el interés del derecho a monopolizar la violencia y restringirla del campo de ejercicio de la persona particular, podría no intentar preservar los fines de derecho sino al derecho mismo:

Es decir que la violencia, cuando no es aplicada por las correspondientes instancias de derecho, lo pone en peligro, no tanto por los fines que aspira alcanzar, sino por su mera existencia fuera del derecho. Esta presunción encuentra una expresión más drástica en el ejemplo concreto del «gran» criminal que, por más repugnantes que hayan sido sus fines, suscita la secreta admiración del pueblo (26-27).

Un “gran criminal” que podría surgir de esa supuesta antinomia compuesta por las empresas criminales y el Estado, sin embargo, como hemos podido constatar, tal discordancia ha resultado históricamente ficticia. Ante la validación de que esta simbiosis se circunscribió a diversos factores como la búsqueda de un orden que de otra manera hubiera sido imposible, el funcionamiento de una actividad que –aunque ilegal– tradicionalmente ha sido muy rentable y, en su momento, impulsora de “desarrollo” regional, y a que su regulación “protegió” al pueblo del desbordamiento de la violencia y del espectro de la adicción por restringir la distribución y el consumo interno, se puede llegar a pensar que ese “gran criminal” se identifica más con una entidad híbrida compuesta por el Estado y su antagonista-socio-criminal.

“Violencia pirata” denomina Benjamin a aquella usada como medio para asegurar directamente un deseo discrecional de implantar o modificar condiciones de derecho “por más que le pese al sentido de la justicia” (28). Sin embargo, no debemos obviar que el pensador pone como ejemplo un ejercicio violento en la búsqueda de fines justos que pretenderían fundar derecho, como el de huelga o incluso un derecho de guerra, y, basado en ello, apunta lo siguiente:

Lo anterior explica por qué el derecho moderno tiende, como se ha visto, a no admitir que, por lo menos personas privadas en calidad de sujetos de derecho, practiquen una violencia aunque sólo dirigida a satisfacer fines naturales. Esta violencia se hace manifiesta para el sujeto de derecho en la figura del gran criminal, con la consiguiente amenaza de fundar un nuevo derecho, cosa que para el pueblo, y a pesar de su indefensión en muchas circunstancias cruciales, aún hoy y como en épocas inmemoriales, es una eventualidad estremeceadora (29).

Pero el gran criminal, en el caso que nos ocupa, no buscaba ser fundador de derecho más allá de sus fines privados; el ejercicio de la violencia sólo justificaba sus alcances que, al no estar legislados, tenían un cometido elemental e ilegítimo en el ordenamiento de sus dinámicas. Este ordenamiento no implantó ni conservó derecho, pero paradójicamente, sí estableció una regulación basada en esas normas no escritas que lo invalidaban como un fin justo. Esto crearía la base sólida de una relación corrupta en la que el celoso garante de ese acuerdo era el propio Estado. Una época –la de oro– en la que, como apunta Serrano: “el contrabando no era considerado como una actividad inherentemente criminal o fuera del sistema, sino incrustada en el propio andamiaje institucional” (México: narcotráfico y gobernabilidad” 266-267). Esta sistematización del fenómeno estaba lejos de intentar combatir lo que ya era toda una industria ilícita, y ante ésta, el camino más viable a

implementar resultaría ser –como dice Serrano refiriéndose a la regulación– “una solución subóptima, pero a fin de cuentas una solución” (267).

### **II.3.1 El colapso del modelo regulador.**

Varios son los factores que contribuyeron al agotamiento del sistema regulador: ya instalados en el periodo de la guerra fría, la presión sobre México por parte del gobierno estadounidense se reanudó con fuerza sobre todo ante la evidente colusión entre narcotraficantes y la recién formada DFS. Aunado a esto, el renovado endurecimiento de la prohibición provocó un auge en el consumo de sustancias ilegales causando el inexorable incremento de participantes en esta industria criminal. Pero faltaría añadir una situación muy notoria que acabaría encendiendo las alarmas norteamericanas. Serrano da cuenta de lo que significó el retiro de Turquía en 1971 del mercado ilícito en la producción de opio, y cómo esto agravó la ya de por sí compleja situación:

En ese año, con el apoyo de 23 millones de dólares en ayuda estadounidense, Estambul logró erradicar de golpe el cultivo de amapola en su territorio. Se abrió así una ventana de oportunidad para una docena de empresas criminales en México que, en menos de tres años, lograron incrementar su cuota de abasto de heroína al mercado estadounidense de 10-15% a 80% en 1974 (267).

En este escenario de bonanza para el negocio del narcotráfico en México, la cambiante situación geopolítica de Latinoamérica también llamaba la atención de Washington, una situación que volvería a hacerse patente en un nuevo acuerdo operativo llevado a cabo bajo la presión norteamericana: la Operación Cóndor.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup>Durante el segundo lustro de la década de los 70, se implementó en México la “Operación Cóndor”, un operativo policiaco-militar centrado principalmente en la entidad mexicana de Sinaloa con el cometido de

Tras el virtual éxito de la Operación Cóndor y su correspondiente implementación en México en los años 70, hay un reacomodo geopolítico en la producción de los estupefacientes que dicho operativo pretendía –por lo menos en el discurso– erradicar; pero sobre todo, hay una reconfiguración en cuanto a los protagonistas que dictarían el nuevo orden. Durante décadas, el fenómeno de la producción y trasiego de marihuana y goma de opio cosechadas en la sierra mexicana fue un negocio manejado por los cacicazgos que, en muchos casos, eran compuestos por las familias relacionadas con la producción agrícola de dichos productos en combinación con las estructuras gubernamentales de “seguridad”. Este control de tipo policiaco que, como hemos argumentado atrás, hizo las veces de una balanza truqueada equilibrando una violencia “pirata” mediante el ejercicio de una violencia y autoridad igualmente ilegítimas, provoca una ambigüedad entre dos supuestos: la violencia fundadora de derecho y la conservadora del mismo. Benjamin explica más a detalle esta dinámica:

Pero estas dos formas de la violencia se hacen presentes en aún otra institución del Estado, y en una combinación todavía mucho más antinatural [...] y amalgamadas de forma igualmente monstruosa: esta institución es la policía. Aunque se trata de una violencia para fines de derecho (con derecho a libre disposición), la misma facultad le autoriza a fijarlos (con derecho de mandato), dentro de amplios límites.

Lo ignominioso de esta autoridad consiste en que para ella se levanta la distinción

---

combatir la producción y tráfico de marihuana y goma de opio hacia la frontera norteamericana. Dicha operación fue realizada conjuntamente por los gobiernos de EE UU y México durante los mandatos de Richard Nixon y Luis Echeverría Álvarez, y que trascendería a los gobiernos de José López Portillo y Gerald Ford. El gobierno estadounidense proveería armamento, helicópteros y asesoría mediante agentes antinarcóticos, mientras que el mexicano, instrumentaría la fuerza de sus instituciones policíacas y militares para llevar a “buen fin” dicho operativo. Se consideró que “Cóndor” tuvo cierto éxito al destruir plantíos y capturar a sembradores, pero a raíz de ello, el narcotráfico se extendió a otras zonas fuera de Sinaloa, arraigándose en estados como Michoacán, Sonora, San Luis Potosí, Zacatecas, Guerrero y Oaxaca; teniendo posteriormente como base operacional a Guadalajara, Jalisco (Ceballos 60).

entre derecho fundador y derecho conservador. La razón por la cual tan pocos sean conscientes de ello, radica en que las competencias de la policía rara vez le son suficientes para llevar a cabo sus más groseras operaciones, ciegamente dirigidas en contra de los sectores más vulnerables y juiciosos, y contra quienes el Estado no tiene necesidad alguna de proteger las leyes. Del derecho fundador se pide la acreditación en la victoria, y del derecho conservador que se someta a la limitación de no fijar nuevos fines. A la violencia policial se exime de ambas condiciones (*Para una crítica de la violencia* 32).

De lo aquí establecido por el filósofo alemán, podríamos inferir el porqué, las mejores y más funcionales épocas de la regulación en el negocio del narcotráfico, se dieron bajo la operatividad de una muy violenta y corrupta institución policial. Y es que su actuar –dice Benjamín–, puede fluctuar entre la violencia fundadora de derecho y la conservadora del mismo pues, en caso de la primera, su función no es promulgar leyes, sino que se puede centrar “en todo edicto que, con pretensión de derecho se deje administrar” (32); y en el caso de la segunda porque “se pone a disposición de esos fines” (32). Es decir, el control policial es capaz de coadyuvar a un orden que sólo podría establecerse bajo el uso de la violencia pirata, y, bajo el falso argumento de su función como garante de la seguridad pública, acotar –que no combatir o hacerlo de manera diferencial– a los actantes de dicha violencia. Pero justamente de este sistema regulatorio así como de las condiciones políticas internas y externas, surgen las circunstancias que acabarían poniendo en crisis a dicho sistema.

Como resultado de la Operación Cóndor, es ejecutado en 1978 Pedro Avilés Pérez, máximo capo del narcotráfico sinaloense. Paradójicamente en dicho operativo surge el nombre de un agente de la Policía Judicial Federal involucrado por el lado mexicano en la

citada operación: Miguel Ángel Félix Gallardo. Este personaje sería el gran artífice que transformaría el concepto del narco como un negocio aún más rentable y una organización imbatible mediante la reconfiguración de su industria en zonas geográficas logísticamente distribuidas<sup>37</sup>. El nuevo orden restablecido por Félix Gallardo se conocería como “La Federación”: organización cuyo éxito se basó en la visión de convertir a México en el único puente para el boyante trasiego de cocaína colombiana hacia Estados Unidos, y con esta acción, se funda en México el concepto de cárteles como zonas de dominio territorial.

La avalancha de “nieve colombiana” que debía pasar por México en su periplo hacia el mercado estadounidense modificó en poco tiempo y de manera exponencial tanto la dimensión del mercado como la estructura organizativa de las empresas criminales; esto creó nuevas circunstancias en las que al Estado le fue cada vez más complicado imponer su “autoridad” basada en el viejo sistema regulador. Los cárteles empezarían a ejercer su cada vez más violento poderío y sus crecientes alcances económicos. A este respecto Serrano apunta:

[...] el mercado ilícito de las drogas se había caracterizado por la presencia de niveles relativamente bajos de violencia, la especialización en el cultivo de dos productos y una relativa concentración regional y geográfica, para mediados de los ochenta esta industria se había transformado en una pujante y cada vez más violenta economía de servicios y tránsito. Al terminar los ochenta, los mecanismos de

---

<sup>37</sup> Félix Gallardo se encargó de diseñar y repartir las plazas o territorios: la ruta de Tijuana sería para los hermanos Arellano Félix, la vía de Ciudad Juárez para la familia Carrillo Fuentes, el paso a través de Sonora sería controlado por Rafael Caro Quintero, el dominio de Matamoros, Tamaulipas le correspondería a Juan García Ábrego, (territorio que más tarde daría origen al cártel del Golfo), mientras que las operaciones en la costa del Pacífico serían llevadas a cabo por Joaquín Guzmán Loera alias *El Chapo*, e Ismael Zambada García alias *El Mayo*, en lo que resultó ser el origen del actual cártel de Sinaloa (Ceballos 60-61).

control y regulación habían hecho agua (“México: narcotráfico y gobernabilidad” 269).

Ante la disolución de los vínculos de obligación, los acuerdos de reciprocidad se difuminaron y el sistema regulatorio otrora dominado por el Estado empezaría a colapsar en ocasiones de manera violenta; la autoridad se desdibujó en su capacidad gestora de una convivencia “pacífica”, y la posibilidad de controlar el boyante y violento mercado empezaba a dejar de ser por completo prerrogativa oficial. Tanto que, apunta Serrano: “Da la impresión de que ante la impotencia, los presidentes de la Madrid y Salinas no tuvieron otra opción que elevar el narcotráfico al plano de las amenazas a la seguridad nacional” (270). Ya en la coyuntura de los gobiernos neoliberales, el engranaje de la regulación se acabaría por despedazar. Esto impulsaría la creación de ejércitos privados al servicio de los cárteles anulando a las tradicionales agencias de seguridad estatal. La repartición de territorios diseñada por aquella Federación narco planteada por Felix Gallardo operaría violenta y lucrativamente gracias a su exponencial capacidad de engrasar con millones de dólares una maquinaria tradicionalmente corrupta. Los cárteles y sus complicidades a un lado y otro de la frontera ya habían fincado la continuidad de una hegemonía que se iría sucediendo aún ante la eventual caída de capos como el propio Felix Gallardo<sup>38</sup>. La visión

---

<sup>38</sup>Anabel Hernández en su reportaje de investigación *Los señores del narco* (2010), hace un balance de lo que parece ser el agotamiento y reacomodo de los intereses y complicidades creadas a lo largo de toda una década de operación de la Federación narco:

En 1989 la DEA calculó que el 60 por ciento de la cocaína consumida en Estados Unidos venía de Colombia vía México. En enero de ese mismo año tomó posesión de la presidencia de Estados Unidos el republicano George H. W. Bush. Para dar continuidad a la supuesta guerra contra las drogas emprendida por Reagan, Bush concentró su estrategia en el tratado de extradición con Colombia para encarcelar a los narcotraficantes que llevaban droga a Estados Unidos. La operación Irán-*contra* ya había dado todo de sí. Con el movimiento contrarrevolucionario habían logrado desestabilizar al gobierno sandinista encabezado por Daniel Ortega.

El 8 de abril de 1989, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, Miguel Ángel Félix Gallardo, el socio mexicano de Pablo Escobar Gaviria, fue arrestado por su amigo el comandante Guillermo González Calderoni. En agosto se firmaron los acuerdos de Managua, que incluían llevar a cabo proceso electoral “democrático” y la desmovilización de la *contra* en Nicaragua. Al mismo tiempo

neoliberal del Estado mexicano privilegia el concepto de privatización, y con ello, da el tiro de gracia a esa etapa en la que el autoritarismo centralista podía regular el potencial poderío del crimen organizado. Respecto a ese escenario geopolítico, Guillermo Pereyra apunta lo siguiente:

Desde fines de la década de los años ochenta, el régimen centralizado de poder fue sustituido por un gobierno neoliberal mínimo que dio vía libre a la expansión del mercado de drogas. La existencia de un gobierno mínimo en la cúspide federal reforzó las soberanías estatales y locales, pero sin los recursos materiales, simbólicos y políticos para controlar los privilegios de poder en la base. La feudalización del poder político y la dispersión de las prerrogativas de soberanía a nivel estatal y municipal fueron la condición de posibilidad de la mayor autonomía que adquirieron los grupos de la droga. Un mercado de drogas menos regulado se encontró en la década de los años noventa con un sistema político más abierto y con menores limitaciones del gobierno federal hacia los estados y los municipios (“México: violencia criminal y «guerra contra el narcotráfico»” 434).

Aunque esto no implicaba la total desconexión del empresariado criminal con las autoridades locales y federales<sup>39</sup>, la regulación pasó de ser un orden dictado desde el poder central, a una serie de acuerdos tácitos hechos en la cúpula de los cárteles; es decir, los territorios y rutas se mantenía y respetaban, pero se conservaban algunos derechos de

---

que Escobar y Félix Gallardo dejaron de ser útiles para los planes de la CIA, los capos comenzaron a ser detenidos o asesinados. Los hechos se sucedieron de manera natural. Tanto que parecían aislados (144-145).

<sup>39</sup> Mónica Serrano lanza algunas cifras de estas nuevas dinámicas “contractuales”:

[...] según estimaciones de finales de los noventa, en ocasiones, su presupuesto anual para comprar agentes y autoridades pudo haber representado hasta el 50-60% de sus ingresos, calculados entonces en alrededor de 30 mil millones de dólares y pudo haber rebasado, también, los 500 millones de dólares anuales. Cifra que, en 1999 duplicaba el presupuesto total asignado a la Procuraduría General de la República (“México: narcotráfico y gobernabilidad” 272).

operación que se seguían pagando a la “autoridad”. Esto fincaría las bases de lo que Guillermo Pereyra denomina “la feudalización del poder político en México que tiene lugar a partir de la transición democrática” (436). Este esquema de poder se afianza con la llegada de la llamada “alternancia democrática” representada por el ascenso del Partido Acción Nacional (PAN) a la presidencia de la república en el año 2000. Por primera vez en siete décadas había un presidente que no pertenecía al mismo partido político que la mayoría de los gobernadores estatales. Esta fragmentación allanó el camino al crimen organizado para financiar –a conveniencia logística– diversas campañas electorales a cargos estatales y municipales. Aunado a esto, se plantea una descentralización de funciones que normalmente eran reguladas desde el poder central, y con ello, se les da amplia competencia operativa a niveles inferiores de gobierno pero sin la pertinente asignación presupuestal, lo que provocó la penetración cada vez más profunda del crimen organizado en las estructuras e instituciones políticas y de seguridad a nivel local y regional. Pereyra apunta respecto a este escenario:

La indiferenciación delictiva desdibujó las responsabilidades informales y dio paso a un desequilibrio de poder en el que los grupos de la droga se impusieron a las instituciones políticas y de seguridad. Con policías y políticos cada vez más cooptados y dependientes de los traficantes, los límites de lo permitido comenzaron a transgredirse normalmente. El control diferencial de los grupos criminales, los pactos mafiosos entre traficantes, y los acuerdos informales de reciprocidad entre autoridades y delincuentes fueron perdiendo capacidad para mantener estable el negocio de la droga (“México: violencia criminal y «guerra contra el narcotráfico»” 434- 435).

Ya en pleno sexenio foxista, los cárteles del crimen organizado hace tiempo que imponen su ley y se enfrascan en pugnas territoriales que hacen ver al Estado como un espectador incompetente. El otrora heredero de la Federación narco, Joaquín Guzmán Loera, alias El Chapo, preso desde 1993, se fuga misteriosamente en 2001. Detrás de ello, algunos analistas vislumbran una simulación, un intento desesperado por parte del Estado para retomar el control de la violencia beneficiando al cártel de Sinaloa, grupo teóricamente hegemónico de la Federación narco. Anabel Hernández escribe al respecto:

La protección de la Presidencia de la República a La Federación se dejó sentir el 13 de junio de 2005 durante el primer acto público del programa México Seguro<sup>40</sup>. Las calles de Nuevo Laredo vibraban bajo las pisadas de más de 600 elementos de la AFI y la PFP, así como miembros del GAFE del Ejército mexicano, que desfilaron para comenzar lo que llamaron la “primera etapa”. [...] Al poco tiempo fue notorio que el programa México Seguro producía resultados contradictorios (*Los señores del narco* 426).

---

<sup>40</sup> Mediante un comunicado, así anunciaba la Oficina de la Presidencia de la República la implementación del “Operativo México Seguro”:

Sábado 11 de junio de 2005. El Gobierno Federal, en el marco de su estrategia integral contra el crimen organizado, inició esta tarde el Operativo México Seguro, con el propósito de combatir al crimen organizado y garantizar la seguridad de las poblaciones que han sido víctimas de hechos violentos, resultado de las disputas entre las bandas de la delincuencia organizada.

El Operativo México Seguro entró en operación este día en varios estados de la República y continuará en otras entidades federativas más, bajo la coordinación de las instancias locales y con la intervención de autoridades civiles y militares.

En el Operativo México Seguro participan las secretarías de Gobernación, Seguridad Pública, Defensa Nacional, Marina y Hacienda y Crédito Público, así como la Procuraduría General de la República, en coordinación con los gobiernos estatales.

Las acciones del Operativo México Seguro se realizarán con estricto apego a la ley, respeto a los derechos humanos y dentro de los ámbitos de competencia de cada institución e instancia de gobierno.

Con este hecho, el Gobierno del Presidente Vicente Fox ratifica su compromiso de continuar el ataque frontal al crimen organizado y garantizar la seguridad personal y patrimonial de los mexicanos.

(<http://fox.presidencia.gob.mx/actividades/orden/?contenido=18872>).

La histórica presión que desde Washington se manifiesta cíclicamente, preparaba el anuncio e implementación de la Iniciativa Mérida<sup>41</sup> en el 2007. Para cuando esto sucede, el país se encuentra bajo dos condiciones específicas: la ruptura de los cárteles con el orden que la Federación narco había mantenido algunos años atrás ya se había dado, y con ello, la mafia se hallaba enfrascada en su propia guerra. Anabel Hernández describe dicha ruptura entre las facciones del crimen organizado:

Así se generaron dos grandes bandos de narcotraficantes en México: el cártel de Sinaloa, encabezado por El Chapo y El Mayo, y el cártel de los Beltrán Leyva, unidos al cártel de Juárez, al del Golfo y a lo que quedaba del cártel de Tijuana. La ruptura en el núcleo de La federación traería una guerra nunca antes vista en el país, una sangrienta contienda sin cuartel, de la que nadie se salvaría (*Los señores del narco* 496).

El otro elemento condicionante que permeaba al país fue la sucesión presidencial en el 2006, la cual, aunque fuertemente cuestionada en lo electoral, arrojó un mandatario surgido del mismo partido político que el anterior. Esto lograría dar continuidad a lo que parece ser la paulatina militarización de la seguridad pública. Si en 2005 el Operativo México Seguro advertía su intención de “hacer frente” al crimen organizado usando todos los recursos de que el Gobierno Federal podía echar mano, para el 2006, el Operativo Conjunto Michoacán

---

<sup>41</sup> La página de la Embajada y Consulados de Estados Unidos en México publica el comunicado “Cinco puntos para entender la Iniciativa Mérida”. Aquí citamos sólo el primero:

- La Iniciativa Mérida, financiada a través del Departamento de Estado y los fondos de apoyo internacional de USAID, ha evolucionado con el tiempo para reflejar las prioridades estratégicas conjuntas de Estados Unidos y México. Anunciada en 2007, el apoyo bilateral de Estados Unidos se centró inicialmente en proporcionar los equipos solicitados por el Gobierno Mexicano, incluidos bienes aéreos para el Ejército Mexicano y la Policía Federal. Desde 2011, el objetivo de la Iniciativa Mérida ha sido apoyar los esfuerzos de México para fortalecer las capacidades de sus instituciones policiales, mejorar los procesos judiciales y el estado de derecho, generar confianza pública en el sector de justicia, mejorar la seguridad fronteriza, promover un mayor respeto por los derechos humanos y prevenir el crimen y la violencia (<https://mx.usembassy.gov/es/our-relationship-es/temas-bilaterales/iniciativa-merida/cinco-puntos-clave-iniciativa-merida/>).

(del que ya hemos hablado con anterioridad) implementado por el entonces presidente Calderón, inicia abiertamente la guerra Estado/narco. Desde entonces, el enfrentamiento entre el gobierno y los grupos criminales, así como una lucha armada entre los cárteles y sus subsecuentes escisiones y mutaciones organizacionales (como la del cártel del Golfo y los Zetas<sup>42</sup>), han provocado una cifra ya insondable de muertes que se calcula mayor a las 300 mil. Guillermo Pereyra hace una evaluación de este contexto:

Afectada la vigencia del estado de derecho, sin apoyos políticos amplios y debilitada la formación democrática de la voluntad política, la “guerra contra el narcotráfico” hace de la violencia militar no un medio para el logro de un fin, sino un fin de gobierno en sí mismo. Esto revela la imposibilidad de eliminar la violencia por medio de la violencia. Los grupos criminales y el gobierno no paran de matar y esto produce una indiferenciación entre la violencia criminal y la violencia militar, que se refuerzan mutuamente. La indiferenciación mimética consiste fundamentalmente en que ambas formas de violencia se han ritualizado sin producir ningún orden: los grupos traficantes ejercen una violencia mecanizada, sin sentido e imparable, y la violencia militar es un recurso persistente de gobierno que no produce un sentido político común. Ambas instancias someten cada vez más a la ciudadanía a un sacrificio que no revela nada, salvo más violencia (“México: violencia criminal y «guerra contra el narcotráfico»” 457).

Cerramos este apartado retomando las reflexiones de Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia* cuando declara que durante la Primera Guerra Mundial, la crítica de la violencia militar dejó en claro que “la violencia no se practica ni tolera ingenuamente”

---

<sup>42</sup> Para mayor contexto de esta escisión que provocó la creación del cártel más violento de México en su momento, consultar *La guerra de los Zetas. Viaje por la frontera de la necropolítica* (2012) de Diego Enrique Osorno.

(29). El pensador se vuelve, en este punto, un previsor de lo que los subsecuentes tiempos se encargarán de comprobar y, que el propio Benjamin, describiera como una fuerza demoledora manifiesta en la violencia característica del militarismo como impulso de su utilización generalizada como medio para los fines del Estado (29). En este sentido, es que el militarismo se ha llegado plantear como medio legítimo para fines de derecho. Ese parece ser el torcimiento discursivo con el que el Estado mexicano que declaró la guerra al narco pretendió legitimar la militarización de la seguridad pública como medio para un fin justo: la salvaguarda de la ciudadanía. Sin embargo, como lo hemos corroborado durante el recorrido cronológico de la interacción entre el Estado y el empresariado criminal que representa al narcotráfico, la falsedad en la *praxis* de garantizar un estado de derecho y su histórica y corrupta colusión, invalida la premisa de medios legítimos para fines justos. Si acaso –como en los ya lejanos tiempos de la regulación–, se ha aplicado histórica y arbitrariamente un criterio de justificación de ciertos medios para un fin que en su momento parecía ser el menor de los males, esa “solución subóptima” de la que hablaba Mónica Serrano (267), pero que hoy, ante la supremacía de la “violencia privatizada” (270), resulta tan infactible como obsoleta.

### **II.3.2 Ficcionalización de la relación Estado/narco en la saga detectivesca de Élmer Mendoza.**

La modernidad de una ciudad se mide  
por las armas que truenan en sus calles,  
reflexionó el detective...

(Élmer Mendoza. *Balas de plata*)

Para cuando Élmer Mendoza publica la primera entrega de su saga detectivesca (*Balas de plata* en el 2008), la guerra contra el narco impulsada por el gobierno calderonista ya estaba

en marcha. Sin embargo, como si de una cronología se tratara, Mendoza ubica ficcionalmente el inicio de su saga en ese estadio “pre-guerra” en el que la regulación del negocio ya había dejado de ser prerrogativa del Estado, y en el que la repartición territorial planteada por la Federación narco opera espacialmente a plenitud bajo la estructura del cártel del Pacífico, trasunto del –en su momento hegemónico– cártel de Sinaloa. La realidad recreada en *Balas de plata* es la operación simbólica ejercida en un espacio en el que un cártel dominante se asume como “dueño y benefactor” de un territorio mediante la figura del capo Marcelo Valdés, un jerarca que no responde a la autoridad gubernamental, sino al contrario, ésta se asume supeditada al poderío económico de una empresa criminal que minimiza a ese Estado neoliberal que provocó la “feudalización del poder político y la dispersión de las prerrogativas de soberanía a nivel estatal y municipal” (Pereyra 434). Así describe el narrador al jerarca narco: “Caminó despacio, debía medir uno setenta y pesar noventa kilos. [...] En cuanto lo vieron los sicarios se pusieron de pie. Aunque su jefe últimamente se veía endeble, sabían que con poco hacía temblar medio país y que hasta el estado del tiempo le consultaban” (*Balas de plata* 36). La proyección de Valdés es la del heredero de ese poder económico que, ante la “ausencia de políticas agrícolas sustentables y competitivas” (Serrano 262), es capaz de substituir las funciones de un Estado que históricamente ha fallado en la implementación de las políticas sociales necesarias para el desarrollo de una región. En el siguiente segmento de *Balas de plata*, la esposa del capo le solicita una dádiva:

[...] por cierto, estuvieron dos señoras de El potrero de los Rivas. ¿Sí? Un pueblo cercano a la tierra de mi madre. ¿Qué querían? Si les puedes meter luz eléctrica y que si los apoyamos para restaurar la iglesia que se está cayendo. Encárgate, que de

una vez les pongan alumbrado público y remocen la escuela. Eres un santo mijo (48).

En los tiempos pre-guerra, la idea del cacique-mafioso-benefactor solía ser recurrente en el imaginario colectivo popular de las regiones donde se ha asentado el poder narco. Respecto a esta figura benefactora, retomamos las palabras (ya referenciadas en el apartado II.1.1) con las que la cronista Magali Tercero cita a uno de los capos surgidos justamente de esa Federación narco que impuso su propio orden territorial ya al margen de la histórica regulación estatal. Cita Tercero en su segmento “Pura gente noble”:

Los campesinos son pura gente noble, como lo soy yo, mis compañeros y el señor Ernesto Fonseca. Ayudamos al pueblo, hacemos escuelas, ponemos clínicas, metemos la luz a los ranchos, agua potable. Lo que no hace el gobierno mexicano lo hacemos nosotros, declaró alguna vez el narcotraficante Rafael Caro Quintero (*Cuando llegaron los bárbaros* 33).

El cacicazgo ejercido en la ficción por figuras como Valdés tiene su referente en la dinámica que proponía tener a la comunidad donde se insertaba este poder fáctico bajo la idea que el narco era un benefactor social; algo parecido a ese “gran criminal” benjaminiano que “por más repugnantes que hayan sido sus fines, suscita la secreta admiración del pueblo” (*Para una crítica de la violencia* 26-27), con la salvedad de que, en este caso, no se violenta el estado de derecho para la creación de uno nuevo, sino que, la dispersión de dinero ilegal servía (y en algunas zonas sigue sirviendo) como un conveniente aparato propagandístico. Un ejemplo de esto se puede ver en el segmento “Legitimación”, en el que Magali Tercero cita a Arturo Santamaría, académico de la UAS-Mazatlán:

Los narcotraficantes están muy legitimados culturalmente. Están en los municipios, en la sierra, en el valle, en la costa. Participan en él desde niños hasta abuelos para

quienes es un estilo de vida, no una actividad criminal. Durante unas conferencias sobre el narcotráfico una alumna pidió la palabra: “A ver profesor, yo quiero hablar. Soy sobrina del narco Fulano. Él hizo la escuela, la iglesia, el camino, los pozos de agua. Da dinero a la gente. Él no hace daño” (*Cuando llegaron los bárbaros* 19).

En la obra de Élmer Mendoza, se recrea de manera recurrente la idea soldada en el imaginario colectivo de que la infraestructura (especialmente la de la región sinaloense) se debe a la intervención y benevolencia del narco. Dice en la siguiente cita el personaje del capo Valdés: “[...] hice crecer este lupanar, levanté barrios enteros y cree más fuentes de trabajo que cualquier gobierno; no permitiré que lo olviden; era un rancho polvoriento cuando empecé y miren hasta dónde llega [...]” (178).

En *Balas de plata* el narco se proyecta como el poder articulador que, a diferencia de otros tiempos, cuando acontecía lo contrario, éste controla y regula el poder. Esto se evidencia con la imagen del comandante Moisés Pineda, autoridad encargada de los casos de narcóticos quien le presume un Lamborghini nuevo al detective Mendieta: “Pues aquí estrenando, ¿sabes quién me lo regaló? [...] Nadie, lo compraste con tus ahorros, el comandante pescó la ironía y sonrió comprometido” (57). Mendoza incluso avanza su ficción hasta lo que Luis Daniel Vázquez Valencia, en su investigación *Captura del Estado, macrocriminalidad y derechos humanos*, considera como características de una “captura estatal”<sup>43</sup>. Esto se evidencia en la siguiente cita, cuando el personaje de Hidalgo Canizalez le plantea al capo sus aspiraciones presidenciales:

---

<sup>43</sup> La captura estatal solo se da en los altos mandos del gobierno, en aquellos que tienen capacidad de tomar decisiones políticas vinculantes. Esto no quiere decir que no haya corrupción en los mandos medios y bajos, simplemente que esa corrupción no genera un proceso de captura o cooptación estatal. A ese tipo de corrupción se le ha llamado administrativa. La captura puede ser para emitir o ser omiso en torno a una ley, una política pública, un marco regulatorio, una sentencia o bien para disciplinar y controlar a poblaciones definidas en un territorio determinado. Además de los sobornos, el contrapago en los actos de captura estatal suele ser el financiamiento lícito e ilícito de las campañas electorales. Este punto es especialmente relevante,

Miembros de los tres sectores de mi partido están interesados en que vaya por la grande [...] Valdés lo observaba con neutralidad, les hice ver que no podía tomar una decisión tan trascendente sin consultarlo a usted y ése es el motivo de mi visita. Valdés hizo un gesto aprobatorio, bebió café: Sería extraordinario que lo pudiéramos tener a usted en esa silla [...] Pues usted dirá, desde ahora el asunto está en sus manos. [...] Usted manda, Don Marcelo, se lo dije y se lo reitero. [...] Le pasaré una lista para que sepa quiénes quiero que participen. [...] Cuando abandonaron la pequeña sala, Canizalez lucía radiante. Así lo vio el Gringo desde la puerta de la pequeña oficina, donde ayudaba a Ulises a mover las maletas colmadas de billetes. Valdés también se veía bien (*Balas de plata* 124-125).

El poder ejercido por el narco, tanto en la temporalidad como en el espacio recreados por Mendoza (específicamente la zona de influencia del cártel del Pacífico = Sinaloa), es el absolutismo que decide sobre la vida, la muerte, e incluso cómo se aplica la “justicia”. En un punto de la historia, el capo ordena la ejecución del detective incomodo: “[...] los aliviaré de ese policía estúpido. Volvió a marcar: Piso para Mendieta, expresó y cortó” (178). Sin embargo, el agente vive a solicitud magnánima de la esposa del narco, cuando, por motivos de salud, el matrimonio ya intuía la próxima sucesión del capo moribundo por su hija: “[...] sólo una cosa, viejo, que no herede tus enemigos; a ese policía déjenlo en paz, para mí que es mejor que exista, es un enemigo blanco que proporciona un contrapeso y que jamás la detendrá: no se lo permitirían” (216). Así, Samantha Valdés, hereda la

---

ya que conlleva no solo el pago de las actividades lícitas en materia electoral, sino incluso la gestación de las redes clientelares que se activan el día de la elección no solo para realizar el “acarreo” de votos, sino para activar la estructura necesaria para operar en miles de casillas. El financiamiento lícito e ilícito de las campañas cobra especial relevancia porque la estabilidad de la red depende de que las personas posicionadas en los puestos gubernamentales se mantengan ahí para continuar la captura estatal y cumplir con una de las principales demandas de la captura: la impunidad (Vázquez Valencia 61-62).

jerarquía narco como si de un título nobiliario se tratara, y con ello, la prerrogativa de decidir (recurrentemente durante la saga) el ejercicio de algún atisbo de justicia, aunque más bien, ésta resulta equiparable a la venganza.

Hasta aquí, *Balas de plata* se ubica en esa temporalidad pre-guerra que, como decíamos, recrea ese “orden” heredado de la repartición territorial que la otrora Federación narco había impuesto tras el colapso de la regulación estatal. Aunque la guerra oficial contra el crimen organizado ya estaba en marcha en ese 2008, la propuesta literaria de Élmer Mendoza retomaría su visión de dicho contexto hasta un par de años más tarde.

### **II.3.3 *La prueba del ácido y Nombre de perro: inicio y auge ficcional de la guerra Estado/narco.***

**Ejecutómetro.** El “ejecutómetro” es deshumanizado, cínico, dañino. Prefiero hablar en mis crónicas de esos latidos y esa carne con nombres y apellidos, porque los periodistas publicamos números y nos olvidamos de las historias de las personas que mueren.  
(Javier Valdez, periodista asesinado en Culiacán, Sinaloa en 2017.  
*Cuando llegaron los bárbaros.* Magali Tercero).

Cuando se publican estas novelas (segunda y tercera entregas de la saga detectivesca que nos interesa), en el 2010 y 2012 respectivamente, la guerra Estado/narco iniciada oficialmente en el 2006 se encuentra en su punto más álgido. *La prueba del ácido* abre la diégesis referenciando el anuncio presidencial con un diálogo entre policías:

¿Vieron la declaración del presidente? Es lo que estoy leyendo. ¿Está loco o qué? Le está declarando la guerra al narco. ¿Sabes cuántos policías pueden morir? Todos. El tipo no sabe lo que dice. [...] Tranquilo, todos lo hacen y al final no pasa nada. Pues sí, pero este necesita legitimarse, ya ves lo que comentan. [...] Algo me dice que esta vez será diferente. Que la lengua se te haga chicharrón (18-19).

A lo largo de del texto, las referencias a la violencia desatada por la política oficial son recurrentes desde diversas perspectivas proyectando un análisis que, en su referente real, evidencian lo fallido de la estrategia y sus consecuencias. La siguiente cita da cuenta de la visión del detective: “Me dejo cortar un huevo si es verdad, a menos que hayan llegado a un arreglo, reflexionó Mendieta, ¿quién puede hacerle la guerra a esos cabrones? Lo tienen todo: armas, relaciones, estrategias, espías, dinero, aliados; realmente muy complicado” (78). A ratos, incluso hay un tono humorístico, dadas las trágicas circunstancias, como en esta respuesta burlona de Mendieta hacia su jefe: “[...] suficiente tenemos con el promedio de muertos diarios; estamos a punto de alcanzar a Tijuana y a Ciudad Juárez en el ranking nacional. No estaría mal un trofeo, imagine un AK-47 en miniatura sobre un pedestal dorado en su escritorio [...]” (20); o el diálogo del detective con uno de sus contactos en el crimen organizado: “Esos del gobierno no tienen idea del pinche alacrán que se están echando encima. ¿Qué pasó, mi Chapo?, no hable mal del señor presidente. ¿De ese?, ¿no lo has escuchado? Se la pasa tirando bronca, se ve que no le rompieron el hocico de chiquito” (71). El caos desatado por la guerra provoca una inundación de armas en el país para uso “oficial” y criminal. En este segmento de *La prueba del ácido*, el narco, Dioni de la Vega le hace un encargo a McGiver, un traficante de armas: “Bueno te he hecho venir porque el presidente nos ha declarado la guerra y no quiero que me agarren con los calzones abajo. Sé que hiciste un trato con los Valdés y lo mismo que te pidieron ellos quiero para mí [...]” (33).

Simultáneamente al enfrentamiento del gobierno federal con los grupos del narcotráfico, se desata una lucha armada entre cárteles por el control de rutas hacia el mercado estadounidense. La violencia surgida del conflicto entre el cártel de Sinaloa y el del Golfo, la escisión entre cárteles hegemónicos y sus satélites como los casos del cártel de

Sinaloa y la organización de los Beltrán Leyva, el enfrentamiento entre Sinaloa y el cártel de Juárez por la plaza de esa ciudad, así como el antagonismo desatado entre el cártel del Golfo y su brazo armado los Zetas, produjo un aumento drástico e inusitado de la violencia (Pereyra 438). Esta caótica situación también es planteada en la ficción de Mendoza cuando el personaje de McGiver, el traficante de armas le pide a Gandi Olmedo, un “lavador” de dinero que le apoye con sus contactos: “Quiero pasar coca a Estados Unidos, dijo McGiver. La guerra va a perturbar las rutas y los grupos se desquiciarán; mis contactos colombianos están puestos y los gringos también, debo aprovechar la oportunidad mientras se reagrupan (*La prueba del ácido* 74). En este punto de la saga, el mando del hegemónico cártel del Pacífico ha sido heredado por Samantha, hija del capo Valdés bajo una estructura que Mendoza ficcionaliza así:

El cártel del Pacífico se apoyaba en seis jefes mexicanos, un colombiano y cuatro norteamericanos. Se hallaban en la sala del jardín escuchando a Samantha Valdés, la nueva cabeza del grupo. [...] Al día siguiente, cuando salieran del estado, cuatro de ellos perderían la vida, pero eso sólo lo sabían Max Garcés y la jefa, como ya le llamaba. Los demás le eran fieles” (182).

Dicha estructura parece seguir los lineamientos que en otro tiempo imponía la Federación narco y que, ahora, ya han sido rotos; pero sobre todo, plantea el violento caos que azora al país gracias a dos situaciones imperantes: la guerra declarada desde el Estado, y la batalla entre cárteles compitiendo por las plazas. Esto se deja ver ante las instrucciones de la nueva jefa:

Mantendremos la división dispuesta por mi padre y el respeto a los territorios de cada quien; las agresiones las responderemos entre todos; debemos cuidar nuestras relaciones con el Estado, sobre todo ahora que el presidente nos ha declarado la

guerra y nos ha llamado minorías ridículas. Con él trataremos nosotros y tal vez aumentemos la nómina, lo mismos que con los poderes que están en la ciudad de México. De la DEA te encargas tú. Señaló a uno de los gringos. Cada quien debe mantener el control de sus estados y respetar los pactos. Evitemos que la gente sea afectada, de seguro se vendrá una ola de asaltos, secuestros y muertes inocentes, tratemos de que no ocurran en el territorio donde tenemos control. Sabemos lo difícil que es, por ejemplo en Ciudad Juárez, pero debemos intentarlo. Vamos a armar un grupo especial, para eso ya hemos encargado armas suficientes [...] (182).

Hasta el 2010, los cárteles hegemónicos como el de Sinaloa y el del Golfo ostentaban un mayor control del tráfico en gran escala que pasaba por los puntos fronterizos hacia Estados Unidos, lo que requería una enorme inversión de recursos económicos en personal y armamento (Ravelo 47). Esto abrió un mercado para agrupaciones criminales más pequeñas que, aprovechando el caos de la guerra entre cárteles antagonistas y contra el propio Estado, se apropiaron territorialmente de negocios ilícitos como el secuestro, la extorsión o cobro de piso y el tráfico de migrantes así como la trata de personas; esto dispararía la violencia de manera exponencial. Ya en ese escenario, es justo en el año 2010 que se da la escisión más grande y violenta entre facciones del crimen organizado: los Zetas<sup>44</sup>, brazo armado del cártel del Golfo rompen con sus jefes y antecesores. Esto provocaría la más severa escalada de violencia durante el sexenio calderonista. Más que nunca, se evidencia esa evolución de “un mercado «regulado» directamente por y desde las estructuras del Estado a un mercado

---

<sup>44</sup> Anabel Hernández, en su reportaje de investigación *Los señores del narco* (2010) da cuenta de su origen:

En sus inicios Los Zetas estaban conformados principalmente por ex integrantes del Ejército Mexicano altamente capacitados, algunos pertenecían al Grupo Aeromóvil de Fuerzas Especiales (GAFE), creado a finales de la década de 1990 para combatir al narcotráfico. Después reclutaron elementos del cuerpo de élite del Ejército guatemalteco conocidos como *Kaibiles*. Se dice que hoy en día cualquier malandro, por menos de cinco mil pesos, se enrola en el grupo paramilitar para asesinar a quien sea (399).

criminal «privatizado»” (Serrano 251). En este proceso, la violencia se vuelve un tanto ambigua. En algunos casos, la vulnerabilidad de los grupos criminales se hace manifiesta debido a que los mismos ejércitos que operaban para la organización que los creó, se acabarían convirtiendo en su acérrimo enemigo; tal es el caso de los Zetas respecto del cártel del Golfo (Pereyra 440-441). Aunado a esto, la situación se ve empeorada por la evidente falta de estrategia por parte del Estado en su intento de hacer frente a un enemigo cada vez más atomizado. A este respecto, Pereyra evaluaba en el 2012: “En años recientes, las organizaciones criminales aumentaron en lugar de disminuir, y las que se consolidaron asumieron una estrategia rivalizadora y expansionista intensiva en el uso de la violencia, como lo atestiguan los casos de la Familia Michoacana y los Zetas” (439). El escalamiento de la violencia, la ambigüedad de la estrategia oficial, y los alcances que la política bélica del Estado mexicano podía tener, también son retomados por Élmer Mendoza en su ficción. Aquí un diálogo entre capos:

El de Tijuana tomó la palabra. Esta guerra es otra cosa, no quieren negociar, parece que ahora lo que ansían son muertos. Si se trata de eso, no van a batallar, el dilema es que las operaciones se dificultan y la raza no acepta trabajar. Ese tampoco es problema, hay un chingo de desocupados. Como veinte millones. No todos sirven. De esos veinte millones alguno ha de servir. Bastantes diría yo (*La prueba del ácido* 224-225).

Con la guerra desatada y la economía en picada, la cita anterior da cuenta de un escenario socioeconómico que subyugó al país durante el sexenio calderonista<sup>45</sup>. En referencia a esta realidad, retomamos algunas palabras del prólogo escrito por Juan Villoro para el libro de

---

<sup>45</sup> 2006-2012 es la temporalidad que se plantea en el *corpus* de esta investigación. Sin embargo, no con ello se pretende dar la idea de que la situación de violencia generada por la guerra iniciada en ese sexenio, haya disminuido en los años subsecuentes.

crónica periodística *La guerra de los Zetas. Viaje por la frontera de la necropolítica* (2012)

de Diego Enrique Osorno:

Calderón ha reconocido que el país tiene siete millones de *ninis*, jóvenes que “ni estudian ni trabajan”. Se trata de un perfecto caldo de cultivo para el narcotráfico. Esos mexicanos sin rumbo carecen de alternativas laborales, educativas, deportivas, sociales, religiosas o culturales superiores a la de convertirse en sicarios. Sólo cuando se creen alternativas podremos hablar de una verdadera política de seguridad nacional (16).

Un argumento –el de la seguridad nacional–, que se convertiría en discurso recurrente para dar sustento –desde la oficialidad– a la guerra y sus consecuencias.

Para cuando *Nombre de perro* se publica en 2012, el sexenio en el que se declaró la guerra contra el narco en México está por terminar, y el recuento de los daños provocados por la violencia en toda la geografía nacional es avasallador. La guerra oficial contra un enemigo difuso (pues el concepto de “narco” se acabaría convirtiendo en una quimera de mil cabezas) y las guerras paralelas entre cárteles, soldaron en el imaginario mexicano que la nueva realidad se llamaba barbarie; así, ese entorno permearía en los diferentes discursos que han dado fe de ello desde sus diferentes tribunas. Un ejemplo de ese recuento serían las palabras de una autora ya referenciada en este trabajo. Así lo narra la poeta Sara Uribe refiriéndose al caso tamaulipeco:

2009, 2010 y 2011 fueron los años de la violencia más cruda y más visible que vivimos en Tamaulipas, México. Balaceras, ejecuciones, granadazos, descabezados, colgados en los puentes, tableados, secuestros de autobuses, cobro de derecho de piso, toques de queda extraoficiales que dejaban literalmente desiertas las calles, coches-bomba, levantones, persecuciones con hombres armados en tiendas de

autoservicio, incendios provocados, bloqueos, ciudades sitiadas, masacres, fosas: el horror nos estalló en la cara sin que pudiéramos hacer nada (“¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?” 46).

En ese mismo talante pero refiriéndose a la geografía sinaloense, Élmer Mendoza ficcionaliza en *Nombre de perro*:

Pasaba el noticiario matutino: noche horripilante, recalca una periodista en la pantalla. Anoche Mazatlán se llenó de sangre, seis colgados de un puente y acribillados por todas partes, entre ellos dos menores de edad; las autoridades del puerto confiesan que jamás habían tenido un diciembre tan rojo, a pesar de que es uno de los colores de la navidad (79).

A lo largo y ancho del país, diversos géneros literarios y discursos artísticos dieron (y siguen dando) sus versiones de lo fatídico que resultó ser el segundo sexenio panista en la historia de México; muestra de esto es el recuento que Diego Enrique Osorno hace refiriéndose a este periodo en su crónica periodística *La guerra de los Zetas* (2012): “Desde el día que Felipe Calderón tomó protesta del Poder Ejecutivo (1\* de diciembre de 2006) hasta el 31 de diciembre de 2011, en promedio –por lo menos– una persona fue asesinada cada hora en México, en el contexto de la llamada «guerra del narco»” (286). Este conflicto suponía la afirmación de la soberanía de una entidad gubernamental desgastada y sin estrategias definidas mediante la implementación de una presencia militar que, lejos de afirmar dicha soberanía, acabaría enfrentándose a diversos impedimentos como la capacidad organizativa y de violencia de los cárteles, su poder de fuego, y un contexto en que la coordinación entre los tres diferentes niveles de gobierno no sólo era débil, sino que en muchos casos, era anulada por la posibilidad de cooptación del crimen organizado. El alto costo de mantener esa superposición de fuerzas federales en los cada vez más

numerosos territorios dominados por el narco, provocó que la efectividad en su capacidad de despliegue fuera limitada tanto temporal como logísticamente, mientras que los cárteles, no tenían que lidiar con esas limitantes. En relación a esto, de nueva cuenta constatamos la perspectiva del narco en la ficción de Mendoza mediante la voz de la jefa Valdés: “Lo nuestro es un negocio, no una industria del crimen, si el presidente insiste todos los día en que es una guerra y ya varios mordieron el anzuelo, nosotros no lo haremos. Él es vulnerable, nosotros no” (*Nombre de Perro* 66). Élmer Mendoza abre esta tercera entrega de su saga ficcionalizando una conspiración fraguada desde las altas esferas gubernamentales. En el siguiente segmento el presidente da instrucciones a su secretario de seguridad pública:

El presidente bebió hasta el fondo y se volvió a servir. [...] Evite que nos involucren, deben sentir que son el enemigo, que se rompieron los acuerdos, que están enfrentando a un Estado fuerte y poderoso. Tengo entendido que así lo asumen, señor. Pues no se nota, estoy hasta la madre de oír que me quiero legitimar, que la economía va en picada y que somos un Estado fallido, necesito que cada quien ocupe el casillero que le corresponde [...] (12).

La obra de Mendoza, en este punto, retoma algunos elementos que han permeado una *vox populi* avivada por las cada vez más frecuentes investigaciones periodísticas y académicas sobre el tema. Un ejemplo muy importante de esto sería que, ante la evidente guerra fallida emprendida por el Estado contra el narco y sus consecuencias, el gobierno, en una acción desesperada, se propuso pactar un sistema de regulación un tanto similar a aquel del que hablábamos en el apartado anterior (Serrano 265), con la salvedad de que, en este caso, el encargado de regular la violencia que este fenómeno provocaba no sería la autoridad central, sino los cárteles hegemónicos al eliminar a los grupos más pequeños; esto a cambio

de facilidades para operar. Uno de los casos más importantes de este nuevo pacto para tratar de “apaciguar” al país, se derivó de la ola de violencia extendida por el meteórico ascenso de los Zetas a nivel nacional e internacional. Su poderío económico, la capacidad de fuego y su disposición a cometer los crímenes más atroces, logró que fueran considerados no sólo el enemigo público número uno, sino, en algún momento, el rival a vencer por los cárteles hasta ese momento hegemónicos. En relación a esto, retomamos las palabras de la periodista Anabel Hernández en su reportaje de investigación, refiriéndose a los Zetas y su líder Heriberto Lazcano:

Hoy por hoy Heriberto Lazcano sabe que sus antiguos jefes del cártel del Golfo y sus viejos enemigos de cártel de Sinaloa realizaron en los últimos días de septiembre de 2010 un nuevo concilio en la ciudad de México al que asistieron *El Mayo*, *El Chapo*, *El Azul* y representantes del cártel del Golfo. El tema central fue la necesidad de eliminarlo a él y a los incontables *Zetas* (*Los señores del narco* 585).<sup>46</sup>

Como en el caso de este “concilio” en el que grupos antagonistas se podían sentar a la mesa para pactar el exterminio de una organización específica, Guillermo Pereyra expone esta

---

<sup>46</sup> En 2012, ya en la última fase del gobierno calderonista, se anuncia la muerte del líder *Zeta* en un enfrentamiento con la Marina; sin embargo, las circunstancias que rodearon el caso y que desembocarían en la desaparición del cuerpo de Lazcano, hicieron que la intención gubernamental de promover el hecho como un gran logro en la estrategia de seguridad, se volviera uno de los tantos fracasos de la administración que le declaró la guerra al narco:

La tarde del domingo 7 de octubre, Heriberto Lazcano salía de presenciar un partido de béisbol que se celebró en Progreso Coahuila, región desde la que operaba. Al filo de las 13:30 horas, una llamada anónima había alertado a la Marina sobre hombres armados que circulaban en una camioneta en las inmediaciones del estadio de béisbol. Al llegar al sitio, los marinos observaron a tres hombres en actitud sospechosa que circulaban en una camioneta blanca doble cabina. Al marcarles el alto, los tripulantes hicieron caso omiso, dándose a la fuga y disparando contra los efectivos de la Armada. En el intercambio de disparos fue alcanzado el conductor y Lazcano, pero el tercer cómplice logró huir. Horas después de que la Marina entregó el cadáver a las autoridades estatales fue robado por un grupo de hombres armados y hasta el momento se desconoce su paradero (<http://blogs.cnnmexico.com/ultimas-noticias/2012/10/16/el-caso-de-heriberto-lazcano-ya-esta-en-manos-de-la-pgr/>).

misma estrategia –ahora entre ejército y crimen organizado– y lo fallida que resultaba su implementación:

En ocasiones los militares acuerdan con uno o más grupos delictivos para que eliminen a los grupos más violentos, pero cuando no se obtienen resultados satisfactorios, las fuerzas de seguridad suelen abandonar los poblados. El gobierno procura garantizar la presencia de las fuerzas federales en las regiones más violentas del país, pero su capacidad de imponer el orden se resiente a medida que la violencia escala a los extremos. Esto forma parte del círculo vicioso de afirmación militar de la soberanía y la violencia contagiosa que hace estallar los marcos informales de regulación. (“México: violencia criminal y «guerra contra el narcotráfico»” 453-454).

Estos “marcos informales de regulación” pudieron haber sido un intento de retomar un poco de ese orden que el otrora sistema regulador entre Estado y narco mantuvo durante décadas; lo cierto es que las circunstancias de un Estado neoliberal minimizado en las entidades federativas dominadas por la feudalización de un poder corruptible (Pereyra 436) sólo podía abonar al dominio territorial del crimen organizado y sus consabidas consecuencias. Respecto a la implicación de pactos (como los que se han ventilado por investigaciones periodísticas como las de Anabel Hernández u Olga Wornat) en los que se pone en evidencia al Estado por haber privilegiado a algún cártel hegemónico, mediante una “dispareja voluntad” de atacar al crimen organizado, Guillermo Pereyra planteaba, también en el 2012, que dicha estrategia no tendría mayor resultado como coadyuvante a la pacificación pues:

Este desequilibrio en las operaciones no implica que la violencia sea monopolizada por los cárteles más grandes, sino todo lo contrario. Hoy la violencia cunde en las

ciudades más codiciadas por el crimen organizado (Ciudad Juárez, Reynosa y Nuevo Laredo) porque es imposible que un grupo criminal grande y fuerte se imponga o elimine a los grupos más débiles y pequeños. Es verdad que en el interior de las agrupaciones los menos aptos no sobreviven, pero son rápidamente reemplazados por otros (439).

En relación a esto, y poniéndole nombres y apellidos a dicha situación, Olga Wornat escribe en *Felipe, el oscuro* (2020)<sup>47</sup> la siguiente aseveración para referirse al cártel de Sinaloa, sus jerarcas y asociaciones:

[...] el Cártel de Sinaloa, una empresa monumental protegida por el panismo y con ramificaciones políticas de alto vuelo de la que poco se sabe. Una organización que por estrategia de negocios se asoció con Vicente Fox y después con Felipe Calderón, mariscal de un combate fallido que sirvió para que los hombres de Sinaloa eliminaran a sus enemigos, y que continúa vigente y sólida al margen de la detención de su líder más mediático. Convertido el Chapo en una leyenda en vida, el jefe de jefes de la organización es su viejo socio y compadre Ismael el Mayo Zambada, también le dicen el Viejón, un hombre de 75 años, al que poquísimos conocen y que jamás pisó una prisión. Él manda en Sinaloa y los hijos del Chapo, sus subordinados, lo respetan y lo aprecian (*Felipe, el oscuro* 285).

Élmer Mendoza cierra con ésta, su tercera entrega, la saga que ubicó en una temporalidad coincidente con la llamada guerra oficial contra el narco. *Nombre de perro* ficcionaliza

---

<sup>47</sup> Cabe señalar que, aunque el libro estaba listo para su publicación en el año 2012, ante el violento hostigamiento del que fueron objeto la autora, su familia y amistades, así como la editorial a cargo de la obra, se decidió postergar dicha publicación. Dice parte de la entrevista que Wornat le otorga a Alicia Mireles de *Infobae*: “El violento hostigamiento alcanzó a la editorial con la que ella publica ahora su libro: «amenazaron con que iban a poner una bomba, iban a volar la imprenta». Entonces, lo inevitable. Planeta España decidió cancelar la publicación del texto porque hacerlo ponía en riesgo la vida de muchas personas” (<https://www.infobae.com/america/mexico/2020/09/03/olga-wornat-con-infobae-felipe-calderon-y-todo-el-panismo-se-alinearon-con-el-cartel-de-sinaloa/>).

(entre otras pesquisas propias del género al que pertenece) un operativo fraguado desde la propia presidencia y encomendado a su secretario de seguridad. El objetivo: infiltrar al narco usando la *expertise* de un general retirado para sondear la estrategia a seguir debido a que la guerra se tornaba insostenible; dicho operativo es traicionado por la propia autoridad, y el general a cargo es misteriosamente ejecutado. En este punto no se pueden soslayar los diversos testimonios y denuncias sobre el manejo discrecional con el que el presidente Calderón y su mano derecha en materia de seguridad, Genaro García Luna (quien en la actualidad se encuentra indiciado por las autoridades estadounidenses por vínculos con el narcotráfico), operaron de manera diferencial en su supuesta lucha frontal contra el crimen organizado.

El último paralelismo entre la ficción de *Nombre de perro*, y su posible referencialidad en el contexto del conflicto real, es el personaje del general Atenor Alvarado, un experimentado militar que el presidente usaba como asesor para infiltrar al narco. Este personaje pareciera tener su trasunto en la persona del general Arturo Acosta Chaparro, un diestro veterano de la guerra sucia en México que fue condenado a dieciséis años y medio de prisión por nexos con el narcotráfico en el año 2002. De dicha condena, Acosta Chaparro sólo cumpliría cinco años, siendo absuelto y condecorado por la administración del presidente Calderón en el 2007. El general Acosta murió ejecutado por un sicario en plena calle mientras esperaba su auto en un taller mecánico de la Ciudad de México la mañana del 20 de abril de 2012. En el siguiente segmento de *Nombre de perro*, así se narra la muerte del general Alvarado desde la perspectiva de Ugarte, un agente bajo las órdenes del militar:

Javier Solórzano daba la noticia de la muerte del general Alvarado en la blanca Mérida. Acribillado a las siete de la mañana cuando se ejercitaba en el Paseo

Montejo; un hombre cercano al presidente, quien esta mañana lamentó la muerte de este mexicano ejemplar, así lo llamó, y anunció la creación de un cuerpo especial para acabar con la delincuencia organizada. ¿A quiénes afectamos, general, quién nos está cobrando caro? No creo que sea el secretario, es un imbécil, y si no es él, ¿quién? Dios mío: ¿el presidente? Alvarado era su operador más eficaz con las bandas, el único de sus consejeros que sugería negociar la paz a cualquier precio (183).

El referente real de este segmento ficcional de Mendoza, ha sido relacionado con un intento por parte de la autoridad, que, en su momento, intentó recuperar un poco del otrora orden regulatorio anulado por la avasallante superioridad del narco sobre cualquier política de seguridad. A este respecto, así escribía Juan Veladiaz en su artículo “Acosta Chaparro: las deudas de un boina verde”, justo al día siguiente de su ejecución. El periodista da cuenta de lo que le acontece al militar a la llegada del sexenio calderonista:

La señal se tradujo un año después en su puesta en libertad y en un homenaje junto a otros militares que en 2007 pasaron a retiro. Acosta Chaparro había sido reivindicado por sus pares el día que dejó el servicio activo.

Desde entonces retomó sus labores de asesoría en temas de seguridad, sus contactos con la CIA le habían servido en otro momento para ser un “activo” de los servicios de información. Recibió algunas encomiendas del alto mando del ejército de las que nunca habló. Después se supo que ofreció sondear con algunos capos de la droga la posibilidad de una disminución a la beligerancia, un pacto, dado que el año 2009 había sido el más violento del sexenio. Su propuesta fue rechazada (Veladiaz 1).

Así cierra Élmer Mendoza la tercera entrega de su saga detectivesca ubicada temporalmente en la cronología de esa guerra oficial contra el narco que, aunque ya no cesaría, sí tiene su paradigma sexenal en el calderonismo (2006-2012).

Pareciera inevitable que la obra policiaca de Mendoza transitara ficcionalmente por dicha temporalidad dada su referencialidad espacial. Hablar del narco y escribir novela negra ubicada en Sinaloa (al parecer el grado cero del fenómeno narco en México), resulta un *continuum* discursivo anterior y posterior a la guerra iniciada oficialmente en el 2006. Baste recordar que la primera obra literaria clasificada como narconarrativa es rastreada por Palaversich en 1967; y su autor, un oriundo de Culiacan, Sinaloa<sup>48</sup>. Del mismo modo, Mendoza continúa su saga con tres entregas más: *Besar al detective* en 2015 y *Asesinato en el Parque Sinaloa* en 2017, y *Ella entró por la ventana del baño* en este 2021; y, aunque la guerra desde la discursividad oficial ha mutado de descriptor según el gobierno en turno, la ubicuidad del narco en sus historias sigue, y seguramente seguirá –si la franquicia del Zurdo Mendieta continúa– ambientando su propuesta *noir*.

#### **II.4 El *Diario* de Ester Hernández Palacios, ¿una voz subalterna?**

En la traducción y edición crítica que Manuel Asensi hace de *¿Pueden hablar los subalternos?* de Gayatri Spivak, el académico español desglosa con amable claridad lo que califica como “la barroca prosa del ensayo de Spivak” (9), situando el problema teórico en “la representación del subalterno en todos los polos de ese proceso: en el sujeto que trata de representarlos (el intelectual), en el objeto de la representación (el subalterno) y en el modo de la representación [...]” (10). Los ejemplos que ilustran la fundamentación de Spivak son

---

<sup>48</sup> *Diario de un narcotraficante* de Pablo Serrano (libro que el autor firmó con el seudónimo de Ángel Nacaveva).

impactantes: la autoinmolación de las viudas en la pira del marido en el rito *sati*, y el suicidio de una tía suya a los diecisiete años utilizando su cuerpo como vehículo textual de su mensaje. Ambos casos –dice Asensi– “pertenecen a la fantasmagoría personal de la propia Spivak” (10). El recorrido que pretendemos hacer en este breve apartado es el de ir revisando la especificidad de lo que consideramos la paradójica relación entre el *Diario de una madre mutilada* y el concepto de subalternidad, con sus diferentes acepciones.

En primer lugar, podemos observar que la voz narrativa de Hernández Palacios presenta ciertas coincidencias con los ejemplos formulados por Spivak que, en su “crítica a los discursos de occidente y la posibilidad de hablar de y por la mujer subalterna” (Asensi, 11), echa mano de “dos ejemplos extraídos de su propia experiencia, una colectiva y pública (el rito *sati*), otra singular y privada (su tía Bhubaneswari)” (10). En cierta concordancia, la autora veracruzana también construye su relato enfocándose tanto en los efectos que la violencia produce en una sociedad amedrentada (ámbito colectivo o público), como en las heridas o “mutilaciones” que, tras el asesinato de su hija, sufre a nivel personal (ámbito subjetivo y privado). Ya decíamos arriba que la relación que el *Diario* tiene con el asunto de la subalternidad es –por lo menos– paradójica; una de las razones de ello radica en que, la crítica que tradicionalmente se hace a ese filtro intelectual que suele [representar] y que, como dice Asensi “juega con la idea de «hablar por»” (16), en el caso de Hernández Palacios ese intermediario queda elidido, y con ello, invalida ese ventriloquismo<sup>49</sup> del hablante subalterno que Spivak considera “es la herramienta de izquierdas del intelectual”

---

<sup>49</sup> Asensi apunta a este respecto: “Dado que, por muy extraña que sea, la tesis de Spivak en este ensayo es que los subalternos, hombres y mujeres, no pueden hablar, cualquier argumento en torno a la posibilidad de que tales subalternos hablen, como parecen estar defendiendo en el contexto de su diálogo Foucault y Deleuze, es considerado por Spivak como un acto de ventriloquismo (53-54).”

(“¿Pueden hablar los subalternos?” 53). De este modo, la autora del *Diario* exenta a su testimonio de pertenecer a esos discursos que Rodríguez Freire considera una elaboración a partir de la experiencia subalterna (violencia, pobreza, genocidio, explotación, etc.), pero que cobra existencia generalmente mediante una articulación con elementos muchas veces ajenos a su cultura como también con miembros de la ciudad letrada, con el fin de interpelar a un público internacional con capacidad de incidir de alguna manera en una situación de urgencia [...] (“Funciona o no funciona, that is the question: sobre la narrativa testimonial” 65).

Esto debido a que en el *Diario de una madre mutilada*, la doliente violentada que narra en primera persona es la voz letrada que se representa a sí misma, obviando de esta manera al tradicional “mediador externo” (Freire 66). Por otro lado, si la subalternidad es la imposibilidad de tener o hacer oír la voz de alguien violentado por una hegemonía, las voces del matrimonio Hakim-Méndez, acalladas por lo que podríamos llamar una criminalidad hegemónica, sí debieron ser representadas y visibilizadas por la capacidad autoral de la académica, aun cuando dichas voces podrían no ser consideradas propiamente subalternas. En la primera entrada del *Diario*, la voz narrativa describe el contexto social al que pertenecen las víctimas, alejando considerablemente a la familia de la narradora del arquetipo subalterno, entendido éste como la equivalencia que Asensi identifica en el texto de Spivak de: “subalterno = no elite” (19). El siguiente segmento que da inicio al *Diario de una madre mutilada* da cuenta de lo aquí dicho<sup>50</sup>:

---

<sup>50</sup> Cabe señalar que no es nuestra intención regatear en lo más mínimo la posibilidad de considerar a la Dra. Esther Hernández Palacios como ejemplo con toda autoridad moral de una voz subalterna, esto en el sentido de haber sido víctima de la violencia hegemónica que ha proliferado en el país durante los últimos quince años. La contraposición que aquí se hace de las marcas textuales de su obra respecto a los preceptos de lo que los teóricos han delimitado en esa ambigua categoría de la “subalternidad”, es justamente para argumentar ese ir y venir que intente dilucidar lo que se cuestiona en este apartado: si la voz narrativa del *Diario* es, o no, considerable como subalterna.

Regresé a casa como a las 8:30. Cuando abrí la puerta y escuché las risas de mis tres hijas pensé: si existe la felicidad, está hecha de estos instantes cristalinos [...].

Tuvieron clase de yoga y se quedaron platicando para esperarme. Irene tiene prisa, pero después de unos minutos acepta quedarse a cenar. Pocas veces estamos juntas y solas las cuatro. Hablamos de sus planes. Como casi siempre, ella acapara la palabra: su bebé nacerá en Houston y yo debo acompañarla. Antes nos iremos de vacaciones. Ella pagará los boletos de sus hermanas...

Antes de marcharse, solas ella y yo junto a la puerta, me cuenta que su suegro y la esposa comieron en su casa: una mesa de gran señora, los mejores pulpos en su tinta... El sábado (es martes) ella y Fouad se irán por un tiempo a Houston con su suegro, que está intranquilo por la situación del país. Vendrán a comer el domingo para despedirse, quiere comer chuletas de cordero a la turca (7).

La anterior descripción denota (sin necesidad de ser muy puntilloso) cuan alejado está el contexto socioeconómico de las víctimas de ser marginal, incluso ante el descriptor que la propia autora (ya citada en el apartado II.2) utiliza para ubicarse y ubicar a las víctimas en el “ámbito de la clase media” (Munguía 1). No obstante, en este ir y venir que, en el caso de Ester, hace un tanto ambiguo establecer la relación entre subalternidad y voz narrativa, la notoriedad que en su momento tuvo el caso sirvió (como también ya se establecía en el apartado II.2) para romper un perverso cerco de silencio impuesto por el propio gobierno del estado respecto a la verdadera situación de violencia, inseguridad e impunidad vividas en Veracruz. Y es que en un marco de macrocriminalidad como el que regía la entidad jarocha, hablar de criminalidad hegemónica y gobierno estatal era prácticamente un acto de sinonimia. En ese contexto, el libro de Hernández Palacios se proyecta como lo que Raúl Rodríguez Freire considera debe ser el discurso testimonial:

[...] un cuerpo atravesado y constituido por una multiplicidad de líneas, subalternas y hegemónicas, rizomáticas, pero también arborescentes, dirán algunos, que dan lugar a un libro-testimonio siempre contingente y, esperemos, subversivo; un cuerpo que afecta y es afectado, a su vez, por otros cuerpos (no solo) discursivos (“Funciona o no funciona, that is the question: sobre la narrativa testimonial” 66).

La voz subalterna de esa madre “mutilada”, cuyo contexto social se podría encuadrar también como hegemónico, acabaría representando no sólo de manera simbólica/literaria sino también práctica a otras voces ignoradas y/o silenciadas. Manuel Asensi dice que no se debe desdeñar el silencio del subalterno: “De hecho, es un problema grave por ejemplo en los casos de las tumbas anónimas o las fosas comunes” (“La subalternidad borrosa” 33). A este respecto, baste señalar que durante su gestión como funcionaria universitaria, Hernández Palacios, en cada ocasión en que tuvo la oportunidad, se empeñó por darle voz y tribuna a los diferentes colectivos de madres y padres en busca de sus hijos desaparecidos contribuyendo con ello a visibilizar en su momento, una situación que, a la fecha, sigue siendo funesta e insostenible. Aunado a esto, la investigadora se convirtió en la creadora y propulsora del programa “Tendiendo Puentes para la Paz”, un proyecto institucional que se convirtió en el programa oficial de cultura de paz y derechos humanos de la Universidad Veracruzana. El activismo de la autora veracruzana surge, en efecto, a partir de su trágica experiencia, y su *Diario* se convierte en lo que Freire denomina una narrativa testimonial que

[...] está inmersa en una empresa de denuncia, una empresa preocupada de mostrar las atrocidades que están experimentando los sectores marginados, donde la tortura y el genocidio, más que las ambiciones personales, devienen como una constante de la vida cotidiana, forzando a algunos sobrevivientes a transformarse en historiadores

combativos [...] (“Funciona o no funciona, that is the question: sobre la narrativa testimonial” 70).

En otras palabras, el *Diario* de Hernández Palacios se perfila como un discurso capaz de crear lazos de afinidad que van más allá de la identidad teóricamente hegemónica de la autora, y que, paradójicamente se vuelve una “afinidad que emerge desde la subalternidad para criticar la dominancia” (Freire 66). Pero el concepto de subalternidad sigue siendo elusivo para contestar a cabalidad la pregunta que anuncia este apartado: ¿es subalterna la voz de Ester? La dificultad de definir con precisión la pertenencia del algún discurso a este concepto, la subraya el propio Asensi al afirmar que: “La razón por la que se ha escrito tanto en torno a la identidad del subalterno es muy sencilla: designa un referente inestable, heterogéneo, ambiguo” (“La subalternidad borrosa” 33). El académico español avanza hacia una revisión de algunas otras visiones del concepto; como la de Coronil, que afirma “que la subalternidad es más bien un concepto relacional y relativo” (34) poniendo como ejemplo al *Lazarillo de Tormes* (1554), al que Asensi considera “uno de los textos «literarios» hispánicos que mejor representa la situación del subalterno en toda la historia de la literatura” (34). No obstante, en la revisión del ejemplo, Asensi retoma las palabras de Foucault para responder al carácter relacional de la subalternidad como correlato de la relacionalidad del poder: “En la entrevista de Foucault y Deleuze, el primero observa muy acertadamente que el poder no es algo que se tenga, sino algo que se ejerce: «Dondequiera que hay poder, el poder se ejerce. Hablando en propiedad, nadie lo posee; y, por tanto, se ejerce siempre en una determinada dirección...»” (34). Y ante la pregunta de ¿quién tiene el poder en el *Lazarillo*? Asensi responde: “en rigor nadie lo posee en propiedad, aunque sin embargo todos son capaces de ejercerlo” (34). Lo anterior lleva al académico –en ese amplio campo de los subalternos– a la clasificación de Ranajit Guha: “Subalternos que

ejercen el poder”, pues Guha “ya había llamado la atención sobre la ambigüedad del grupo de los subalternos en el campo político” (35). Esto confirma la aseveración de Coronil, pero –dice Asensi–, desde ese punto de vista “también un ministro de gobierno puede ocupar una relación de subalternidad respecto al presidente de la nación” (35). En este punto, y en el contexto de la obra de Hernández Palacios, nos sirve como ejemplo de esta relacionalidad de la subalternidad el hecho que ya registrábamos en el apartado II.2, donde, ante la publicación de un desplegado firmado por miembros de la comunidad académica y artística de la Universidad Veracruzana que, tras el asesinato del matrimonio Hakim-Méndez, exigía justicia, el propio Rector de la UV (quien por cierto no firmó el desplegado), así como otros firmantes fueron reconvenidos por el entonces Gobernador del estado como se aprecia en el siguiente fragmento:

Apenas termino de leer, más que con los ojos con mi húmedo corazón agradecido, cuando recibo la llamada de uno de los firmantes más destacados. Me informa que viene saliendo de la oficina del Gobernador: que el mandatario llamó a todos los funcionarios públicos que habían firmado el desplegado, que les llamó la atención, molesto, por haber firmado algo que lo ataca (*Diario de un madre mutilada* 28).

La anterior cita da cuenta de lo relativista y reajutable que se puede volver el concepto de subalterno. Situación a la que Asensi agrega: “La causa por la que el término «subalterno» ha perdido su fuerza, como ha indicado Spivak, se debe a que si es utilizado de forma puramente relacional pierde su potencia política e incluso nominal, queda reducido a un concepto vacío” (“La subalternidad Borrosa” 35). Ante esto, el mismo académico lanza su definición de subalterno, definición que consideramos nos será de utilidad para aventurar una respuesta a la pregunta que está pendiente en este apartado de si la voz de Hernández Palacios en su *Diario* es o no subalterna. Aquí lo dicho por Manuel Asensi:

Sin ánimo de dar una definición esencialista, pero también sin llegar a considerar el subalterno como alguien totalmente *otro*, propongo considerar «subalterno» a aquel o aquella que muy difícilmente puede entrar en la categoría de lo relacional. Se trataría de reservar la categoría de subalterno a aquellos grupos cuyo denominador es la imposibilidad de satisfacer unas necesidades vitales sin la que resulta en extremo difícil vivir la propia vida. O dicho de otro modo: si la subalternidad es una función relacional, esta debería designar aquellas singularidades o grupos en los que la función subalterna es una constante. El subalterno sería aquel o aquella cuya vida resulta insoportable e invivable hasta el punto de que ello amenaza la posibilidad misma de su vida en sentido literal o simbólico (36).

Si bien esta definición exagera otro tanto la ambigüedad relacional que identificábamos al principio de este apartado entre el concepto de subalterno y la discursividad de Hernández Palacios, también nos otorga las marcas textuales para –como decíamos arriba– aventurar una respuesta; pues es justo en este punto, que otras marcas textuales nos darán los argumentos para revertir lo que parecería una negativa a la posibilidad de que la voz del *Diario de una madre mutilada* se pudiera considerar subalterna. Pues bien, ciñéndonos en específico a la última parte de la definición de Asensi, “El subalterno sería aquel o aquella cuya vida resulta insoportable e invivable hasta el punto de que ello amenaza la posibilidad misma de su vida en sentido literal o simbólico” (36), podríamos aseverar que ese es justo el caso de Ester Hernández Palacios. Abundemos en esto: hasta este punto, ha quedado claro que, en el caso específico de la autora en estudio, una persona con un grado académico de doctorado, con una trayectoria como creadora literaria, y una plaza de investigadora que la ubica como parte de la élite universitaria nacional, no puede ser fácilmente considerada como alguien incapaz de tener y hacer oír su voz; máxime cuando

el discurso que narra los hechos que la convirtieron en víctima de la violencia hegemónica es un libro galardonado con el premio más importante de literatura testimonial a nivel nacional. Sin embargo, sí hay un viraje que, a la hora de dar a escuchar su voz, la autora tuvo que considerar debido a esa posibilidad de la que Asensi habla: una amenaza a la propia vida o, incluso, a la de sus dos hijas restantes.

La propia autora nos autorizó y facilitó el segmento que a continuación citaremos y que ella, a recomendación de sus dos hermanos mayores<sup>51</sup>, decidió autocensurar del libro. Y es que ante la ya referenciada situación de “macrocriminalidad” (Vázquez Valencia 13) en el que el gobierno estatal era uno de los poderes fácticos desde el que se organizaba la parte más activa y violenta de una red criminal, la recomendación hecha por sus hermanos a la académica fue que estaba ante un aparato oficial muy corrupto y coludido con el crimen organizado, y, ante el clima de extrema violencia y descomposición, cualquier situación que se pudiera considerar como un ataque o agravio frontal al entonces gobernador, Fidel Herrera Beltrán, le podía costar la vida a cualquiera. Ante esto, las palabras que nos confió la propia Dra. Esther fueron: “Tuve que pensar en que todavía me quedaban dos hijas por cuidar”.

El segmento del que hablamos forma parte del último borrador del *Diario* que se corrigió antes de su publicación, y correspondía a la fecha del 9 de junio, por lo tanto, en el texto actual, se ubicaría en la entrada XII, páginas 18-19. Los hechos descritos son los referentes a la reunión a la que son convocados por el gobernador del estado la autora, sus hermanos y los funcionarios que, en ese momento, estaban a cargo de la seguridad y la procuración de justicia. A continuación citaremos el segmento tal y como se publicó, y en

---

<sup>51</sup>Uno de ellos Magistrado de Tribunal Superior Agrario de la Nación, y el otro un funcionario del Gobierno de la Ciudad de México al momento de los hechos; situación que los descalificaría también, como probables subalternos.

seguida, el texto que la autora decidió autocensurar y que alude a la verdadera intención del entonces mandatario respecto a cómo manejar mediáticamente el caso (el texto autocensurado se citará en cursivas).

El Gobernador preside. Varios toman la voz. Sólo un eco conservo en la memoria: Irene fue una víctima inocente. Un daño colateral. Me impresiona cómo tienen todos los datos de su vida: fechas, nombres, movimientos...

Todo parece indicar –comentan– que los cabecillas del narco en Veracruz participaron, a través de una mujer, en la pre-venta que el padre de Fouad hizo de su edificio y centro comercial. Como el proyecto se atrasó, pidieron no sólo que les devolvieran su dinero, sino también una fuerte cantidad como indemnización y, al recibir sólo lo estipulado en el contrato, comenzaron a amenazar (*Diario de una madre mutilada* 19).

A continuación el texto original no incluido en la publicación final:

*El gobernador preside y toma la palabra para exponer una primera línea de investigación: Fouad estuvo casado antes, Irene era su segunda esposa, entre ambas tuvo relaciones más o menos duraderas con varias mujeres de no buena reputación. Se sospecha que alguna de ellas, seguramente la que tiene un hijo que él estuvo a punto de adoptar, y que sabemos ahora tiene nexos con el crimen organizado, pudo haber urdido el doble asesinato pues no soportaba que su ex amante fuera feliz con una mujer como Irene...*

*Me impresiona cómo tienen todos los datos de su vida, fechas, nombres, movimientos... Pero me impresiona más cómo pueden lanzar cualquier hipótesis, por descabellada que sea, con tal de evitar que el doble asesinato se convierta en una piedra en su camino.*

*Alguno de los presentes se permite comentar que no van por allí los primeros resultados de la investigación, que ya tienen datos y pistas que no concuerdan para nada con esa hipótesis.*

*Todo parece indicar –comentan– que los cabecillas del narco en Veracruz entraron, a través de una mujer, en la pre-venta que el padre de Fouad hizo de su edificio y centro comercial. Como el proyecto se atrasó, pidieron no sólo su dinero, sino una fuerte cantidad como indemnización y, al recibir sólo lo estipulado en el contrato, comenzaron a amenazar (Borrador final antes de publicación 19-20)*

Ante la clara intención por parte del entonces gobernador de convertir mediáticamente el caso en un crimen pasional, la autora nos confió que el funcionario que se resistió a aceptar la hipótesis y contradecir al mandatario estatal, logrando así que no prosperara la intentona de desviar la atención, fue el Delegado Estatal de la entonces PGR, un funcionario de orden federal dependiente de un gobierno central de extracción partidista diferente a la del gobernador veracruzano. Esta situación se puede relacionar con algo que ya apuntábamos con Pereyra en el apartado II.3.3, respecto a ese Estado neoliberal minimizado en las entidades federativas que dio paso a la feudalización de un poder corruptible (Pereyra 436); un modelo del que Veracruz se convertiría en un lamentable paradigma.

Es por lo anterior que arriesgamos la respuesta de un categórico sí ante la pregunta de si la voz de Hernández Palacios, en su *Diario de una madre mutilada*, es subalterna. Que alguien con la capacidad y posibilidad discursivas de la académica veracruzana, sienta la necesidad de autocensurarse por temor a un represalia que comprometa su integridad física o la de su familia, la convierten, no sólo en la subalterna condenada a vivir con el eterno dolor de haber perdido a una hija, sino también en la subalterna que, pudiendo alzar la voz desde una supuesta condición de privilegio, lo tuvo que hacer –en su momento– de manera

parcial. Ha pasado una década desde el caso que detonó el *Diario* de Ester, y la historia y la estadística muestran que las reservas de la autora estaban más que justificadas.

Aun así, dadas sus variadas aristas, el concepto de subalternidad a la hora de intentar adherirle algún discurso, sigue siendo un terreno farragoso. En ese sentido, resulta más que acertado el título “La subalternidad borrosa” que Manuel Asensi le da a su introducción al ensayo de Spivak “Pueden hablar los subalternos”, pues cuando uno cree que ha logrado hallar la punta del hilo en la madeja, el concepto de vuelve a desvanecer defraudando nuestras expectativas. Asensi casi al cierre de sus reflexiones, dictamina: “Por eso he argumentado que el subalterno es el lugar donde resulta difícil revertir la función de subalternidad” (37). Si esta brumosa posibilidad de que la subalternidad se anulara por ejemplo, revirtiendo, mediante una reedición del libro, la autocensura que Hernández Palacios se impuso, o por el hecho de que hoy lo podamos externar aquí autorizados por la autora, aun quedaría, no la parte más difícil de revertir, sino una simplemente imposible de subsanar: la muerte de una joven hija que convirtió para siempre en subalterna la voz de esa madre mutilada.

## CAPÍTULO III

### APROXIMACIÓN BAJTINIANA AL *CORPUS*

#### III.1 Pluriestilismo.

Ya en el apartado II.1.1 iniciamos con una aproximación bajtiniana a parte del *corpus* de este trabajo –específicamente a *Balas de plata* de Élmer Mendoza–; en este punto, resulta pertinente avanzar en las diferentes categorías que el semiólogo ruso propone para la creación artística del género novelesco –léase prosa–, aproximando dichas categorías con mayor especificidad al resto del *corpus* que esta investigación propone.

Iniciando con el pluriestilismo<sup>52</sup>, recordemos que, en palabras de Bajtín “La novela como todo es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal. El investigador se encuentra en ella con unidades estilísticas heterogéneas, que algunas veces se hallan situadas en diferentes planos lingüísticos, y que están sometidas a diferentes normas estilísticas” (*Teoría y estética de la novela* 80). Esta cualidad de la prosa novelesca, le permite constituirse en trama mediante la fusión de diversos estilos y géneros escriturales que se proyectan como representaciones culturales. Esta posibilidad propone al discurso novelesco como propenso a una hibridación capaz de generar tramas en cuyo interior “rebotan” voces dotadas de un estilo propio que la prosa se adjudica y unifica a partir de estas “unidades estilísticas heterogéneas” (80). Bajtín señala los tipos básicos de lo que llama “unidades estilístico-compositivas” (80): a) variantes de la narración literaria directa, b) estilización de las formas de la narración oral, c) estilización de las escrituras semi-

---

<sup>52</sup> Recordemos que, como ya lo planteábamos en el apartado II.1.1, resulta complejo separar de manera tajante conceptos como pluriestilismo, heteroglosia (plurilingüismo) o plurivocalidad con delimitaciones definidas, pues dichos elementos se encuentran intrínsecamente relacionados.

literarias (cartas, diarios, biografías, autobiografías, etc.)<sup>53</sup>; d) escrituras extra-artísticas (filosofía, ciencia, retórica, sociología, leyes, medicina, administración, etc.) y e) los discursos de los personajes (estilísticamente individualizado):

Estas unidades estilísticas heterogéneas, al incorporarse a la novela, se combinan en un sistema artístico armonioso y se subordinan a la unidad estilística del todo [...]

La especificidad estilística del género novelesco reside precisamente en la unificación de tales unidades subordinadas, aunque relativamente autónomas (algunas veces, incluso plurilingual), en la unidad superior del todo: el estilo de la novela reside en la combinación de estilos; el lenguaje de la novela es el sistema de la «lengua» (*Teoría y estética* 80).

En esta representación artística de los lenguajes que conforman un sistema de “dialectos sociales” (81), es que está la mano del prosista estratificando el lenguaje para transitar por lo que Bajtín califica como un camino diferente: el del “plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario” (115).

### **III.2 Plurilingüismo o heteroglosia.**

Esta representación artística de los lenguajes que pueblan un determinado sistema histórico-social se revela como la causa primigenia de esa posibilidad híbrida del estilo novelesco, una pugna entre su carácter camaleónico y la noción de un lenguaje único. Para Bajtín, la prosa novelesca conlleva una característica: la consideración e interés por el “otro”. De ahí

---

<sup>53</sup> Resulta de nuestro especial interés que el pensador soviético contemple dentro de lo que llama “diferentes formas de narración semi-literarias” (80), a las cartas, diarios, biografías, autobiografías, etc.; sobre todo a la luz de que, una obra pilar en el *corpus* de este trabajo resulta ser –como ya lo hemos venido argumentando– una especie de híbrido que se puede abordar desde el diario, el testimonio y la autobiografía. Esto viene a reafirmar que, junto a los géneros intercalados como unidades estilístico-compositivas, el *Diario de una madre mutilada* (cuyo análisis desde estos conceptos abordaremos más adelante) es, mediante un proceso pluriestilístico, un texto plurivocal y/o heteroglósico además de dialógico.

la inclusión en su unidad de innumerables discursos que, ya entramados, irradian las diferentes visiones de un mundo poblado por gremios, sub-grupos y las diversas categorías sociales representativas de una sociedad; con ello, se enriquece la trama novelesca mediante el aporte de su “lenguaje saturado ideológicamente, como una concepción del mundo” (*Teoría y estética* 88). Un universo de voces que, al expresar su peculiaridad respecto a su propia visión del mundo, proyectan al lenguaje en sus múltiples usos sociales unido a otras formas de expresión artística. En palabras de Bajtín, el plurilingüismo en la novela

está sometido a elaboración artística. Las voces sociales e históricas que pueblan el lenguaje -todas sus palabras y sus formas-, que le proporcionan intenciones concretas determinadas, se organizan en la novela en un sistema estilístico armonioso que expresa la posición ideológico-social diferenciada del autor, en el marco del plurilingüismo de la época (117).

El potencial “ambiguo” de estos elementos plurilingües dota a estos últimos de una posibilidad semántica en permanente evolución. Esto se debe a que dichos organismos contienen los múltiples niveles de sentido que los diversos rubros sociales usan para interpretar dichos discursos y, en ese intercambio, les confieren su propia intención y valor<sup>54</sup>. Todas estas voces que pueblan el universo plurilingüe y pluriestilístico de la trama

---

<sup>54</sup> *La realidad concreta del lenguaje en cuanto discurso no es el sistema abstracto de formas lingüísticas, ni tampoco una enunciación monológica y aislada [...] sino el acontecimiento social de interacción discursiva, llevada a cabo mediante la enunciación y plasmada en enunciados [...] Un libro, es decir, una actuación discursiva impresa, es también un elemento de la comunicación discursiva [...] una actuación discursiva participa en un una discusión ideológica a gran escala: responde a algo, algo rechaza, algo está afirmando, anticipa las posibles respuestas y refutaciones, busca apoyo, etc. Todo enunciado, por más terminado e importante que fuese en sí mismo, es tan sólo un momento en la comunicación discursiva continua (cotidiana, literaria, cognoscitiva, política). Pero además, este intercambio discursivo es, a su vez, tan sólo un momento de un continuo y multilateral proceso generativo de un colectivo social determinado (Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje* 132-133).*

son activadas por una fuerza dinámica simultáneamente destructora y creadora: el dialogismo; fenómeno en el que Bajtín considera la posibilidad de que “el pensamiento humano llega a ser pensamiento verdadero” (*Problemas de la poética de Dostoievski* 125).

### **III.3 Dialogismo.**

Para la prosa novelesca, el dialogismo se revela como una dialéctica entre los discursos que la trama engloba. Dichas voces, al tomar contacto, se inoculan provocando una interacción que propone al significado de palabras y textos como cambiante. Tanto la precisión a ratos manifiesta, como su consecuente diferenciación, se dan en el terreno de la potencialidad dinámica de una situación comunicativa. Para Bajtín: “La orientación dialogística de la palabra entre palabras ajenas (de todo los grados y todos los tipos de extrañamiento), crea en las palabras nuevas y esenciales posibilidades artísticas, su artísticidad como prosa, que encuentra en la novela expresión plena y profunda” (*Teoría y estética de la novela* 93). Este diálogo discursivo emprendido por palabras y textos que componen el horizonte personal y cultural de los hablantes propicia el encuentro dialógico, y con ello –dice Bajtín–, se crea una especie de fuerza centrífuga capaz de cernir el potencial significativo disponible, derivándolo con mayor concreción a su requerido sentido ocasional. Estilo y contenido participan simultáneamente de la propuesta estética que es propia de la obra vista como un conjunto o, mejor dicho, como una unidad sistemática dotada de una carga semiótica “novedosa”. En otros términos, el diálogo interno a la obra puede ser visto como la voluntad de crear su trama como una estructura o una sintaxis que organiza sus contenidos lingüísticos e ideológicos en pos de su resignificación teleológicamente orientada, por un

lado, a una estetización de los contenidos<sup>55</sup> de la cultura que se filtran a la obra, y, por el otro, a la constitución del macro-signo estético que la misma obra pretende forjar: la forma<sup>56</sup>.

Para Bajtín todo texto o palabra internamente dialogizada se inscribe como entidad de significado multiforme, “como fuente inagotable de dialogismo; porque el dialogismo interno de la palabra es un acompañante indispensable de la estratificación del lenguaje, una consecuencia de estar superpoblado de intenciones plurilingües” (*Teoría y estética* 147). No obstante, dichos discursos internamente dialogizados no logran abstraerse del potencial significativo de acepciones acumuladas en diálogos previos que no se agotan en sí mismos. A esta característica, Bajtín le llama *bivocalidad*:

El plurilingüismo [...] *es el discurso ajeno en lengua ajena* [...] la palabra de tal discurso es, en especial, *bivocal*. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes [...] en tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre

---

<sup>55</sup> Los contenidos de las obras literarias son los discursos a partir de los cuales se configura su carácter plurilingüe y pluriestilístico. Por la precisión, son los elementos que pertenecen a la esfera del conocimiento y de la acción humana, es decir, esos aspectos de la “realidad” a los cuales la cultura, gracias al lenguaje, atribuye una valoración de tipo gnoseológico o ético con el fin de conservarlos y convertirlos en tradición o sentido común. La prosa novelesca, al integrar en su interior dichos contenidos, los valora por segunda vez: los aísla del mundo, los abstrae, los resignifica y finalmente, los convierte en los ingredientes constitutivos del discurso estético. Dicha resignificación, que abreva del carácter bivocal de la palabra novelesca, convierte los contenidos de la trama novelesca en los ingredientes de base del discurso de superficie con que se hilvana el relato, pero al mismo tiempo se configuran como un doble irónico del macro-signo formal, guiando al lector al proceso de identificación y de interpretación de la forma estética.

<sup>56</sup> Forma estética es el macro-signo semiótico que fragua gracias a la puesta en diálogo de los contenidos de la trama. A través de esta dialéctica transformadora, los contenidos participan en la creación de un discurso renovado, abstracto, cuya intención principal es resignificar algún aspecto de la vida humana y de la obsesión que nuestra especie tiene para otorgarle un significado a los fenómenos de la existencia, como en el caso que nos interesa: la guerra oficial contra el narco y sus repercusiones.

dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica [...] en ellas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, dos concepciones del mundo, dos lenguajes” (141-142).

En el entendido de que, lo que Bajtín denomina la prosa novelesca es un fenómeno de creación pluriestilística nutrida del pluriligüismo o heteroglosia como representación de las voces en su dinámica histórico-social, y mediante el cual accedemos al dialogismo como una dialéctica que se re-significa inagotable en la “dialogicidad interna de la palabra literaria bivocal” (143), es que continuaremos acercando estos conceptos vertidos por el autor ruso al *corpus* planteado en esta investigación.

#### **III.4 Pluriestilismo, heteroglosia y dialogismo en la saga detectivesca de Élmer Mendoza.**

Debido a que, en el ya referenciado apartado II.1.1, anticipamos un análisis de tipo heteroglósico a la primera entrega de esta saga (*Balas de plata*, 2008), continuaremos en este punto con una aproximación desde los conceptos bajtinianos arriba descritos a las siguientes obras de dicha saga enmarcada en la temporalidad propuesta en esta investigación: *La prueba del ácido* (2010) y *Nombre de perro* (2012).

Tal y como lo planteamos a la hora de abordar el tema heteroglósico en *Balas de plata*, en el caso de las siguientes entregas de la saga detectivesca que se enmarca en la temporalidad de la declaración de guerra en el sexenio calderonista contra el narco –2006-2012–, el lenguaje también se estratifica teniendo como “ancla” la palabra del “héroe”. El Zurdo Mendieta lleva a cuevas –especialmente en *La prueba del ácido*– la carga de una nueva propuesta estilística del autor en su búsqueda de refractar contenidos a través de las voces puestas en juego. Si bien ya hemos planteado cómo el discurso de Mendoza se

presenta plurivocal en la palabra de sus personajes, narrador y héroe, en esta obra en particular, el autor propone artísticamente la inclusión de una voz o dialecto social específico que se manifiesta a través de la memoria del protagonista y, la estilización de dicha voz así como la carga ideológica con la que dota a las que la circundan, nos servirán como ejemplo para argumentar con cierta amplitud, el dialogismo y su intrínseca bivocalidad en el discurso de Mendoza.

La intriga en *La prueba del ácido* inicia con el asesinato y subsecuente hallazgo del cadáver por parte del detective de Mayra Cabral de Melo, una despampanante bailarina exótica y prostituta. En la siguiente cita un narrador neutro da cuenta de ello: “Escuchó el disparo y fue eso: la noche que crecía de súbito” (12). La “neutralidad” del narrador contrasta con la manera cómo, en lo subsecuente, la voz de la fémina asesinada será estilizada durante la trama. En lo sucesivo, la voz de Mayra sólo será referenciada textualmente y filtrada ideológicamente por la memoria y/o imaginación del detective –con quien mantenía un romance– y estilizada en la escritura mediante cursivas. La estilización de este contraste heteroglósico entre la voz del narrador y el “suave” habla de la extravagante mujer muestra una pugna entre la sensación del policía –al parecer enamorado– y el falaz discurso de una arquetípica *femme fatale*. Así se narra –en este intercambio heteroglósico– tanto el hallazgo del cuerpo como la primera “participación” de la víctima, filtrada por la memoria del detective: “El cadáver cubierto [...] Mendieta se adelantó decidido, le descubrió la cara pero se detuvo en seco. *¿Eres poli? No pareces. Te ves algo mustio, ¿te sientes desubicado? ¿Eres el Zurdo?* [...] El Zurdo permaneció impactado: *Los policías tienen un aire cruel que los explica, en cambio tú te ves tan normal, ¿haces mucho ejercicio?* (21). En primera instancia y a simple vista, mediante la

estilización de esta voz<sup>57</sup> como una de las “unidades estilísticas heterogéneas” (*Teoría y estética* 80), el autor echa mano de una de las variadas representaciones culturales de que se compone la propuesta de su prosa: la arquetípica *femme fatale* de esta forma estética llamada novela negra, sin embargo, el hecho de que, tanto la descripción física de este personaje, como su voz en particular sea articulada siempre a través de la memoria masculina, irá configurando en el discurso mendozaiano un contenido específico. Para argumentar lo aquí dicho, empezaremos por hacer notar cómo, desde una visión dialectal determinada –también masculina–, la primera descripción de la víctima en la trama se da a través de lo que Daniel Quiroz, reportero de *Vigilantes Nocturnos*, un noticiero amarillista, le dice al Zurdo cuando llega al lugar del asesinato: “Sé que era brasileña, que era exclusiva del Alexa y que acostarse con ella costaba un huevo y la mitad de otro [...]” (23). Desde ahí, se empieza a configurar una imagen del personaje femenino que, como iremos relacionando con sus respectivas marcas textuales, enfrenta la palabra refractada de visiones dialectales específicas, con contenidos articulados en la conciencia social.

En este género, y específicamente en la saga creada por Élmer Mendoza, la voz de su personaje-héroe funge como el centro desde el que se irradia la estratificación heteroglósica de los demás dialectos en juego. Su capacidad lingüística –recordemos que el personaje es literato– se estiliza para interactuar con los diversos niveles comunicativos y

---

<sup>57</sup> A lo largo de *La prueba del ácido*, el embelesante tono discursivo de este personaje se proyecta como falaz y manipulador. Aquí se muestran las marcas textuales de ello: “Como ponerse dos tangas, ¿no? Me quito una y todo mundo cree que me estoy desnudando, o cuando las tangas son de color piel” (35); “¿Eres tímido? No lo puedo creer, poli acostumbrado a la acción descarnada, ¿nunca has visto un tatuaje como éste? Animo, eres un superhéroe: mi superhéroe, el que me salvará de los malos” (35); “Me gustaría quedarme contigo, policía, podríamos hacer cositas y violar las leyes, pero debo trabajar en una hora y debo arreglarme” (49); “Un hombre, para serlo, debe ser increíble, y tú lo eres” (50); “Lo sé, pero no quiero que se aflojen, [las tetas] además, sientes más deseo mirando, ¿no? Es mejor que las veas sin tocarlas, como el tatuaje” (57); “México es una tentación y me vine así, sólo con mi arte, y mira, no me quejo; pronto podré retirarme y buscar otras cosas, pero no he matado a nadie, señor agente, se lo juro, aunque puede ser el primero: lo voy a matar a besos” (77-78).

culturales artísticamente planteados en una obra cuya cualidad genérica es pertenecer tanto al *noir* como a la llamada norconarrativa: policías, reporteros amarillistas, políticos, empresarios, sospechosos implicados, sicarios y sus jefes o jefas narcos, son la plurivocalidad de la que se nutre y propicia el dialogismo interno de la obra. A este respecto, Bajtín apunta que “Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente [...] de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, [...] todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones” (*Teoría y estética* 110); y con esas voces es que el prosista Mendoza pone en marcha su “diálogo entre lenguajes” (111). Pero el dialogismo no se refiere a la sola interacción heteroglósica entre las voces representadas, sino a los ecos detonados que esa palabra o discurso carga en todo su potencial significativo. Esta simultaneidad entre lo específico situacional y la referencialidad de sus múltiples acepciones previas propician una ambigüedad que para Bajtín es la palabra bivocal “internamente dialogizada [...] capaz de generar un diálogo y, [que] verdaderamente, puede generar diálogos entre voces realmente separadas” (146). Para dar un ejemplo de cómo, en la dinámica situacional de una pugna heteroglósica en el diálogo textual de los personajes, se puede rastrear un dialogismo bivocal, es que volvemos a hacer referencia a un asesinato que, como en caso de la bailarina Mayra Cabral, la descripción de la presencia “física” de las víctimas se refracta machistamente tendenciosa en *La prueba del ácido*.

Mientras el detective Mendieta investiga el homicidio de la desnudista –de la cual estaba prendado–, se descubre que Yolanda Estrada, una compañera y colega de la bailarina también fue asesinada el mismo día, motivo por el cual, el Zurdo se presenta al lugar de los hechos. La siguiente cita da muestra de cómo se construye –nuevamente– desde otra especificidad dialectal –la de un técnico forense dirigiéndose al detective– la imagen de la

nueva víctima: “¿Apoco no era un señor culo, mi jefe?, hace como dos meses le caímos al Alexa, hicimos coperacha para que cuando menos uno la gozara, ¿y cree que le llegamos al precio? Estaba cabrona, ni juntando todas las quincenas la hacíamos” (*La prueba* 36). El diálogo entre dos visiones dailectales –un reportero amarillista y un técnico forense– que, por separado se contraponen a la del detective, se proyectan ideológicas ante dos feminicidios cuyas víctimas son descritas –de entrada– desde una objetualización corporal. Esto se reafirma en el texto cuando, en ese mismo punto, Mendieta recibe una llamada de su jefe, el comandante Briseño, iniciando así, diálogos –recurrentes entre Mendieta y su jefe– que denotarán por parte del superior, una nueva carga intencional diferencial respecto al caso específico de esos dos crímenes:

¿Dónde andas? El jefe Briseño del otro lado. En el centro, otra mujer muerta. ¿Están Ortega y Montaña contigo? Estamos trabajando. ¿Quién es la muerta? Una bailarina. ¿De alguna academia de la ciudad? Bailaba en el Alexa. Ah, una teibolera; deja a Gris allí y vayan de inmediato los tres al hotel San Luis, acaban de encontrar un cadáver. Éste también es un cadáver. Pero éste es de un gringo, tiene dos balazos en el pecho. ¡Pero ve ya, Zurdo, y lleva al equipo completo! (36).

Con el anterior segmento que denota el desdén del jefe Briseño por el cuerpo hallado de “una teibolera”, ya se hacen patentes tres voces debidamente estilizadas que parecen dialogar misógicamente. La reacción en pugna heteroglósica de la voz del héroe/detective ante esta actitud se manifestará más avanzada la trama.

Ante la necesidad de Mendieta por no desdeñar la investigación de los feminicidios, se da otro diálogo con Briseño. El Zurdo le informa a su jefe:

Conocí a Mayra Cabral de Melo en Mazatlán y era una mujer agradable, soñadora, muy hermosa; ayer conversé con Miroslava, amiga de ella y de Yolanda Estrada.

Eran un par de teiboleras, Zurdo, su muerte no afecta a nadie, no tenemos por qué invertir tiempo y recursos en eso, para ellas eran gajes del oficio, tenemos demasiados problemas con los encobijados, los narcojuniors, ¿no has pensado que le tenemos que atorar?, ¿cómo le vamos a entrar a eso? El presidente le ha declarado la guerra al narco, no tardan en mandar instrucciones [...] comandante, si las mataron es porque afectaban a alguien o porque su muerte beneficia a alguien; no fue muerte natural. Igual olvídale. Briseño fijó su atención en unos papeles y el Zurdo se puso de pie [...] permítame avanzar en la investigación. Zurdo, ¿qué te crees?, ¿crees que puedes hacer lo que te dé tu chingada gana? No conmigo [...] Eran seres humanos, un par de mujeres indefensas. ¿Y qué?, ¿de cuándo acá a acá somos hermanitas de la caridad? (130-131).

Haciendo un recuento de los anteriores intercambios heteroglósicos respecto al caso del doble feminicidio (Mendieta/reportero, Mendieta/forense y Mendieta/Jefe) se infiere esa palabra bivocal que –dice Bajtín– es capaz de “generar diálogos entre voces realmente separadas” (*Teoría y estética* 146). Esto se podría ejemplificar con la manera como se “armonizan” –en primera instancia– las visiones de mundo que comparten las dos primeras modalidades dialectales que interactúan con el detective: tanto el reportero como el forense muestran coincidencia en cuanto a una visión objetual de las mujeres, es decir, el cuerpo considerado como una mercancía de uso y precio inaccesible para el común denominador al que dichos personajes pertenecen socialmente: “[...] acostarse con ella costaba un huevo y la mitad de otro” (*La prueba* 23); y “Estaba cabrona, ni juntando todas las quincenas la hacíamos” (36). A estos ejemplos se enlaza dialógicamente otra palabra “representada artísticamente” por el autor: la del comandante Briseño, palabra que se manifiesta ideológicamente tendenciosa y de vocación diferencial respecto de lo que debería ser su

deber como servidor público. La primera reacción del jefe policiaco, al enterarse de que la muerta era una bailarina, fue preguntar: “¿De alguna academia de la ciudad?” (36); pero al enterarse que la víctima era desnudista en el Alexa, se refiere a ella de manera despectiva: “Ah, una teibolera” (36) y ordena desatender el caso para que su equipo inicie la investigación de otro asesinato cuyo cadáver tiene mayor valía: el de “un gringo”. La radical falta de empatía para con ese “par de teiboleras” (130), la apreciación de que no merecía la pena la inversión de tiempo y recursos para resolver un caso en el que para las víctimas su asesinato debía ser considerado (dada su actividad laboral) como “gajes del oficio” (130), y la deferencia de que considerarlas seres humanos<sup>58</sup> sería como un acto digno de “hermanitas de la caridad” (131), hace permear dialógicamente el concepto de misoginia como un ideograma<sup>59</sup> compartido entre las representaciones dialectales arriba citadas; incluso, la memoria estilizada del detective encargada de dar voz a Mayra, tampoco logra abstraerse de una visión machista en la que dichos recuerdos denotan sólo una tonalidad melosamente manipuladora por parte de la fémmina, como si la única interacción posible con ella fuera el banal discurso del pre y post coito. La misoginia, la falta de empatía, la cosificación de la mujer, la negligencia y la propensión a la impunidad, son, como dicen Altamirano y Sarlo, “ideogramas [...] que entran como contenidos de las

---

<sup>58</sup> Esta discursividad estilizada, guarda relación con lo que ya explorábamos en el apartado II.2 respecto al concepto butleriano de “responsabilidad” en un marco de guerra, mediante la reflexión crítica sobre normas que excluyen campos específicos de “reconocibilidad” que implícitamente se manifiestan cuando “por reflejo cultural, guardamos luto por unas vidas y reaccionamos con frialdad ante la pérdida de otras” (*Marcos de guerra. Las vidas lloradas* 61).

<sup>59</sup> Sobre este concepto dicen Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo:

El ideograma es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideograma articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias. Son ideogramas los que entran como contenidos de las representaciones literarias, porque la vida social no puede pasar a la literatura sin la intermediación de estas unidades discursivas (*Literatura/Sociedad* 54).

Para Bajtín “El hablante en la novela es, en una u otra medida un *ideólogo*, y sus palabras siempre son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social” (*Teoría y estética de la novela* 150).

representaciones literarias” (*Literatura/Sociedad* 54), y dichos contenidos, son artísticamente estilizados por el prosista, tal y como lo describe Bajtín a continuación:

“[...] el prosista tiene [...] ante sí el plurilingüismo social [...] la babilónica mezcla de lenguajes que se manifiesta en torno a cualquier objeto: la dialéctica del objeto se entrelaza con el diálogo social que hay a su alrededor. Para el prosista, el objeto constituye el punto de concentración de las voces disonantes, entre las que también debe sonar su voz; esas voces crean para la suya propia un fondo indispensable, fuera del cual no se pueden captar los matices de su prosa artística, «no tienen resonancia». El prosista-artista levanta en torno al objeto dicho plurilingüismo social, hasta construir una imagen completa, plena de resonancias dialogísticas, evaluadas artísticamente, para todas las voces y tonos esenciales de tal plurilingüismo” (*Teoría y estética* 96).

De este modo, Élmer Mendoza estiliza mediante la forma estética<sup>60</sup> denominada novela negra, materiales que le son útiles –técnicamente hablando– para aislar los contenidos<sup>61</sup> culturales incluidos en la trama. Dichos contenidos resuenan internamente en toda su bivocalidad gracias a su relación con el conocimiento humano que los aísla como ingredientes de “acción ética” (37) y, el hecho de que estos discursos se relacionen con un sistema de valoraciones que tienen su referente y relación con la “realidad” del acontecer humano, los convierte en vectores que, desde su nivel estético, también dinamitan *targets*

---

<sup>60</sup> Al respecto Bajtín apunta: “*La forma de autosuficiencia* propia a todo lo que es finito desde el punto de vista estético, es una forma puramente arquitectónica [...] es un conjunto compositivo teleológico, donde cada elemento y todo el conjunto tienen una finalidad, realizan algo, sirven para algo” (*Teoría y estética de la novela* 25).

<sup>61</sup> Del mismo modo, respecto al contenido, el pensador ruso amplía:

El contenido es el elemento constitutivo indispensable del objeto estético, siéndole correlativa la forma artística, que no tiene, en general ningún sentido fuera de esa correlación. La forma no puede tener significación estética, no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética (*Teoría y estética* 37).

de índole social. Éste sería sólo un ejemplo de cómo, desde un género como el *noir* que normalmente se asume desde parte de la crítica como el de un tipo de entretenimiento de venta masiva, el prosista refracta plurilingual su voz en una forma y contenido que “van unidos en la palabra entendida como fenómeno social; social en todas las esferas de su existencia y en todos sus elementos –desde la imagen sonora hasta las capas semánticas más abstractas” (77).

La saga detectivesca de Mendoza abrevia de una violencia situacional y pone a dialogar sus voces en un ejercicio pluriestilístico que surge de múltiples escenarios y entidades referenciales. Por dar algunos otros ejemplos que se pueden rastrear a lo largo de su serie policial, podríamos citar al cacique narco que ostenta el poder de poner o quitar a la autoridad política: “Sería extraordinario que lo pudiéramos tener a usted en esa silla [...] Pues usted dirá, desde ahora el asunto está en sus manos. [...] Usted manda” (*Balas de plata* 124), cita en la que se hace manifiesto el poder del dinero ilícito para generar poder político aislando, de esta manera, contenidos relacionados con la corrupción.

Otro ejemplo sería este intercambio entre policías, en el que el prosista estiliza el inicio de una guerra propugnada desde un Estado que desencadenó el derramamiento de sangre generalizado: “Le está declarando la guerra al narco. ¿Sabes cuántos policías pueden morir? Todos” (*La prueba del ácido* 19); segmento en el que el autor se refracta en una *vox populi* que ya experimenta, en su referente real, la violencia desatada por lo que parece ser una imprudente guerra de innumerables bajas y muy opacos intereses.

Es recurrente en la saga de Mendoza –a partir de *La prueba del ácido*–, su estilización para el planteamiento de un Estado débil, carente tanto de legitimidad como de capacidad para afrontar el conflicto que desató. Como en la siguiente cita en la que propone la voz de un mandatario beodo e iracundo: “El presidente bebió hasta el fondo y se volvió a

servir [...] estoy hasta la madre de oír que me quiero legitimar, que la economía va en picada y que somos un Estado fallido, necesito que cada quien ocupe el casillero que le corresponde [...]" (*Nombre de perro* 12). Resulta evidente en las líneas anteriores que los contenidos fraude electoral y crisis económica se detonan dialógicos ante su referente social. Y no podría faltar en un discurso como el que venimos abordando, la proyección de un narco poder que asume y aprovecha la debilidad de un Estado ya socialmente fijado en el imaginario colectivo, como la facción en desventaja. Así lo expresa la jefa del cártel hegemónico: "[...] si el presidente insiste todos los días en que es una guerra y ya varios mordieron el anzuelo, nosotros no lo haremos. Él es vulnerable, nosotros no" (*Nombre de Perro* 66).

Éstos son los escenarios anómicos y algunas de las voces que el autor Élmer Mendoza estiliza heteroglóticamente en las tres primeras entregas de su saga detectivesca y, entre esas voces, refracta la propia en la recreación de un fenómeno y una temporalidad que nunca le podrían ser ajenos. En palabras de Bajtín "El prosista [...] intenta hablar un lenguaje ajeno incluso sobre lo personal (por ejemplo, el lenguaje no literario de un narrador, de un representante de cierto grupo social-ideológico), mide frecuentemente su universo con dimensiones lingüísticas ajenas" (*Teoría y estética* 104). De este modo, el escritor y académico sinaloense proyecta en parte de su obra la coyuntura mexicana más violenta de que se tenga memoria en casi un siglo y, tal vez por ello, es que su discurso ficcional que bien recrea la franca imposibilidad de que la injusticia, la corrupción y la impunidad –como es canónico en la novela negra– puedan remediarse, le haya valido a su literatura una valoración extra: la de denuncia.

A través del dialogismo creado con los contenidos que guardan relación con el mundo y sus aspectos "como objeto de conocimiento y de acción ética" (37), es que ahora

procuraremos enlazar y analizar dialógicamente ese otro discurso que conforma el *corpus* de este trabajo. La riqueza e hibridez que *México 2010. Diario de una madre mutilada* plantea mediante una postura estética diferente, logra, mediante la elección de sus materiales y la refracción de sus contenidos, la construcción de una voz cuyos hilos se van trenzando en el entramado de un diálogo con diversos discursos que, como el de la académica veracruzana, proponen dinamitar *targets* de representación social.

### III.5 Dialogismo en el *Diario de una madre mutilada*.

Pareciera un tanto más sencillo plantear un análisis pluriestilístico, heteroglósico y dialógico en un discurso que, en apariencia, se compone de una sola voz. Y es que en esta híbrida forma estética que transita genéricamente por el género testimonial, el diario literario y la autobiografía, la voz narrativa lleva el peso y responsabilidad de “contar” los acontecimientos en su –aparente– propia y única modalidad dialectal. Entonces, ¿qué elementos provocan que el *Diario* de Hernández Palacios se vuelque en discurso de “palabras bivocales, internamente dialogizadas”? (*Teoría y estética* 142). Podríamos empezar con la interacción de esa palabra que narra y el intercalado de otros géneros discursivos<sup>62</sup> que apuntalan –con toda su plurivocalidad– la refracción de la voz narrativa/autoral.

Iniciemos con las voces poéticas que nuestra prosista utiliza a manera de arquitectura<sup>63</sup> y con las que se propone introducir un énfasis anímico a cada día narrado en su *Diario*. Es, mediante este procedimiento, que la autora trasciende el “polisemantismo del

---

<sup>62</sup>Ya en el apartado I.4, la nota a pie de página número 21 da cuenta de un minucioso conteo hecho por Domínguez Sánchez respecto a los otros discursos escritos que Hernández Palacios intercala en su libro.

<sup>63</sup> Para Bajtín “Las formas arquitectónicas son formas de valor espiritual y material del hombre estético. Las formas de la naturaleza -como son el ambiente, las formas del acontecimiento en su aspecto personal, de la vida social e histórico [sic], etc., son todas ellas logros, realizaciones; no sirven para nada si no son autosuficientes; son formas, en su especificidad, de la existencia estética” (*Teoría y estética* 26).

símbolo poético” (145), que, para Bajtín “[...] supone la unidad e identidad de la voz con respecto a él y la completa soledad de la voz en su palabra” (145). Los epígrafes poéticos insertados cronológicamente en el *Diario*, no se aíslan en su propio género sólo como paratextos, antes bien, se fusionan dialógicamente a esa otra voz que los convierte en parte de una arquitectura. A este respecto Bajtín explica:

En el momento en que en ese juego del símbolo se introduce una voz ajena, un acento ajeno, u otro posible punto de vista, se destruye el plano poético y es transferido el símbolo al plano de la prosa.

Para entender la diferencia entre el doble sentido poético y la bivocalidad de la prosa, es suficiente con que un símbolo sea percibido y acentuado [...] con otras palabras, que sea introducida en él otra voz, que se refracte en él una nueva intención. Con eso el símbolo poético, aun continuando siendo, como es natural, un símbolo, pasa, al mismo tiempo, al plano de la prosa, se convierte en palabra bivocal (145).

De este modo, la voz narrativa de Ester/personaje, mediante la arquitectura de Esther/autora, inculca –con gran atino– los epígrafes poéticos en una cronología que va dando cuenta de dos doloridos trances que se entrelazan en el texto: enfrentar la vida cada día con el luto a cuestas, y la posibilidad/necesidad de escribir sobre ello. Cuando el primer epígrafe de César Vallejo, "*Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé! / golpes como del odio de Dios...*" (7), abre, tanto la narración como la cronología del *Diario* que inicia el 8 de junio –fecha del asesinato de Irene–, los versos del poeta peruano no sólo predicen el “golpe” que la voz narrativa recibirá esa noche en forma de noticia fatídica, sino que esa palabra –poética– ajena previamente dicha, interactúa dialógicamente con otra: la de una voz narrativa que está a punto de iniciar, con ese “golpe”, todo un discurso diarístico. Es así

que, recurrente y cronológica, la palabra poética se volverá bivocal en su simbiótica relación discursiva con lo que la madre mutilada irá narrando día con día. Muchos son los versos y los(as) poetas referenciados(as) en pertinente y afortunada edificación textual en la que, durante un mes, la voz narrativa describe su dolor bien acodada por el género poético. Como un ejemplo de esto, así abre la voz diarística su último día de escritura tras un mes de narración: *Se han consumido de tristeza mis ojos, / mi alma también y mi cuerpo*. Salmos, 30, 9 (101). Epígrafe que ya no se anquilosa en la referencialidad de pertenecer a los Libros Sapienciales, sino que se enlaza bivocal con la palabra doliente que, desgastada y consumida, ha narrado su tragedia durante veintinueve días.

En la arquitectura de un texto como el de Hernández Palacios, se vuelve esencial la introducción y organización de lo que Bajtín denomina los géneros intercalados como articuladores de un discurso plurilingüe o heteroglósico: “La novela [léase prosa] permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.)” (*Teoría y estética* 138). La voz narrativa va introduciendo dichos géneros en estratégico dialogismo con ella y con el pulso de la realidad referencial de la que surgen, es decir, el imaginario al que apelan los diferentes textos que la prosista incluye en su forma estética, son esos materiales que, desde su propia modalidad discursiva, apuntalan algunos de los contenidos de la obra. Como ejemplo de lo heteroglósico que resulta la inclusión de estos discursos, contraponemos, en primera instancia, dos materiales cuyos alegatos son provocados por el acontecimiento que detona el *Diario* –el asesinato del matrimonio Hakim-Méndez– y que son tomados –por la autora– de su contexto real para proyectar el ánimo social que se vivía tras el crimen. En primer término, en el segmento III perteneciente al 11 de junio, la voz narrativa introduce un desplegado que académicos, intelectuales y artistas xalapeños publican en medios locales al

siguiente día de los hechos. Dicha publicación se inserta –en el libro–, de la siguiente manera: “Al C. Gobernador Constitucional de Estado de Veracruz” y “A la sociedad en general:” (28). Sin embargo, cabe señalar que el desplegado original<sup>64</sup> publicado en los medios, incluye como destinatario el nombre completo del entonces gobernador en turno, mientras que en el libro de Hernández Palacios el apelativo es elidido. En este punto y tomando este desplegado como ejemplo de un género intercalado en el libro de la académica veracruzana, retomamos algo ya ampliamente argumentado en el apartado II.4, en el que lanzábamos la pregunta de si la voz de la autora resultaría o no subalterna; y es que ante la respuesta ya planteada de que sí lo es, dada la autocensura que se tuvo que imponer ante la posibilidad de poner en riesgo su integridad física o la de su familia, la posibilidad de dialogismo con estos géneros intercalados se da, a pesar de que ahí se refracta –en esta nueva “mutilación” del texto original– una voz opaca, monológica, autoritaria, antidialógica. Dicha voz, recurrentemente es referenciada discursivamente tanto por las descripciones de la autora como por las alusiones que los autores de los textos insertados hacen en sus reclamos a una autoridad a todas luces negligente. En el caso específico del citado desplegado, publicación que funge como uno de los géneros

---

<sup>64</sup> Aquí reproducimos el texto tal como fue publicado en los medios:

**Al C. Gobernador Constitucional del Estado de Veracruz**

**FIDEL HERRERA BELTRÁN**

**A la sociedad en general:**

Frente a los lamentables hechos ocurridos la noche del 8 de junio, en los que perdieron la vida de manera violenta e injusta, Irene Méndez Hernández Palacios de Hákim y Fouad Hákim Santiesteban, los abajo firmantes manifestamos nuestro reclamo a las autoridades para esclarecer este crimen y poner alto real a la violencia, más allá de simples declaraciones y formación de comisiones que no rinden cuentas claras y resultan ineficientes.

Es evidente que el clima de inseguridad que afecta a gran parte del país está presente en Veracruz, en Xalapa. Los asesinatos de Irene y Fouad son consecuencia de esta situación.

Como madres, padres, hermanas y hermanos, exigimos que las autoridades asuman su responsabilidad civil y social que tienen obligación de cumplir para con la sociedad.

Necesitamos alzar la voz y demandar lo que un Estado de Democracia proporciona: SEGURIDAD Y JUSTICIA PARA VIVIR.

intercalados que el libro de Ester va incluyendo, resulta notoria en varios niveles la opacidad de esa voz cuya finalidad parece ser la de anular toda posibilidad de verdad. El primer ejemplo sería algo que ya apuntábamos en el apartado II.2, respecto a la negativa de entonces Rector de la Universidad Veracruzana, para firmar el desplegado en cuestión, no sólo en franca discrepancia con su propia comunidad, sino que la citada publicación suscitó una reprimenda para el funcionario por parte del entonces gobernador, mostrando a una supuesta autoridad autónoma universitaria en toda su subalternidad. En concordancia con este ejemplo, también en el apartado II.4, citamos lo que le comparten a la autora algunos de los funcionarios gubernamentales que sí firmaron: “[...] el mandatario llamó a todos los funcionarios públicos que habían firmado el desplegado, que les llamó la atención, molesto, por haber firmado algo que lo ataca” (*Diario de un madre mutilada* 28). Nuestra autora es cauta de no nombrar al “innombrable” dueño esa voz monológica y autoritaria, pero los contenidos de crimen, violencia, dolor familiar, injusticia, impunidad, ineficiencia, inseguridad, pero sobre todo de denuncia y reclamo; se van configurando como ideogemas con los que voz narrativa y sociedad representada por las palabras de estos géneros adheridos dialogan a lo largo de la obra.

Otro ejemplo de ello, es uno de los textos subsecuentes que vincula dialógicamente a la voz narrativa de Ester, la voz del autor de la nota como comunicador, y a una *vox populi* que intuía un nefasto contubernio entre autoridad y delincuencia organizada. El discurso intercalado en turno es una nota editorial autoría del periodista Armando Ortiz, publicada al día siguiente del crimen en un portal de noticias electrónico. En el segmento V perteneciente al 11 de junio, la madre doliente lo introduce así: “Antes de acostarme, abro mi correo electrónico. Una amiga me reenvía este texto escrito por quien menos me

esperaría.” (30)<sup>65</sup>. La nota titulada “CASA (XALAPA) TOMADA” –en franca referencia al cuento cortazariano “Casa tomada”–, inicia desglosando un camino cronológico y geográfico de cómo la violencia se fue acercando a la sociedad xalapeña ahora consternada:

Y empezamos a escuchar de atentados y secuestros, de muertes y de ejecuciones en estados con los que no colindaba nuestra paz [...] Allá por el sur de Veracruz aparecía un ejecutado, un hombre sin cabeza, un hombre desmembrado. Y las autoridades decían que eran muertos de otros lados que nos venían a arrojar al patio trasero de la casa. Pero se seguían acercando y un día encontramos cuerpos mutilados en el camino, desenterramos huesos en el jardín y nos decían que eran casos aislados, que no nos preocupáramos porque Veracruz era una franquicia del Paraíso (30).

Como es notorio en el segmento anterior, el periodista va escalando un tono discursivo que tiene como *target* la figura del gobernador –a quien nombra una sola vez durante el texto– y sus discursos fútiles. Y en este punto debemos señalar, de nueva cuenta –como si la metáfora de la mutilación en el *Diario* fuera un *leitmotiv* provocado por esa oculta entidad maligna– que, tal como en el ejemplo del desplegado arriba señalado, la reproducción de la nota autoría de Ortiz, también es modificada en el *Diario de una madre mutilada* cuando éste nombra directamente al gobernador por su nombre. El texto original dice así: “Ese discurso de la Edad Dorada que Fidel<sup>66</sup> le robó a Alonso Quijano enloquecido, mejor llamado Don Quijote de la Mancha”. Mientras que en el *Diario* la cita extendida dice:

---

<sup>65</sup> La razón por la que la autora introduce con cierta reticencia el texto de Ortiz, es el franco antagonismo que el periodista históricamente había manifestado respecto al desempeño de la académica como servidora pública, específicamente como Directora del Instituto Veracruzano de Cultura. Sin embargo, la nota se muestra empática respecto a la pérdida de esas dos vidas y, a su manera, se une al reclamo de justicia.

<sup>66</sup> \*El subrayado es nuestro.

Eso fue lo que dijo el gobernador en su tan sonado discurso que celebraba los cinco años de paz y seguridad en Veracruz. Ese discurso de la Edad Dorada que el Gobernador<sup>67</sup> le robó a Alonso Quijano enloquecido, mejor llamado Don Quijote de la Mancha [...] Las señales ahí estaban, no las quisimos mirar. En los rostros de los tianguistas extorsionados, en la diabetes de mi amigo al que le dieron paseo después de que se negó a pagar la cuota, en los cuerpos embolsados de los manifestantes que solicitaron protección del gobierno, en los atentados a periodistas, en sus desapariciones, en la indolencia de los que deberían ejercer la justicia y los derechos humanos. Ahí estaban las señales (31).

Ocultar o “mutilar” el nombre de Fidel Herrera Beltrán tras la última corrección del texto para su publicación, se vuelve –paradójicamente– discurso en diálogo con las demás voces que la autora incluye. El ocultamiento obedece –como ya se ha planteado– a la compleja posibilidad que Manuel Asensi le confiere al subalterno como alguien “cuya vida resulta insoportable e invivible hasta el punto de que ello amenaza la posibilidad misma de su vida en sentido literal o simbólico (“La subalternidad Borrosa” 36), no obstante, los textos que la autora elige para acompañar su cronología, van dando las señales discursivas de que, por un lado, comparten esa bivocalidad con la palabra ajena, y que por otro, su interacción dialógica se orienta a señalar esa otra “voz” antidualógica que se vuelve innombrable para quien narra con su nombre en la portada del libro. Pero continuemos analizando los ejemplos de los géneros intercalados con los que Hernández Palacios va proponiendo su dialogismo.

Otro punto con el que la inclusión de la citada nota de Ortiz dialoga fuertemente en su calidad de unidad estilística heterogénea subordinada a la unidad estilística de ese todo

---

<sup>67</sup> \*El subrayado es nuestro.

llamado *Diario de una madre mutilada*, es esa visión que ya también explorábamos en el apartado II.2, respecto al concepto butleriano de responsabilidad al ejercer “una reflexión crítica sobre esas normas excluyentes por las que están constituidos determinados campos de reconocibilidad” (*Marcos de guerra* 61), y cómo, dichos campos, influyen en una distribución diferencial de las reacciones afectivas y el duelo. En un punto, la crónica de Ortiz se avoca a diferenciar el impacto social causado por el hecho de tratarse de un “tipo” específico de víctimas:

El miércoles por la mañana [...] La realidad nos dio un gran golpe en la cara, la realidad nos ha arrojado desnudos del Paraíso [...] Dos jóvenes, un matrimonio, dos hijos fueron asesinados adentro de nuestra casa. ¿Pero por qué nos ha dolido tanto este golpe? Algunos dicen que quizá porque no estamos acostumbrados a este tipo de tragedias, pero no, aun así nos hubiera dolido. ¿Por qué nos ha dolido tanto entonces? Porque ellos no merecían esa muerte. No andaban a altas horas de la noche arriesgando su vida, viajando en autos a gran velocidad. No andaban en el Bar Bar como Salvador Cabañas<sup>68</sup>, arriesgándose a que se apareciera un loco y les disparara. Él acababa de salir de un entrenamiento con los Zorros Dorados<sup>69</sup>, su esposa afuera lo esperaba (31-32).

En concordancia con el *Diario* de Hernández Palacios, la nota periodística proyecta este crimen como un parteaguas para la sociedad xalapeña, basado en qué y quiénes eran las

---

<sup>68</sup> Se refiere al sonado caso-escándalo del atentado en un bar de la CDMX al jugador profesional de fútbol Salvador Cabañas, acontecido el mismo año que el crimen que nos ocupa:

El exfutbolista del América, Salvador Cabañas, fue protagonista de un incidente que marcó la historia del fútbol mexicano cuando sufrió un atentado en el Bar «Bar» de la Ciudad de México.

Un 25 de enero del 2010, Cabañas recibió un disparo en la cabeza dentro de las instalaciones de un restaurante-bar de parte de José Jorge Balderas Garza, mejor conocido como “El JJ” (<https://www.ejecentral.com.mx/a-una-decada-los-5-datos-que-debes-saber-del-caso-cabanas/>).

<sup>69</sup> Los Zorros Dorados es el equipo infantil y juvenil de fútbol americano fundado en Xalapa desde el año 1979. Al momento de su asesinato, Fouad Hakim fungía como entrenador voluntario de una de las categorías.

víctimas; aunque, como el propio Ortiz anticipa en su texto: “Las señales ahí estaban, no las quisimos mirar” (30); algo similar a lo que declaraba la autora del *Diario* en entrevista ya citada en el apartado II.2: “[...] se sabía de asesinatos en la periferia de la ciudad, de gente que no era conocida en los ámbitos de la clase media, universitarios, intelectuales o, también, en los ámbitos empresariales” (Muñoz Munguía 1). El comunicador cierra su escrito con un velado reclamo a esa autoridad que la *vox pópuli* hace tiempo que señala como la auspiciadora del caos: “Ahora andan buscando a los asesinos. Yo me pondría a buscar a ése que le abrió la puerta trasera a la violencia y la dejó entrar en nuestra casa.

A las autoridades les pido que hagan algo o de plano, se los suplico, dejen de hacer lo que están haciendo” (32). Ese es el tono con que nuestra prosista elige algunos de los géneros intercalados que irán constituyendo una arquitectura discursiva cuyos contenidos/reclamos se articulan desde una conciencia social.

En el mismo talante, pasamos al segmento III que cierra el día 12 de junio en el que la narradora introduce también la nota “XALAPA: LA MÁSCARA DE LA MUERTE ROJA” de Javier Hernández Alpizar: “Antes de acostarme leo en internet:” (34). La nota del periodista y editor que –como la de Ortiz– casualmente coincide en hacer referencia a una obra literaria: el cuento “La máscara de la muerte roja” de Edgar Allan Poe, también enfatiza algunos contenidos que venimos identificando en diálogo. Respecto a la descomposición paulatina del ambiente xalapeño debido a la violencia, Alpizar apunta: “Xalapa era una especie de jardín en medio del desierto. Pero el miedo era el síntoma de lo que se negaba [...] no había muros que nos separaran de eso que parecía estar lejos. La respuesta era más negación y más silencio” (35). El periodista también proyecta en su discurso que la notoriedad de este crimen en particular levanta un eco de protesta que no tenía antecedente. En este punto, su voz dialoga heteroglósica con esa prosista que lo incluyó como una de las

“unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo” (*Teoría y estética* 81), cuando Hernández Alpizar lanza una especie de crítica a la comunidad intelectual por el silencio que antecedió al paradigmático crimen:

Más allá de la sensación de miedo, de la respuesta solidaria inmediata, de una marcha que pida el fin de la violencia, ¿a quién?, hace falta que la comunidad intelectual de Xalapa, que se manifiesta por primera vez contra los homicidios, después de muchos, demasiados, cuando ya han formado un clima de zozobra, incluso en los lugares donde hace pocos años se podía respirar una relativa tranquilidad, vayan más allá de un manifiesto, más allá de una marcha. Que signifiquen un cambio de actitud (*Diario de una madre mutilada* 34).

La palabra de Alpizar y su inclusión como parte del pluriestilismo construido por Hernández Palacios se introduce como voz ajena en réplica propuesta y refractada por la propia palabra autoral, a sabiendas de que, como apunta Bajtín: “[...] cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas) (*Teoría y estética* 81). El columnista independiente cierra su texto en el mismo tono que en todo momento sostuvo como reclamo, tanto por la violencia, como por el silencio de quienes sí podían alzar la voz. Incluso, a pesar de que el matrimonio Hakim-Méndez estaba compuesto por hijos de miembros notables de la sociedad xalapeña, el autor avanza otra crítica, esta vez en cuestión de género:

El 7 de junio los familiares del joven de 15 años Eugenio León Fernández, encontrado muerto y con huellas de torturas, trajeron el ataúd a la Plaza Lerdo para pedir justicia para su hijo, su hermano.

La muerte de Irene y de Fouad ha sido la gota que derramó el vaso para la clase media que en Xalapa tiene acceso a los medios. Al fin, dijeron que “ni uno más”.

Todavía una cuestión de género es perceptible. Me comentaban siempre que habían hallado muerto a Fouad Hakim. Al decirles: Y su esposa, me decían: “Ah sí, ayer”...

Ojalá que no regrese el silencio, que no se repita la situación de negación que vivimos antes de estos dos asesinatos. Tal vez si desde antes se hubieran levantado las voces, ahora podríamos hablar de otras cosas, de arte, literatura o hasta de fútbol, sin estar evadiéndonos de la realidad (36).

Al referenciar en su nota el caso del joven asesinado cuya familia llevó “el ataúd a la Plaza Lerdo para pedir justicia para su hijo, su hermano”, y plantear que tuvo que acontecer la muerte del matrimonio Hakim-Méndez para que una clase media con acceso a los medios al fin dijera “ni uno más”, el discurso de Alpizar se revela dialógico mediante los contenidos que venimos argumentando: la Plaza Lerdo como lugar de reclamo —a esa voz que no se nombra— dado que es el espacio que da a la ventana de la oficina del gobernador veracruzano, y esa reconocibilidad butleriana que influye en la reacción afectiva del receptor para diferenciar la posibilidad de duelo. El autor cierra su nota convocando a no callar más, y es justo ese silencio que Hernández Alpizar evidencia con la esperanza de que no vuelva, el que la voz de la madre mutilada exorciza a través de su testimonio, y así, paradójicamente ese mutismo que ad juran se torna dialógico.

En la misma tesitura, la autora del *Diario* incluye otro género en su entramado discursivo que guarda estrecha relación con la otra parte del *corpus* de este trabajo: la ficcionalización de ese complejo y violento fenómeno llamado narco. En un punto de la

obra –el segmento IV perteneciente al 19 de junio– la académica da voz al mayor de sus hermanos, Luis Hernández Palacios, un Magistrado del Tribunal Agrario a quien un medio de la Organización Editorial Mexicana le publicó, el 30 de mayo de 2010, una reseña sobre un libro que ha sido referenciado y reverenciado por la crítica como una de las novelas que mejor toca el tema narco: *El poder del perro*, del estadounidense Don Winslow (2010).

Dice el reseñista que esta obra

ha sido mencionada como la versión “narcomex” de *El Padrino* de Mario Puzo. No sólo es una actualizada visión del drama que corroe las entrañas de nuestro país, sino también un tratado de geopolítica [...] una documentada ficción que da cuenta de todas las líneas que trazan el complejo itinerario desde plantaciones colombianas, hasta las narices y brazos del imperio norteamericano pasando por las diversas rutas mexicanas (50).

Al hermano de nuestra autora le extraña que el libro haya pasado desapercibido en México: “cosa rara (o a lo mejor no tanto)” (50), y transita en su analogía entre ficción y realidad hacia lo que considera un diagnóstico muy poco esperanzador:

El temor es compañero permanente de la vida diaria.

Es ineludible la atención que el tema de la seguridad requiere, bajo pena de que se instale el cinismo como actitud general. Hasta hoy han sido insuficientes los reclamos y emplazamientos que familiares de víctimas y organizaciones sociales, han hecho para lograr compromisos y el cumplimiento de los mismos por parte de las instancias oficiales responsables de las políticas de orden y respeto a la Ley (52).

El tono y los contenidos que el magistrado plasma en su reseña se alinean a esa discursividad que su hermana bien elige para apuntalar su estilizado diálogo con los diversos textos post-asesinato que va intercalando en su *Diario*. La participación del

abogado refuerza la idea bajtiniana de bivocalidad como esa palabra que se relaciona con otras palabras previamente dichas, tanto, que la madre mutilada introduce así la inclusión textual de su pariente: “Recuerdo que mi hermano mayor me envió hace unas semanas su reseña a *El poder del perro* de Don Winslow, la releo. Acaso la escribió como una premonición, pienso. El 30 de mayo que firmó este texto, no sabía mi hermano que sería tío de una víctima más” (50). De este modo, los contenidos compartidos que identifican la descomposición de un sistema en el que “El temor es compañero permanente de la vida diaria”, prefiguran en las cautas y técnicas palabras del jurista, una referencia a la recreación ficcional del fenómeno narco que, a su vez, embona –arquitectónicamente– dialógica con esa otra forma estética llamada testimonio. La reseña crítica –literaria y al Estado– de Luis Hernández Palacios insertada en el *Diario*, resuena dialógica con los múltiples discursos que refractan sus voces desde diversos géneros. Ciertamente es que, al escribir su reseña, el magistrado nunca se pudo imaginar que apenas una semana después ese miedo e inseguridad social que exponía en su texto acabaría por incluir en su fatal estadística a su familia; sin embargo, la inclusión de su discurso en el libro de su hermana, provocaría un efecto que, al tornarse dialógico y bivocal, acabaría transformando su voz en parte de un testimonio vivo.

Estos son algunos ejemplos de cómo la palabra dialógica de Ester Hernández Palacios se refracta en múltiples voces que la asumen e identifican en la creación de contenidos que resignifican algún aspecto de la vida social. La organización arquitectónica de estas voces y su inclusión en la prosa, modela estilísticamente un discurso que, aunque desde diferentes géneros o con éstos intercalados, nos remite como enunciado –dice Bajtín– a “un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto [...] por la conciencia

ideológico-social [...] Porque tal enunciado surge del diálogo social como su réplica y continuación [...]” (*Teoría y estética* 94).

Toca el turno de extender la búsqueda a otras conexiones discursivas que podríamos plantear como dialógico-intertextuales. Es por ello que, en el siguiente apartado exploraremos una importante conexión descubierta, referenciada y ampliamente expuesta en el segmento II.2.1, en el que ejemplificamos la pertinencia de una honda y específica relación intertextual entre el texto de Hernández Palacios y otros discursos poéticos como una posibilidad de resistencia ante un marco de guerra. Las afinidades discursivas, temáticas y arquitectónicas reveladas en ese punto, nos compelen a un intento exploratorio que rastree esa posibilidad dialógico-intertextual entre el *Diario de una madre mutilada* y la obra *Antígona González*, de Sara Uribe.

### **III.6 México 2010. *Diario de una madre mutilada* y *Antígona González*: un dialogismo intertextual.**

El hecho de que estas obras coincidan en su año de publicación –2012–, ya no parece casual dada esa ventana temporal que ocupa el fatídico sexenio calderonista –2006-2012– en el que se declaró oficialmente la guerra al narco. Estos textos coincidentes en más de un sentido, son causales de un nutrido dialogismo enriquecido por el retruécano de voces y su formación de contenidos que “no son sino las imágenes discursivas de las acciones y de los conocimientos del hombre” (Pace 28). A través de sus propuestas arquitectónicas que –dice Bajtín– “son formas de valor espiritual y material del hombre estético [...] la forma arquitectónica determina la elección de la forma compositiva” (*Teoría y estética* 26), las autoras en cuestión recurren a una fragmentariedad que propone dar voz y/o voces a quienes lamentan y reclaman por la pérdida de alguien en esa guerra que –para Uribe–

representa “el epítome de la barbarie, un límite deshumanizante que me parecía intraspasable, y que sin embargo, ha sido trasgredido una y otra vez en nuestro país con cada nuevo hecho de violencia insólita” (“¿Cómo escribir poesía?” 49). Es ese mismo conflicto en el que Hernández Palacios se incluye como parte de esa “población civil atrapada en esta guerra de «baja intensidad», pero de alto dolor para quienes hemos recibido sus golpes” (*Diario de una madre* 61). La poeta queretana recurre a una suerte de *collage* que Perassi y Lorenzano catalogan como “poema, obra de teatro, performance” (11), tanto, que para la propia Uribe “no hay nada original en *Antígona González*. Este libro y la estrategia empleada para escribirlo es puro reciclaje” (“¿Cómo escribir poesía?” 55), mientras que la académica veracruzana escribe una cronología del dolor en forma de diario, en la que va insertando hábilmente otros géneros discursivos cuya flexibilidad estructural y autonomía enriquecen su propuesta estilística. De ese modo, la originalidad se manifiesta en la estiba de esas voces que conforman lo que, en palabras de Julia Kristeva, es una aportación bajtiniana:

[...] una concepción según la cual la “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, (del destinatario o del personaje), del contexto cultural actual o anterior.

[...] Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, consideradas también como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos (“Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” 2).

La propuesta estética de Uribe<sup>70</sup> –una forma de *collage*– tiene como intención lo que la refracción de sus voces narrativas enuncian al inicio de su texto:

---

<sup>70</sup> Al final de su libro, Sara Uribe incluye el apartado “NOTAS FINALES Y REFERENCIAS”, en el que advierte que: “*Antígona González* es una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura” (103),

Contarlos a todos.

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.

Me llamo Antígona González y busco entre los  
muertos el cadáver de mi hermano.

Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y  
quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que  
pare ya el extravío.

Quiero el descanso de los que buscan y el de los que  
no han sido encontrados.

Quiero nombrar las voces de las historias que ocu-  
ren aquí (*Antígona González* 13-14).

Como se puede notar en el segmento anterior, desde un principio el discurso se refracta en voces que pretenden enumerar, nombrar, no olvidar y hallar los cuerpos faltantes de los desaparecidos así como contar sus historias. Convergente, la voz narrativa Ester Hernández Palacios se alza elegíaca en su *Diario* rechazando el ignominioso silencio que prevalecía en torno a la criminalidad creciente y el deterioro institucional que prevalecía en la región que, también de manera coincidente, comparten espacialmente ambas obras:

Desde Troya, cada guerra tiene sus héroes. ¿Cuáles son los héroes de la nuestra?  
¿Los muertos del 15 de septiembre de 2007 en Morelia? ¿Los niños asesinados por  
el ejército en la frontera tamaulipeca? ¿El Chapo Guzmán o el Mayo Zambada?  
¿Los padres que arriesgan la vida para recuperar los cadáveres de sus hijos

---

y hace un detallado recuento de la página 103 a la 110, de todas las referencias bibliográficas de donde ha extraído las líneas que construyen su texto.

aventados abajo del puente que separa los estados de Tamaulipas y Veracruz?  
(*Diario de una madre* 56).

La palabra de las autoras se refracta bivocal en un texto en el que –dice Kristeva– el destinatario está incluido en calidad de discurso que se fusiona con otro: “(ese otro libro) con respecto al cual el escritor escribe su propio texto” (“Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” 3); Kristeva explica que de este modo, tanto el eje horizontal formado por la dicotomía sujeto-destinatario, como el vertical conformado por la derivación texto-contexto, se compaginan revelando que: “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto)” (3). Esta posibilidad dialógica entre ejes –aclara la filósofa de origen búlgaro– es introducida a la teoría literaria por Bajtín como “*diálogo y ambivalencia*”<sup>71</sup> respectivamente, y con ello, la visión de que: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*” (3).

Son múltiples las afinidades discursivas que logramos dilucidar entre las propuestas literarias de Hernández Palacios y Uribe. Por citar sólo algunas, podríamos considerar la forma estética de un montaje arquitectónico híbrido que incluye un tramado intergenérico que recrea –como lo iremos desglosando– tanto voces en diálogo, como esas voces opacas y antidialógicas que pretenden el silencio planteadas en el apartado anterior.

Iniciemos por explorar un dialogismo bivocal que transforma constantemente el discurso poético para su percepción y acentuación introduciéndole –como diría Bajtín–, otra voz que refracte en él una nueva intención (*Teoría y estética* 145), así como los

---

<sup>71</sup> Apunta Kristeva que el “término de «ambivalencia» implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; para el escritor, son una misma cosa. Al hablar de «dos vías que se unen en el relato», Bajtín se refiere a la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto” (“Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” 6).

ideologemas puestos en diálogo mediante contenidos que representan y resignifican aspectos de una referencialidad lacerante. La irreparable pérdida que las voces narrativas irán teniendo que asumir como consecuencia de la violencia desatada en esa guerra que les resulta incognoscible, se proyecta dialógica –como en todos los ejemplos ulteriores– entre Ester, madre de una hija asesinada, y Antígona González, en busca del cuerpo desaparecido de su hermano. La palabra estilizada de las autoras introduce, cada una a su manera, el inicio de su respectiva tragedia a narrar. Así lo hace Uribe:

*: No quería ser una Antígona  
pero me tocó.*

No querían decirme nada.

Tadeo no aparece. No querían decirme nada.

Un vaso resbalando de una mano húmeda. Estrépito de cristales. El nudo en el vientre. El nudo y la náusea. El nudo. Pequeñas gotas de sangre fresca sobre los mosaicos.

Un vaso roto ya no es un vaso. Eso pensé. Eso les dije.

¿Qué es lo que murmuran? ¿Por qué todo lo deslizan en voz baja?

¿Qué es lo que están deshaciendo? Te estamos diciendo que Tadeo no aparece. Te estamos diciendo que somos muchos los que hemos perdido a alguien (*Antígona González* 15-16).

Por su parte, así inicia el calvario de la voz narrativa del *Diario de una madre mutilada* tras recibir la llamada nocturna de su consuegra para acudir al hospital:

–No quisiera ser yo la que da esta noticia. Secuestraron a Fuoad e hirieron a Irene, está en el Seguro Social.

[...] Intuyo el horror, me paraliza un sudor frío, una espada se me clava en el pecho.

Atino a hilar cabos. ¿Por qué la llevaron al Seguro Social? ¿Por qué se ha corrido la

noticia? Repito en silencio los versos de Vallejo: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... yo no sé / golpes como del odio de Dios...”

Cuando llegamos al Hospital, hay varias personas esperándonos fuera, entre ellos mis sobrinos. Me abrazan, la intuición se convierte en certeza (8-9).

Segmentos que comparten de inicio, una proyección sensorial de incertidumbre y aflicción como contenidos que inician así su diálogo desde obras diferentes por dos tipos de ausencias: la de alguien cuyo cuerpo está en falta, y otra que se confrontará ante la certeza de un cuerpo inerte. Ante esa ausencia forzada, ambas pérdidas se plantean metafóricamente dialógicas como si de una mutilación<sup>72</sup> se tratara. Hernández Palacios – como lo hará cíclicamente al inicio de cada jornada–, abre su libro con un epígrafe poético que, en este caso, resulta ser el único de su autoría:

*Una espada se me clava en el pecho  
soy el muñón de un cuerpo desgajado  
una llaga purulenta  
una herida abierta hasta el hueso  
un cuerpo mutilado (5).*

En concordancia con este talante, el texto de Uribe también explora esta posibilidad metafórica ante la ausencia:

*: Como un anillo que se rompe y ya no le sirve a nadie.*

*: Desde ese momento nos quitaron la mitad de nuestro corazón. No sabemos cómo estamos sobreviviendo con la mitad de un corazón (55).*

---

<sup>72</sup> En el caso de Hernández Palacios, ya se han argumentado a cabalidad las razones de esta metafórica mutilación que se enuncia desde el título de su libro, así como la inclusión de múltiples citas textuales en las que se hace referencia a dicha condición.

La pérdida discursiva de los cuerpos, aunque narrando situaciones distintas, coincide dialógica en equiparar dicha ausencia con la pérdida parcial del propio físico: una mujer que debe intentar sobrevivir con “la mitad de un corazón” mientras busca a su hermano desaparecido, y una madre para quien la mutilación es tan dolorosa como indefinida: “Uno se las ingenia para caminar con un solo pie o para vestirse con una sola mano, para abrazar dos hijas y dos nietos con un único brazo. Aunque dicen que nunca deja de doler un miembro mutilado” (98). Pero la preponderancia de esos cuerpos que, como dice Butler, no existen como invulnerables debido a ese irremediable contacto con la posibilidad de destruir o ser destruido (*Marcos de guerra* 71), también se puede proyectar dialógica y divergente en la manera como –a continuación– nuestras voces narrativas asumen su pérdida. Mientras que la ambigua ausencia de un cuerpo desaparecido representa una gran penuria por la incertidumbre que esto representa, la certeza de contar con el mismo, aunque sea violentado, se proyecta discursivamente –incluso– como un consuelo. A este respecto, así se refractan en *Antígona González* las voces en búsqueda:

“Vine a San Fernando a buscarte, Tadeo. Vine a ver si alguno de estos cuerpos es el tuyo” (68).

*“Lo queremos encontrar aunque sea muertito.*

*Necesitamos sepultarlo, llevarle flores, rezarle una oración”* (81),

*“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”* (19).

“Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas,

hermanito, sería que mañana me llamaran para decirme que tu cuerpo apareció” (47).

Esta angustiosa incertidumbre que proyectan las voces uribianas se “compensa” dialógica en la certeza de la voz narrativa de Hernández Palacios ante la –aunque muy violentados– palpable presencia de sus muertos:

Sobre la mesa de la sala están varios periódicos. Leo las noticias de su muerte, los detalles de la horrenda agonía de mi yerno. Recuerdo las palabras que mi hermano mayor me dijo mientras me abrazaba cuando su cuerpo torturado llegó también a la funeraria:

Por lo menos Irene murió instantáneamente, y está entera, inmaculada.

Pienso: Irene, Hermoso Cordero Inmaculado. Pobre Fouad: Cordero Degollado (23).

La agonía por “no saber” de unas voces es la certeza de otras en franco duelo, sin embargo, el contenido de la pérdida violenta permea plurilingüísticamente a todos los discursos en juego. La palabra de una, replica a la otra y, convertidas en discurso, entran en esa otra esfera de existencia que implican las relaciones de significación dialógicas (“Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” 5). Así reaccionan, especulan y se defienden ambivalentes las voces de Uribe y Hernández Palacios. Ejemplo de esto, podrían ser los siguientes segmentos en los que la batalla “compartida” es de auto preservación contra la ausencia y el olvido. Antígona rememora su hermano Mateo:

Hay noches en que te sueño más flaco que nunca.  
Puedo ver tus costillas. No traes camisa y andas descalzo. Puedo ver tus ojeras y tu cansancio de días.  
Andas solo por ahí en las noches, recorriendo calles de ciudades desconocidas. 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. Andas buscándome en la oscuridad y a tientas porque de algún modo intuyes que voy tras de ti. Por eso te pienso todos los días, porque a veces creo que si te olvido, un solo día bastará para que te desvanezcas (39).

Ante la pérdida, las voces buscan expulsar al olvido evocando una imagen onírica y/o sobrenatural de sus seres queridos ausentes. Como en este ejemplo en el que la voz de la madre mutilada narra su experiencia al iniciar una suerte de sesión paranormal: “Mi amiga me ayuda a contactar a Irene. Pese a sus conocimientos y mis esfuerzos, no logro visualizar más que una silueta, dibujada por varias líneas incompletas, tan alta y delgada como era mi niña. Siento una presencia a mi lado; trato de alejar de mi mente toda racionalidad, pero a través de ella me explico: es su energía (67). El intento –ambivalente– de explicarse y reaccionar al mundo hace de la pérdida uno de esos contenidos éticos que la escritura transforma en discurso bivocal. Las voces representadas reaccionan discursivamente a los diversos contenidos sociales con los que sus conciencias chocan; una especie de “voces disonantes, entre las que también debe sonar su voz [la del prosista]; esas voces crean para la suya propia un fondo indispensable, fuera del cual no se pueden captar los matices de su prosa artística” (*Teoría y estética* 96). Tanto Antígona como Ester en su calidad de voces narrativas, reaccionan y discursan preservando el recuerdo de los ausentes y, a la vez en dichas voces, resuena refractada la de sus creadoras en un estilizado enfrentamiento contra el dolor.

Otros contenidos como la guerra y su violento caos, la impunidad, la marginalidad y el enfrentamiento a la palabra monológica-autoritaria que pretende anular el dialogismo en que coinciden las voces dolientes, se proyectan ambivalentes e intertextuales en las obras que venimos abordando. Como muestra, continuaremos exponiendo algunos paralelismos que dan cuenta de ello. Si un contenido resulta primordial como elemento que da, tanto

origen como material a los discursos aquí asociados, es esa guerra imprudentemente desatada por el Estado. Respecto a este conflicto, así se narra heteroglósico el caos en el texto de Uribe:

*/Yo creí que iba a entrar en el pueblo de los muertos,  
mi patria.*

*Tú eras la patria.  
Pero ¿la patria no estaba devastada?*

*¿No había peste en la ciudad,  
no se hacían invocaciones a los dioses inútilmente?*

Yo supe que vería una ciudad sitiada (65).

En concordancia, una visión de que el espacio vital ha sido ocupado por la violencia. Así lo plantea la voz del *Diario de una madre mutilada*: “[...] todos hablan de muertos, ninguno de guerra, de una guerra negada por el mismo poder que la provocó y que se empecina, ufano, en mantenerla y alimentarla” (50). Una “*patria devastada*” convertida “*en el pueblo de los muertos*” por una guerra alimentada por el “poder” que la provocó, evidencian –a nuestro parecer– una pertinente concatenación de contenidos que bien podrían ser puestos en diálogo. Como en los siguientes ejemplos en los que, de nueva cuenta, se estiliza una onerosa visión de la muerte. Así la voz en *Antígona González*:

*: Por aquí también a usted la matan si entierra a sus  
muertos. Los caminos llenos de muertos dan más  
miedo ¿no? (49).*

En relación al mismo tema, este es el sentir de la voz narrativa de Ester: “Nuestro país está en guerra y los muertos entierran a sus muertos” (19). En las anteriores citas se configuran dos visiones: la violencia que se vuelca también contra quienes buscan a sus desaparecidos, y la sensación de morir en vida ante el trauma de una violenta pérdida; y ante la compartida

y forzada necesidad de asumir –cada una en su modalidad– su quebranto, también las voces cuestionan dolientes su presencia en una sociedad inmersa en el caos. Sara Uribe escribe:

: De piedra. Muertos. Los que no se han vuelto.

: *Pero no es así, vivos estamos porque esta guerra no se acaba.*

: Vivos estamos. Los que no nos hemos ido. Vivos.  
Aquí (37).

En cuanto a la académica veracruzana, así se ubica como voz narrativa en su *Diario*: “Parecería imposible encontrar otra guerra más desigual. Unos tienen el poder, el dinero y las armas. Los otros, sólo tenemos lo poco que nos queda de tejido social” (102). Estos objetos de estudio son permeados no sólo por el lenguaje que la palabra autoral estiliza, sino por la que se pudiera pre y post concebir dialógica en la resonancia de esa palabra que –dice Bajtín– “nace en el interior del diálogo como su réplica viva, se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística” (*Teoría y estética* 97). Tanto Uribe como Hernández Palacios apelan, cada una en su forma estética, a la íntima reflexión de lo que implica vivir el desamparo de convertirse en cifra de alguna de las estadísticas arrojadas por esa guerra que denuncian: la de desaparecidos, o la de asesinados. Respecto al primer rubro, la voz de Antígona González reflexiona y cuestiona en diferentes puntos del texto:

Yo me quedé pensando en el verbo desaparecer. Ellos dijeron: Tadeo no aparece y yo pensé en el mago que iba a nuestra primaria. En Tadeo tras la celosía mirando a hurtadillas porque a nuestra madre no le alcanzaba para darnos los cinco pesos de la función. Desaparecer siempre fue para mí un acto de prestidigitadores. Alguien desaparecía algo y luego lo volvía a aparecer.

Un acto simple (18).

*Pero son más los ausentes denunciados que los cuerpos aparecidos.*

[...]

*¿Qué cosa es el cuerpo, Tadeo? Las cifras no coinciden (66-67).*

En cuanto al segundo rubro, la prosista del *Diario* incluye a manera de ejemplo uno de los géneros intercalados que hemos abordado en el apartado anterior, la nota “XALAPA: LA MÁSCARA DE LA MUERTE ROJA”, de Javier Hernández Alpízar: “En la masa del anonimato, como en una fosa común de la nota roja, morían en la estadística lo mismo sicarios del narco, policías y militares que civiles asesinados («daño colateral»)” (35). Desaparición y muerte en la misma guerra como contenidos dialógicos que, en su estilización literaria, busca resistir a su referente real representado por onerosas y opacas estadísticas. La palabra de las artistas en cuestión y los contenidos compartidos por estos dos discursos en análisis, son pasaporte de entrada a su participación activa en el diálogo social de su momento histórico.

Continuando con los paralelismos que podrían ejemplificar un dialogismo intertextual en estas obras, revisemos cómo asocian discursivamente violencia con marginación y la suspicacia de que los montajes oficiales del “combate a la criminalidad” son simulaciones inútiles<sup>73</sup>. Así se dirige de nueva cuenta la voz de Antígona al hermano desaparecido:

Dicen que para eso es que los quieren ¿no? Para reclutarlos por la fuerza en sus huestes. Para usarlos como escudos.

---

<sup>73</sup> Ya en la nota a pie de página # 31 correspondiente al apartado II.2, hicimos referencia a la postura de Vázquez Valencia en su investigación sobre macrocriminalidad, donde expone lo fallido que ha resultado la estrategia de sólo poner énfasis en detener a las principales cabezas de una red de este tipo.

Por eso cuando veo los noticieros, la verdad es que ya no sé qué creer ni a quién creerle. Cuando con vanagloria anuncian la captura o muerte de “civiles armados”, yo ya no sé si esos hombres, si esas mujeres que miran a la cámara con rostro impenetrable desde el paredón de los acusados o que yacen inertes sobre el asfalto, de verdad son delincuentes o sólo carne de cañón. Acá, Tadeo, se nos han ido acabando las certezas. Día a día se nos resbalaron sin que pudiéramos retenerlas (35).

A su vez, Hernández Palacios en la construcción de su propia fragmentariedad, vuelve a echar mano de un medio intercalado con una nota publicada en *La jornada Veracruz*:

JÓVENES CARNE DE CAÑÓN PARA LA  
DELINCUENCIA ORGANIZADA, ESTIMAN.

La fallida política de Estado que aplica el presidente<sup>74</sup> niega a jóvenes en edad de estudiar el acceso a la educación pública y los convierte en carne de cañón para la delincuencia organizada. “La mayoría de los delincuentes son jóvenes que apenas pasan los 18 años, a los que no se les ofrece fuentes de empleo seguras y son seducidos por los altos salarios que sí les pagan en la delincuencia [...] (89-90).

Con estos contenidos hechos discurso, otros como la impunidad también entrarán en diálogo. En el caso de la palabra uribiana, así dialoga Antígona con las voces que le aconsejan quedarse quieta y en el silencio:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible (23).

---

<sup>74</sup> De nueva cuenta, tanto en la nota original, así como en el borrador inicial del libro de Hernández Palacios, sí está incluido el apellido del presidente en turno: “La fallida política de Estado que aplica el presidente Calderón [...]”. \*El subrayado en nuestro.

En cuanto al mismo concepto, Hernández Palacios recurrentemente expresa en su texto la certeza de que vive en un país de impunidad: “Si no conociera mi país, ni supiera que uno de sus peores males es la impunidad, tal vez tendría algo de fe en que se hará justicia” (18). Impunidad en el *Diario*, e intimidación en *Antígona*, que tienen como “voz de fondo” ese monologismo antidialógico y autoritario que hemos venido argumentando desde el apartado anterior y que a continuación retomaremos. Dice Julia Kristeva que, para Bajtín:

el diálogo no sólo es el lenguaje asumido por el sujeto: es una *escritura* en la que se lee al *otro* [...] Así, el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, mejor dicho, como *intertextualidad*; frente a ese dialogismo, la noción de “persona-sujeto de la escritura” empieza a desvanecerse para cederle el puesto a otra, la de “ambivalencia de la escritura” (“Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” 5-6).

En esta “ambivalencia de la escritura” es que pretendemos ubicar la intertextualidad dialógica entre las obras de Uribe y Hernández Palacios y, en este punto, examinar cómo cada una a su manera y forma estética, enfrenta sus contenidos a lo que Kristeva llama un discurso monológico en el que “el diálogo inmanente a todo discurso es reprimido por una *prohibición*, por una censura, de modo que ese discurso se niega a volverse sobre sí mismo (a «dialogar»)” (13).

Los contenidos con los que las obras en cuestión exhiben su fatídica condición ante el contacto con esa “absurda y maldita guerra” (*Diario de una madre* 25), entran en constante oposición con una voz monológica y antidialógica representada por ese poder que “prefiere seguir alimentando al monstruo que estaba soterrado, y al que no sólo desató, sino que dejó crecer y multiplicarse” (50). El recurrente reclamo de la voz narrativa en *Antígona*

González respecto al porqué no le querían decir sobre la desaparición de su hermano, obedece justo a ese riesgo-miedo que provoca alzar la voz:

No querían decirme nada. Querían huir de la ciudad. *Por eso muchas casas están abandonadas, las puertas tienen candados pero adentro aún hay muebles, porque en la huida sus habitantes...* ¿Ves la ironía, Tadeo? Ellos sólo quieren desvanecerse y que los últimos ojos que te vieron no los miren (17).

En otro punto de ese *collage* de voces que Uribe fusiona, se evidencia la intimidación con la que otra voz le apuesta al silencio:

Una mujer presenta una denuncia ante el ministerio público por la desaparición de su hermano. En su declaración consta que los hechos no fueron reportados de inmediato por temor a represalias. En su declaración consta que las líneas de autobuses se negaron una y otra vez a dar razón del paradero de su hermano. Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: *Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada* (26).

Un silencio que el texto de Uribe cuestiona y da a entender como sistémico:

¿DÓNDE SE HALLÓ EL CADÁVER?  
*¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los pasajeros muertos aparezcan en fosas?*

¿QUIÉN LO ENCONTRÓ?  
*¿O que todos los días amanezcan cuerpos mutilados en todos los pueblos y las autoridades y la prensa no digan nada?* (78-79).

Ese mutismo que al interior del objeto se planta como discurso antidialógico se torna paradójicamente ambivalente como contenido denunciante de estas obras afines. Romper el cerco mediático e intimidatorio que produce denunciar la violencia se proyecta como intención explícita en ambos discursos desde su propio derrotero estético que, dicho sea de paso, no nos parece tan lejano uno de otro genéricamente hablando. Lo anterior quedaría

expuesto a la luz de que, aunque pareciera que la propuesta de *collage* que Uribe usa como estructura la aleja –en su forma– del testimonio vívido de una madre enlutada, consideramos justo recordar, que esa propuesta fragmentaria de lo que la poeta denomina “puro reciclaje”, es lo que le vale –en mayor o menor medida– a *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971), ser uno de los paradigmas del testimonio en México<sup>75</sup>, sin embargo, no hemos hallado referencia crítica alguna en la se relacione al texto de Uribe con el género testimonial. Por ello, es de nuestra percepción que *Antígona González*, en la hibridez característica de su propuesta estética, también podría vincularse genéricamente con ese *Diario* que ganó el Premio Bellas Artes de Testimonio «Carlos Montemayor» 2011.

El testimonio de Hernández Palacios es, desde su origen, un grito de denuncia contra una violencia que extiende su dominio a prácticamente todas las dinámicas sociales. Si algo prueba el caso que testimonia la académica veracruzana, es que nadie, subalternos o miembros de las supuestas hegemonías está a salvo y, en ese sentido, todos pueden quedar bajo el yugo de un poder monológico y autoritario. Cuando la voz narrativa del *Diario* cuenta que recibió la llamada –en su calidad de funcionario público– de un destacado firmante del desplegado que la comunidad académica de la UV había publicado al otro día del asesinato, y que por haber suscrito tal manifestación él y otros funcionarios fueron convocados a la oficina del gobernador para que el mandatario les llamara “la atención, muy molesto, por haber firmado algo que lo ataca” (28), se evidencia esa intención

---

<sup>75</sup> En el apartado I.3.1, ya citamos las palabras de Elzbieta Sklodowska para explicar lo que ella denomina la ambivalencia de *La noche de Tlatelolco*:

La ambivalencia fundamental de *La noche de Tlatelolco* –que también tiene que ver con el efecto de “literariedad”– radica en la actitud de la editora con respecto al material recopilado. El hecho de que los testimonios no se presenten en su integridad textual/contextual sino que aparezcan disecados y dispersos, yuxtapuestos a otros textos y sacados de su contexto *locutorio*, atrae la atención del lector sobre la escritura en cuanto elaboración estética y producción del significado. En el dominio del discurso Poniatowska se reserva el derecho a la “orquestración final” pero, en forma contraria a otros testimonialistas, no pretende borrar las huellas de esa actividad (Skłodowska 159).

antidualógica que irá –paradójicamente– permeando el diálogo de la voz autoral y su implementación estilizada de los diversos géneros discursivos que conforman su *Diario*. Al desplegado universitario que apunta: “Es evidente que el clima de inseguridad que afecta a gran parte del país está presente en Veracruz, en Xalapa” (28), se unen los textos de los diversos autores que se van sucediendo en el libro y que evidencian a una voz autoritaria que pretende anular la libre información y el diálogo que de esta situación pudieran surgir. Como el caso de la solicitud que Armando Ortiz lanza en su nota ya citada en el apartado anterior: “A las autoridades les pido que hagan algo o de plano, se los suplico, dejen de hacer lo que están haciendo” (32), reclamo al que se suma el duro dictamen con que inicia Javier Hernández Alpizar la suya: “La muerte de la cultura es el silencio. No el silencio nutricional que alimenta de nuevo la expresión, sino el impuesto por la violencia, la represión, el homicidio” (34). Ese es el clima de silencio impuesto por una palabra que, no por oculta, deja de ser autoritaria y antidualógica. Pero hay un argumento aún más grave que evidencia a esa palabra oculta, autoritaria y monológica que pretendió anular de inicio cualquier posibilidad de búsqueda de alguna verdad en el caso que motivó la escritura del *Diario*: la decisión de la autora quien, en justificado temor por su integridad física y la de su familia, tuvo que asumir una nueva “mutilación”: la de su propio texto para no evidenciar la intencionalidad por parte del Gobernador del Estado de Veracruz en turno, Fidel Herrera Beltrán, de implementar un cerco mediático de desinformación y de revictimización, que pretendía lanzar la versión de un crimen pasional como origen del asesinato<sup>76</sup>. Si algún fragmento pudo servir para apuntalar en diálogo intertextual la decisión de autocensura por parte de la

---

<sup>76</sup> Lo referente a este asunto ha sido ampliamente expuesto y argumentado en el apartado II.4 de este trabajo, en el que se plantea la posibilidad de considerar la voz narrativa de Hernández Palacios como subalterna.

académica veracruzana a su libro, es justo uno arriba citado perteneciente al texto de Uribe en el que una de las voces decreta y denuncia:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible (23).

Así es cómo queda evidenciada esa voz antidialógica en ambas obras y que, paradójicamente, abona a los ejemplos de un vivaz dialogismo intertextual. Las fragmentariedades cuya forma estética proponen tanto un *collage* que “recicla” discursos, como un texto híbrido que transita por el diario literario, el testimonio y la autobiografía, se refractan en las diversas voces convocadas en su texto y, a nivel intertextual, dialogan gracias a esa posibilidad bivocal que resulta del constante rebote de la palabra que nombra y se relaciona con otras palabras previamente dichas. Pareciera que, en la creación de obras como las de estas dos autoras, los discursos son creados –como diría Bajtín– previendo respuesta en interacción dialógica con la palabra ajena (*Teoría y estética* 97).

## CONCLUSIONES

Lo que en un inicio se proyectaba como un *corpus* especialmente, dispar dada su pertenencia genérica y heterogénea propuesta estética, poco a poco se fue conectando mediante esos ecos dialogantes que, desde su propio derrotero discursivo, platean una visión también ética que da cuenta de un complejo, violento, y doloroso fenómeno social que ya forma parte del imaginario colectivo y de la historia contemporánea de México: la guerra oficial del Estado contra el narco iniciada en el año 2006. Fue justo por esa diversidad genérica, estética y autoral, que la estructura analítica en esta tesis fue planteada como un zigzagueante y equilibrado ir y venir entre las aproximaciones teóricas y las diversas relaciones intertextuales en las obras de los dos autores propuestos: Élmer Mendoza y Esther Hernández Palacios.

Es por lo anterior que, para las siguientes conclusiones, se plantea –tal y como lo estructuramos a lo largo de esta tesis– por separado a cada uno de los creadores que apuntalaron con sus propuestas estéticas la presente investigación.

### **Élmer Mendoza con la novela negra.**

Una vez superada la visión centralista y de “alta cultura” con la que parte de la crítica veía los textos de autores específicamente llamados “norteños” como de una ínfima calidad literaria, la obra de Élmer Mendoza despunta como un notable ejemplo de lo que Diana Palaversich denomina el descubrimiento por parte de los conglomerados editoriales de “la literatura del norte como el nuevo sabor de la literatura mexicana” (55). De este modo, la validación por parte de la academia también empieza a germinar con estudiosos como Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador Fernández que hablan de una narrativa “*hard-boiled*,

policiaca negra por antonomasia” (15). En ese género es que Élmer Mendoza inserta su saga detectivesca mediante un héroe/antihéroe que hemos planteado (dado el origen académico del personaje) como un prófugo de la ciudad letrada, esa élite que según Ángel Rama, fue organizada como una estructura de poder y orden para la producción simbólica, ideológica y cultural de las sociedades latinoamericanas modernas. En nuestra opinión, este concepto de “prófugo de la ciudad letrada” se encuentra en franco dialogismo con otros discursos literarios y, más en general, culturales gracias a los cuales ese ámbito de poder desde el que se organizaba y controlaba la sociedad también se plantea inoperante, así como sucede con el personaje de Fernando “El último gramático de Colombia”, narrador de *La virgen de los sicarios* y el también literato Evaristo Reyes, quien encarna el arquetipo del héroe inadaptado en franco deterioro propio de la novela negra en *El miedo a los animales* de Enrique Serna.

A raíz de lo anterior, en la escritura de Mendoza, se plantea lo que denominamos una propuesta de “narconovela negra”. Ésta se identifica como una exotización del género *noir* la cual se concreta no solo en aras de la ubicación geográfica de las historias, sino por la continua referencia temática a la guerra que se extiende por todo el país. Desde luego, no podemos afirmar que Mendoza fue el primero en ficcionalizar esta guerra fratricida, pero sí que fue él quien abrió verdaderamente la caja de Pandora de la estilización literaria del fenómeno narco, al mostrar la complejidad heteroglósica de los discursos culturales que lo integran y configuran.

La magistralidad con la que el autor sinaloense cuaja su propuesta genérica dando cuenta del complejo fenómeno en cuestión, así como de la guerra desatada por el Estado contra el crimen organizado, acerca su discurso a la postulación crítica de que su obra aporta, desde su derrotero literario, un elemento de denuncia en una realidad social en la

que “los Estados e instituciones en América Latina han sido, históricamente, enemigos de los pueblos” (Giardinelli 213).

La saga de Mendoza se ubica en un imbricado genérico y terminológico en el que se entrelazan membretes críticos como: novela negra, el neopolicial latinoamericano, novela de crímenes, novela detectivesca posmoderna, narconarrativa y/o narconovela, novela de la violencia y novela del sicariato en el caso de Colombia y –como arbitraria contribución nuestra–, “Narconovela negra”. Lo cierto es que, todas las denominaciones anteriores, comparten síntomas discursivos de la anomia social que les da contexto. En el caso de la saga que nos ocupó, la anomia recreada surge de la guerra oficial contra el narco en México.

En el inicio de lo que fue el constante rastreo heteroglósico que caracterizó esta investigación, la primera aproximación bajtiniana –específicamente a *Balas de plata*–, propició un análisis cuyos resultados incluyen lo que Bajtín definiría como una actualización o renovación del género mediante la inclusión de los géneros intercalados. Lo anterior generó la posibilidad de plantear un diálogo intertextual con *El miedo a los animales* de Serna por medio de esta figura –ya referenciada– del prófugo de la ciudad letrada. Al igual, el enfoque bajtiniano hizo posible que nuestra aproximación a la saga de Mendoza se realizara a partir de las nociones de pluriestilismo, heteroglosia o (plurilingüismo) y plurivocalidad o bivocalidad, las cuales fueron pertinentemente identificadas en la obra del autor sinaloense y reconocidas como marcas propias de pertenencia al género prosístico.

Ante la dicotomía benjaminiana de “tendencia y calidad” según la cual los escritores pueden ser operantes o informantes, y la opinión del filósofo de que sólo se vuelven operantes cuando lo que escriben aporta algo nuevo que da vida a una información dotada

de una clara tendencia y calidad propias –entendido esto como un profundo compromiso social–, en el caso específico de Élmer Mendoza y la masificación que su obra ostenta, y ante la postulación crítica –ya citada– de que la novela negra en Latinoamérica se ha convertido en un irremediable y necesario elemento de denuncia, es de nuestra percepción que se debe matizar qué tan pertinente resulta incluir al autor sinaloense no sólo como informante bajo los preceptos expuestos por Benjamin, pues su propuesta estética del fenómeno narco abona a la visibilidad de una compleja y violenta realidad social, conectándose así, a ese eventual cuestionamiento benjaminiano de qué tanto incide la obra en “el conjunto vivo de las relaciones sociales” (23).

Para dar un mayor contexto del conflicto bélico al que hacen referencia las obras de nuestro *corpus*, se hizo una amplia revisión –apoyados en los estudios de Mónica Serrano, Guillermo Pereyra y otros autores– del cómo, este conflicto, tiene su origen en una histórica relación simbiótica entre el Estado y el narco.

También se ha planteado una lectura de la regulación que históricamente se había implementado desde el Estado mexicano para tener control del complejo fenómeno del narcotráfico, regulación que Serrano dictamina como “una solución subóptima, pero a fin de cuentas una solución” (267). De lo anterior, se articuló una relación con las reflexiones que Walter Benjamín propone en su texto *Para una crítica de la violencia*, específicamente con el concepto de derecho positivo y la violencia que de éste puede surgir como un medio supuestamente legítimo. Texto en el que el filósofo alemán reflexiona acerca del monopolio estatal de la violencia, la creación de la policía y la implementación del militarismo como medios legitimados por el propio estado para garantizar la conservación del derecho como un fin legítimo; esto ante la aparición de lo que el pensador conceptualiza como “el gran criminal”.

De igual manera –apoyándonos en los estudios y autores citados–, se argumentó ampliamente cómo el modelo regulador implementado desde y por el Estado, se desgastó y eventualmente colapsó dando pie al marco de guerra referenciado en esta investigación. La referencia discursiva a la conexión histórica entre Estado y narco nos sirvió también para poner en diálogo dicha reciprocidad mediante la ficcionalización que de ella se realiza en la saga de Élmer Mendoza como puede verse en *Balas de plata*, el relato inaugural cuya temporalidad se ubica en un estadio preguerra–, así como en las dos siguientes entregas *La prueba del ácido* y *Nombre de perro*, cuyas tramas se ubican en los puntos inicial y final de la escalada bélica que caracterizó el sexenio calderonista (2006-2012).

Tras profundizar en las categorías de pluriestilismo, plurilingüismo o heteroglosia y dialogismo, así como en los conceptos de forma arquitectónica, ideologema y contenido, se propuso un análisis desde estas categorías específicamente a la segunda y tercera entregas de la saga detectivesca. La refracción estilizada de las voces en *La prueba del ácido*, sirvió para mostrar (mediante las pertinentes marcas textuales) cómo el dialogismo y su intrínseca bivocalidad se manifiestan a través de la memoria del protagonista y la estilización de dicha voz, así como la carga ideológica con la que el prosista dota a las que la circundan. Con ello se aislaron, a manera de ejemplo, conceptos como la misoginia, la falta de empatía, la cosificación de la mujer, la negligencia y la propensión a la impunidad como lo que Sarlo y Altamirano denominan ideogramas “que entran como contenidos de las representaciones literarias” (54), y que también se enlazan con el ya revisado concepto butleriano de responsabilidad mediante la reflexión crítica sobre normas que excluyen campos específicos de “reconocibilidad”.

Del mismo modo, en el caso de *Nombre de perro*, se mostró que Mendoza estiliza las modalidades dialectales para el planteamiento de un Estado débil, carente tanto de

legitimidad como de capacidad para afrontar el conflicto que desató, haciendo coincidir temporalmente la publicación de esta tercera entrega con el ocaso del sexenio en el que la guerra contra el narco fue discurso oficial y política fallida.

Así es cómo Élmer Mendoza estiliza mediante la forma estética denominada novela negra, materiales que le son útiles –técnicamente hablando– para aislar los contenidos culturales incluidos en sus tramas. Dichos contenidos resuenan internamente en toda su bivocalidad gracias a su relación con el conocimiento humano que los aísla como ingredientes de “acción ética” (Bajtín 37) y, el hecho de que estos discursos se relacionen con un sistema de valoraciones que tienen su referente y relación con la “realidad” del acontecer humano, los convierte en vectores que, desde su nivel estético, también dinamitan *targets* de índole social.

### **Est(h)er Hernández Palacios y el testimonio.**

Tras un amplio rastreo crítico en torno al género testimonial en Latinoamérica cuyos paradigmas suelen ser *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos-Debray; nuestro horizonte teórico de referencia incluyó los estudios de Elzbieta Sklodowska, Emil Volek, Victoria García, Ana María Amar Sánchez, Guadalupe Pérez-Anzaldo, Jorge Eduardo Suárez Gómez y Nohemí Jonsson entre otros. Esto fue definiendo las características crítico-teóricas del género y su compleja e híbrida relación con diferentes visiones como el contrato etnográfico, la fundación del género en el ámbito literario con la institucionalización de la Revolución Cubana como “las precondiciones políticas del testimonio literario” (García 63), así como la creación de una “nueva hegemonía” (Volek 3) con la inclusión e institucionalización de un galardón especial a la literatura testimonial

como género en el Premio Casa de las Américas de 1970 (es decir, con su validación por parte de la ciudad letrada).

De este género, se referenciaron dos obras que han sido contempladas por la crítica como paradigmáticas en el caso mexicano: *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* de Elena Ponitowska y *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor.

En el caso de la primera, Sklodowska establece una relación con los discursos de Barnet o Burgos en su intención de dar voz mediante testimonios desconocidos o excluidos a una versión que antagonice con la oficial; pero sin privilegiar la conciencia subalterna como fuente de la verdad única: “se trata siempre de verdades parciales” (156). De esta manera, se da vida a un *collage* que representa un claro ejemplo de esa relación ambigua que el testimonio guarda con otros géneros afines como la no-ficción en cuyos textos se juegan dos imposibilidades: “la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe [...] y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos” (Amar Sánchez 447).

En el caso de *Guerra en el paraíso*, Montemayor resulta emblemático con una propuesta que se cataloga como discurso testimonial-histórico-político, una re-visión de la noción de historia al narrar un pasado que el discurso oficial ha intentado ocultar sistemáticamente (Pérez-Anzaldo 228).

En la visión de Jorge Eduardo Suárez Gómez, *Guerra en el paraíso* es una representación híbrida, una mezcla de ficción, testimonio, política e historia, donde “hay un tipo de representaciones de pasados violentos –que no son historia, ni ficción en sentido estricto– que logran establecer un vínculo entre la realidad, el arte y la memoria” (62), lo que también ubicaría dicha obra en el subgénero de novela testimonio. Una novela de gran complejidad estructural y narrativa en la que, sin duda, caben los rasgos fundamentales de

la literatura testimonial de México y que, mediante la utilización de muchas voces y la distorsión del tiempo, se enfoca “en la experiencia del pueblo en vez de la del individuo” (Jonsson 100).

Al abordar el *Diario* de Hernández Palacios como un texto que denuncia desde un testimonio que “es primordialmente el relato o versión de un suceso real que el narrador y sus lectores comparten como miembros de una misma comunidad” (Oviedo 372), nuestra autora echa mano de sus amplios conocimientos literarios para construir un discurso híbrido que se nutre de varios géneros y cuya arquitectura abreva de diversas estructuras:

- La construcción de un testimonio autobiográfico en el que se “establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo” (Alberca 1).
- La poesía como paratexto y, junto a diversas modalidades discursivas, como importante género intercalado.
- Una autobiografía ceñida al pacto autobiográfico como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 50).
- La estructura del diario literario como mecanismo que narra una intimidad que se ubica en el espacio más cercano al yo, evitando así “las constricciones de la estructuración de la obra y el presunto carácter descomprometido de la ficción” (Picard 118).
- Un texto que guarda cierta relación con la no-ficción en el que lo imaginario no es entendido como la ficcionalización de los hechos, sino como la puesta en marcha de una tensión que se sostiene entre la construcción literaria y su dependencia de lo

fáctico; una contradicción determinada por la escritura de un relato condicionado al testimonio y su ensamblaje estético.

De este modo, Hernández Palacios construye una denuncia que reniega de la interminable estadística de muertes causadas por la violencia desatada y se rehúsa a que su hija sea una cifra más surgida de esa guerra sin sentido. La autora cumple así con uno de los preceptos que la literatura testimonial se autoimpone: dar voz mediante un discurso individual a una multiplicidad de voces que viven y/o padecen el escarnio provocado por una situación social.

Al contraponer el *Diario* de Ester con las características genéricas de autobiografía vs. autoficción, y apuntalados por los preceptos de Philippe Lejeune, Óscar Gómez Rollán y Manuel Alberca, concluimos que la prosa de Hernández Palacios se transforma en materia autobiográfica cuyos elementos retóricos conectan la representación textual de sí, con el importante ejercicio de validación que corresponde a su lector. Con ello, la autora liga pertinentemente los principios que dan carta de identidad a su obra (en esa hibridez que caracteriza al testimonio) como un discurso autobiográfico.

En cuanto a su aproximación desde la autoficción, resultó esclarecedora la revisión de los estudios que Ma. Victoria Martínez, Manuel Alberca y José María Pozuelo Yvancos hacen de la categoría narrativa de autoficción que acuñó el escritor y teórico francés Serge Doubrovsky. Esto nos permitió deslindar de manera categórica al *Diario de una madre mutilada* de este género o subgénero –entre otras razones–, porque el autor autoficticio simula una identidad deliberadamente incompleta y se aprovecha de ello en el relato. Una entidad ambigua que no se compromete a la veracidad a pesar de que no deja de hablar de sí misma; y si hay verdad, “no se anuncia ni nos avisa, al contrario extiende una densa cortina de humo sobre sus intenciones” (Alberca 91). Como puede verse, se trata de un caso

contrario al del *Diario* de Ester, en el que en todo momento queda claro que la autora no pretende llevar su testimonio hacia la ficción. Incluso ante la leve ambigüedad que pueda abrirse al modificar su nombre propio mutilando la “h” de Esther para firmar su libro, la autora lo hace no como un intento de desentendimiento identitario, sino como manifestación metafórica del dolor que le causa esa otra mutilación que es la pérdida de una hija.

En un acercamiento diferente al texto de Hernández Palacios en el que se buscó argumentar la visión bejaminiana de recuperar la cotización de la experiencia, y ante las reflexiones que Benjamin hace en su texto *El narrador*, nos planteamos la pregunta de ¿cómo se podría rescatar un poco esa autoridad que el pensador llama “sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida”? y narrar rescatando un poco ese concepto de “saber/consejo” como sabiduría entretejida. Para responder que la voz narrativa de Ester podría ser ejemplo de esto, acudimos a los conceptos de Josefina Ludmer y las escrituras postautónomas, y el descentramiento del “yo” expuesto por Butler en *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. De ese modo se fue conformando el argumento de que la prosa poética de Hernández Palacios rescata esa imagen ética del mundo exterior y evita de alguna manera la caída al vacío que ha sufrido lo que Benjamin llama la “cotización de la experiencia” (112).

Del mismo modo se acerca el texto de Hernández Palacios a la correspondencia tendencia-calidad que Benjamín propone en su obra *El autor como productor*. Ante la pregunta benjaminiana relativa al binomio tendencia-calidad, es decir ¿Cuál es la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literaria de su época?, aunada a la dicotomía benjaminiana según la cual los escritores pueden ser operantes o informantes – volviéndose operantes sólo cuando lo que escriben aporta algo nuevo que da vida a una

información dotada de una clara tendencia y calidad propias–, llegó a definir la voz de Ester como “operante” ya que, como lo diría Benjamin, no se conforma con la misión de dar cuenta como un espectador, sino acepta la de “intervenir activamente” (26).

Tomando en consideración que la escritura del *Diario* de Ester se da en lo que ella misma narra como un marco de guerra, abrevamos de las muy esclarecedoras reflexiones de Judith Butler en su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Esto sirvió para rastrear hacia el interior del *Diario* el reconocimiento de un “yo” que asume la responsabilidad de un “nosotros” en su “reconocibilidad” de pertenencia a una colectividad específica, así como la precariedad, como condición generalizada, que se base en una concepción del cuerpo. Este marco de guerra contextual se complementó con el estudio de Luis Daniel Vázquez Valencia cuyo concepto de macrocriminalidad analiza las redes de poderes fácticos en las que “elementos clave del Estado son la parte más activa de la red, la instancia que la organiza, constituyendo sus nodos centrales” (13-14).

Bajo la aproximación butleriana de la “reconocibilidad”, se identificó y evidenció una discursividad que influye –tanto dentro como desde fuera del texto– en una distribución diferencial de las reacciones afectivas y el duelo. Esto se argumentó con una amplia revisión y relación de marcas textuales en la obra de Hernández Palacios.

Del mismo modo, se identifica un fructífero diálogo entre los discursos de Ester Hernández Palacios y Sara Uribe, mediante el compartido concepto del “oprobioso daño colateral” (Uribe 47).

Para apuntalar al *Diario* de Ester –junto a otras propuestas– como discurso con la capacidad de resistir en un marco de guerra, acudimos a la revisión del capítulo “Capacidad de supervivencia, vulnerabilidad, afecto”, en el que Butler explora la capacidad de sobrevivir en condiciones de guerra mediante un breve vistazo a la publicación de los

*Poemas desde Guantánamo*. Lo anterior nos permitió plantear una analogía discursiva entre la tortura física y emocional sufrida por los prisioneros de ese lugar y el tormento que sufre el yo narrativo del *Diario de una madre mutilada* mediante paralelismos que, en lo discursivo, se valen de la forma poética para resistir en el suplicio. Ester y su código literario en duelo, propone –análoga a Butler– que lo que hace tan “peligrosa” a la poesía es la posibilidad de resistir, de no quebrarse por completo ante el embate inmovilizador del miedo y el dolor causados a los que son víctimas de primera mano en la guerra, cualquier guerra. Un dolor ante el cual, la poesía convoca a la empatía, y una inmovilidad que se combate. El tema se vio enriquecido ampliamente con diversas voces como las de Javier Sicilia, Héctor Domínguez Ruvalcaba, Viridiana Villegas, Emilia Perassi y Sandra Lorenzano, así como el recurrente diálogo con la escritura de Sara Uribe.

De suma importancia y complejidad resultó la dilucidación de la pregunta de si el *Diario* de Ester Hernández Palacios es una voz subalterna: apoyados en la traducción y edición crítica que Manuel Asensi hace de *¿Pueden hablar los subalternos?* de Gayatri Spivak, en la que el académico español desglosa y sitúa el problema en “la representación del subalterno en todos los polos de ese proceso: en el sujeto que trata de representarlos (el intelectual), en el objeto de la representación (el subalterno) y en el modo de la representación [...]” (10), pudimos deslindar al discurso de Ester, como un ejemplo de ese filtro intelectual que suele [representar] y que Asensi denomina como un “hablar por”, y que para que Spivak es un acto de ventriloquismo (dice), una “herramienta de izquierdas del intelectual” (53). Lo anterior nos permitió reconocer que la narrativa de Hernández Palacios se distancia de ese “hablar por”, que el estudio de Raúl Rodríguez Freire considera una elaboración “a partir de la experiencia subalterna (violencia, pobreza, genocidio, explotación, etc.), pero que cobra existencia generalmente mediante una articulación con

elementos muchas veces ajenos a su cultura como también con miembros de la ciudad letrada” (65). Por esta razón, el discurso de Ester quedaría exento de esta representación “filtrada” debido a que en el *Diario de una madre mutilada*, la doliente violentada que narra en primera persona es la voz letrada que se representa a sí misma, obviando de esta manera a lo que Freire llama el tradicional “mediador externo” (66).

Ciñéndonos a la fórmula primigenia de Asensi de que “subalterno = no elite”, rastreamos en las marcas textuales del *Diario* la posibilidad de que, tanto la voz narrativa como las víctimas mortales, en realidad se pueden ubicar como pertenecientes a una hegemonía (académica, económica y social). Esto volvió elusivo –de acuerdo a las reflexiones de Asensi–, el concepto de subalternidad para contestar a cabalidad la pregunta de si ¿es subalterna la voz de Ester?

No obstante, en este punto, cabría hacer una consideración dado el diferencial enunciativo que caracteriza la escritura de la académica veracruzana, es decir su pertenencia a la supuesta clase hegemónica de la ciudad letrada. Cuando Esther Hernández Palacios declara en una entrevista –ya anteriormente citada– que nunca pensó ni planeó escribir un diario o algún libro de corte testimonial pues su ámbito discursivo ha sido el académico y, como creadora, la literatura lúdica: “[...] y de pronto me matan a la segunda de mis tres hijas..., y ante esta situación terrible acudo a lo que sé hacer, que es leer y escribir” (Munguía 1); se presenta una suerte de divorcio de esa ciudad letrada hegemónica y cercana al poder a la que la autora pertenecía. Esta dislocación que catapultó la construcción del yo narrativo de Ester en su *Diario*, ubica dicha voz en un diferencial enunciativo que la define como “prófuga de la ciudad letrada”, marcando una condición que denuncia la inutilidad de pertenecer a dicha dominancia ante la violencia generalizada; situación propia de un estado de macrocriminalidad –como el planteado en el estudio de

Vázquez Valencia– que propone a estas “hegemonías” como sobreeséidas por una muy violenta hegemonía criminal. Lo anterior conlleva a cierta relativización y/o ambigüedad del concepto de subalternidad que Asensi ilustra con ejemplos en los que se define solamente quién ostenta y ejerce el poder sobre un otro.

Ante la definición que lanza el propio Asensi de que “El subalterno sería aquel o aquella cuya vida resulta insoportable e invivible hasta el punto de que ello amenaza la posibilidad misma de su vida en sentido literal o simbólico (36). Es que se concluye con un sí a la pregunta originalmente planteada. Dicha respuesta se argumenta y apunta pertinentemente mediante las marcas textuales correspondientes a la mutilación textual que la propia autora –en su momento– se tuvo que autoimponer para salvaguardar su integridad física y la de su familia, ante el riesgo de vivir en un estado de macrocriminalidad.

Ya instalados en el tercer y último capítulo, nos adentramos en un análisis que rastrea el dialogismo bajtiniano en el *Diario de una madre mutilada*, esta híbrida forma estética que transita genéricamente por el género testimonial, el diario literario y la autobiografía, en la que voz narrativa lleva el peso y responsabilidad de “contar” los acontecimientos en una –aparente– propia y única modalidad dialectal. No obstante, hay una refracción de la voz narrativa/autoral mediante la interacción de esa palabra y el intercalado de otros géneros discursivos que estilizan y cimentan una propuesta arquitectónica dialógica y plurivocal. Claro ejemplo de ello son las voces poéticas pertinentemente insertadas como marcadores anímicos y cronológicos de una obra en la que, la voz narrativa, también va introduciendo diversos géneros en estratégico dialogismo con ella y con el pulso de la realidad referencial de la que surgen. Una heteroglosia cimentada con las notas periodísticas que la voz narrativa va insertando en un recorrido de

lo que podríamos llamar el pulso anímico que detona tanto íntima como socialmente el crimen que motiva la escritura de su *Diario*.

Aunque el análisis –en este punto– avanzó preponderantemente en la revisión específica de los géneros intercalados que parecen surgir de la estructura periodística, a lo largo de toda la tesis se fue ejemplificando con los muy diversos géneros discursivos y textuales que la autora va insertando para enriquecer su propuesta estética (la oración paródica del Padre nuestro, la reconfiguración del *spot* del bicentenario, etc). Esto nos permitió determinar que dichos géneros adheridos a la obra de Hernández Palacios, se relacionan pertinentemente con los preceptos bajtinianos y butlerianos ya anteriormente explicados, así como con las reflexiones de Asensi respecto al también ya tratado asunto de la subalternidad.

Cerramos capítulo y tesis con el planteamiento-rastreo de un dialogismo intertextual entre *México 2010. Diario de una madre mutilada* de Ester Hernández Palacios y *Antígona González* de Sara Uribe. Dicho análisis, nos permitió concluir que, las autoras en cuestión, dialogan recurriendo a una fragmentariedad que propone dar voz y/o voces a quienes lamentan y reclaman por la pérdida de alguien en la guerra que enmarca su discurso literario y define contextualmente esta investigación. Las reflexiones de Bajtín y Julia Kristeva nos permitieron rastrear contenidos que las autoras y las obras en cuestión comparten en una bivocalidad construida por la posibilidad dialógica entre los ejes sujeto-destinatario y texto-contexto. A esto (dice Kristeva) Bajtín le llama “*diálogo y ambivalencia*”. Una visión de que: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*” (Kristeva 3). Mediante las correspondientes marcas textuales se pusieron en diálogo contenidos que representan y resignifican aspectos de una

referencialidad lacerante como el miedo, la pérdida, la incertidumbre y la aflicción ante la ausencia, la mutilación metafórica de las voces dolientes y corpórea por parte de las víctimas reales; la contraposición dialógica entre la angustia del cuerpo ausente y la certeza dolorida del cuerpo violentado pero recuperado, y la coincidente batalla de auto preservación contra el olvido.

Tanto Uribe como Hernández Palacios apelan, cada una en su forma estética, a la íntima reflexión de lo que implica vivir el desamparo de convertirse en cifra de alguna de las estadísticas arrojadas por la guerra que denuncian: la de desaparecidos, o la de asesinados. Antígona González y Ester, en su calidad de voces narrativas, reaccionan y discursan preservando el recuerdo de los ausentes y, a la vez en dichas voces, resuena refractada la de sus creadoras en un estilizado enfrentamiento contra el dolor causado por la guerra, la impunidad, la marginalidad y una palabra monológica-autoritaria que pretende anular el dialogismo en que coinciden las voces dolientes: ese poder obscuro que, en un estadio de macrocriminalidad, vuelve subalternas prácticamente a todas las voces; lo que Kristeva llamaría un discurso monológico en el que “el diálogo inmanente a todo discurso es reprimido por una *prohibición*, por una censura, de modo que ese discurso se niega a volverse sobre sí mismo (a «dialogar»)” (13).

## EPÍLOGO

Élmer Mendoza declara en entrevista con Verónica Espinosa que el sexenio calderonista fue terrible, impactante y cruento, y que la recuperación de esa realidad tan violenta por la literatura y por otras artes sí funciona: “y es cuando la literatura se convierte en un instrumento social” (75-76). Sara Uribe escribe en su ensayo “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, que hubiera preferido no escribir *Antígona González*, libro que motivó la

escritura de dicho ensayo: “Pero es preciso nombrar las voces de las historias que ocurren en México. Es preciso dar cuenta, registrar, enunciar, construir una memoria y un imaginario no oficial de todo lo acaecido. Es preciso, en efecto, dolernos y condolernos” (46). Finalmente y en el mismo ánimo, Esther Hernández Palacios platica en entrevista con Ricardo Muñoz Munguía de la revista *Siempre!*, que nunca pensó ni planeó escribir un diario o algún libro de corte testimonial: “[...] y de pronto me matan a la segunda de mis tres hijas..., y ante esta situación terrible acudo a lo que sé hacer, que es leer y escribir” (1); y es justo en el pleno ejercicio de esas cualidades, que la voz doliente de Ester remata así su *Diario* el día 7 de julio cuando, ya en el avión rumbo a un temporal exilio, narra empática su sentir como una de tantas voces violentadas en esa guerra sin sentido: “Llevo días leyendo *Laberinto de sueño y angustia* de Atiq Rahimi y los *Cuadernos de Kabul* de Ramón Lobo, como una forma de abrazar a las madres mutiladas de ese país, de llorar con ellas” (102).

Ya sea Élmer Mendoza con una saga detectivesca que, desde la ficcionalidad de un género lúdico como la novela negra se inviste en denuncia por tratar tema, espacio y temporalidad de un fenómeno como el narco y la violenta guerra atribuida a éste; Sara Uribe y su propuesta de una forma híbrida y fragmentaria como el *collage* intentando nombrar a quienes han sido despojados de voz y cuerpo; o la autoridad moral de quien narra el dolor en carne propia como Esther Hernández Palacios a través de un género como el testimonial, la guerra oficial contra el narco en México seguirá produciendo ecos y resonancias mediante diversas formas estéticas y contenidos puestos en diálogo para estas construcciones discursivas que, en el mejor de los casos, “guardarán relación con el mundo y con los aspectos del mismo [...] como objeto de conocimiento y de acción ética” (*Teoría y estética* 37). Una resignificación de algunos aspectos de la vida humana en ese “otro

reino” que dice Élmér Mendoza tiene la literatura, un reino que, como lo escribió elegiaca en su *Diario* la respetada académica veracruzana, es “la poesía, la única forma de superar la muerte” (101).

## BIBLIOGRAFÍA

- Acedo Alonzo, Noemí. “El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía”. *Latinoamérica* 64. 1 (2017): 39-69.
- Aguilar, Rubén y Jorge Castañeda. *El narco: la guerra fallida*. México: Punto de Lectura, 2012.
- Alberca, Manuel. “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. autoficción”. *Rapsoda. Revista de Literatura*. No. 1 (2009): 1-24.
- \_\_\_\_\_. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *CUADERNOS DEL CILHA*. No. 7-8 (2005-2006): [5-9] [0-7].
- \_\_\_\_\_. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- \_\_\_\_\_. “¿Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. No. 25 (2008): 89-100.
- Almazán, Alejandro et al. *País de muertos*. México: Debate, 2011.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- \_\_\_\_\_. “La ficción del testimonio”. *Revista Iberoamericana*. No. 151 (1990): 447-461.
- Arteaga Martínez, Alejandro. “La vida como literatura y testimonio: autobiografías de escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX”. UACM. 2017. 1-5.

[https://www.researchgate.net/publication/318529537\\_La\\_vida\\_como\\_literatura\\_y\\_t\\_estimonio\\_autobiografias\\_de\\_escritores\\_mexicanos\\_de\\_la\\_segunda\\_mitad\\_del\\_siglo\\_XX](https://www.researchgate.net/publication/318529537_La_vida_como_literatura_y_t_estimonio_autobiografias_de_escritores_mexicanos_de_la_segunda_mitad_del_siglo_XX) (06/06/20).

Aymerich, Carmen. *La memoria en el espejo: aproximación a la escritura testimonial*.

Barcelona: Anthropos, 1998.

Bajtín, Mijail M. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.

\_\_\_\_\_. *Problemas de la poética de Dostoievki*. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986.

\_\_\_\_\_. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kiukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

Barnet, Miguel. "La novela-testimonio: socioliteratura". *Los novelistas como críticos II*. Buenos Aires: FCE, 1991, pp. 503-524.

Benjamin, Walter. "El narrador". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. México: Taurus, 2001. 111-134.

\_\_\_\_\_. *El autor como productor*. Trad. Bolívar Echeverría. México: Editorial Ítaca, 2004.

\_\_\_\_\_. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. México: Taurus, 2001.

\_\_\_\_\_. *La obra de arte en la era de su reproductividad técnica*. México: Editorial Ítaca, 2003.

Bernabé, Mónica. "Los límites del género". *Literatura de no ficción iberoamericana*. María Sonia Cristoff comp. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Bernal, Rafael. *El complot mongol*. México: SEP/Joaquín Mortiz, 2002.

Beverly, John. "Anatomía del testimonio" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* no. 25, 1987, pp. 7-16.

- \_\_\_\_\_. y Hugo Achúgar. *La voz del otro*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.
- Blair, Elsa. *Muertes violentas, la teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.
- Braham, Persephone. “Las fronteras negras de Paco Ignacio Taibo II y Juan Ignacio Luna”. *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández. (Comp.) México: Plaza y Valdez, 2005. 77-92.
- Bubnova, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta poética*. Vol. 27, no. 27, 2006. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30822006000100006](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100006) (05/05/19).
- Bustamante Bermúdez, Gerardo. “La narrativa mexicana: entre la violencia y el narcotráfico”. *La Jornada Semanal*. 842. <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/24/sem-gerardo.html> (02/06/20).
- Butler, Judith. “Explicación y absolución, o la que podemos escuchar”. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. 25-43.
- \_\_\_\_\_. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Buenos Aires. Paidós, 2010.
- Carr, Robert. “Re-presentando el testimonio: Notas sobre el cruce divisorio primer mundo / tercer mundo”. *Revista de crítica latinoamericana*, no. 36 (1992): 73-94.
- Ceballos, Germán. “Correspondencias y divergencias discursivas entre novela negra y la narrativa del narcotráfico en *Balas de plata, La prueba del ácido y Nombre de perro* de Élmer Mendoza”. Tesis. Universidad Veracruzana. 2014.

- Cervera Salinas, Vicente. "Elena Poniatowska y la polifonía nocturna de Tlatelolco". *América sin nombre*. No. 11-12 (2008): 94-100.
- Conteris, Hiber. "Entre la novela negra, el espionaje y la aventura: el polifacético discurso ficcional de Daniel Chavarría". *Revista Iberoamericana*. 231 (2010): 345-357.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Corona, Ignacio. "Violencia, subjetividad y mediación cultural: un abordaje al neopoliciazo a través de la narrativa de Élmer Mendoza". *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández. (Comp.) México: Plaza y Valdez, 2005. 175-201.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos, no. 29, La autobiografía y sus problemas teóricos* (1991): 113-118.
- Diaconu, Diana. "El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo". Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. 2012.
- Di Matteo, Angela. "La noche de Tlatelolco y la poética de la plaza: estrategias para salir del margen". *Confluenze*. Vol. X No. 2 (2018): 196-209.
- Domínguez Sánchez, Quetzalli. "La práctica discursiva de la literatura testimonial en México 2010. Diario de una madre mutilada de Ester Hernández Palacios". Tesis. Universidad Veracruzana. 2019.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. "Poesía de calle: activismo poético contra la violencia en México". *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*. No 7 (2017): 79-91.
- El Lazarillo de Tormes*. Anónimo. México: Grupo Editorial Tomo, 2006.

- El-Kadi, Aileen. "La Virgen de los sicarios y una gramática del caos". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 35 (2007): s/p.
- Escobar, Augusto. "La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?". [http://javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm](http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm). (02/03/18).
- Espinosa Lesback, Ángela C. "En busca de la (u)topía de la especificidad homosexual en *La virgen de los sicarios*". *Semiosis* 7 (2008): 77-94.
- Espinosa, Verónica. "La narcoliteratura ya deja huella: Élmer Mendoza". *Proceso* 1879. 04/11/12. 75-76.
- Fernández Menéndez, Jorge. *Narcotráfico y poder*. México: Rayuela Editores, 1999.
- Fonseca, Alberto. "Cuando llovió dinero en Macondo: Literatura y narcotráfico en Colombia y México". Tesis Doctoral. University of Kansas, Kansas. 2009.
- Forero Quintero, Gustavo. "La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género". *Lingüística y Literatura* 57 (2010): 49-61. <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/viewFile/6295/7902> (18/10/18).
- Gamboa, Santiago. "Opiniones de un lector". *Palabra de América*. Prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona: Seix Barral, 2004. 75-87.
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- García, Gustavo. *La literatura testimonial latinoamericana. (Re) presentación y (auto) construcción del sujeto subalterno*. Madrid: Editorial Pliegos, 2003.

- García Niño, Arturo E. “La narconarrativa, un género literario fronterizo y binacional”. *RAZÓN Y PALABRA Primera Revista Electrónica en Iberoamerica Especializada en Comunicación* No. 84 (2013) 1-21.
- García, Victoria. “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración del género”. *Exlibris*. No. 1 (2012): 371-389.
- \_\_\_\_\_. “Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años sesenta”, *Acta Poética*. No. 35 (2014): 63-92.
- Gaviria, Víctor. *Rodrigo D: no futuro* (documental-ficción). La Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia, coproducción con Producciones Tiempos Modernos, Ltda y Fotoclub 76, Bogotá, 1989.
- Genette, Gerárd. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- Ginzburg, Carlo. “La prueba, la memoria y el olvido”. *Contrahistorias. La Otra Mirada De Clio*. No. 14 (2010): 105-116.
- Gómez Rollán, Óscar. “Jugar con la literatura: el laberinto especular en *París no se acaba nunca*, de Enrique Villamatas. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca. 2016.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: FCE, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: FCE, 2011.
- González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Huesos en el desierto*. México: Anagrama, 2005.

- Hernández, Anabel. *Los señores del narco*. México: Grijalbo Mondadori, 2010.
- Hernández Palacios, Ester. *México 2010. Diario de una madre mutilada*. México: Ficticia, 2012.
- \_\_\_\_\_. “El diario de una madre mutilada”. Entr. Viridiana Villegas Hernández. *Lectores y Lecturas – Programa Universitario*. Universidad Veracruzana. 15/feb/2013. <https://www.uv.mx/lectores/libros/el-diario-de-una-madre-mutilada/>
- \_\_\_\_\_. “Diario de una madre mutilada”. Entr. Ricardo Muñoz Munguía. *Siempre!* 16/feb/2013. <http://www.siempre.mx/2013/02/diario-de-una-madre-mutilada/>
- Horsley, Lee. *The Noir Thriller*. Hampshire y Nueva York: Palgrave, 2001.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM, 1992. 173-193.
- Jameson, Frederic. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- \_\_\_\_\_. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Jiménez Enviado, Arturo. “Escribo para exorcizar el dolor de la violencia: Evelio Rosero”. *La Jornada*. 6 de mayo 2007. <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/06/index.php?section=cultura&article=a0cul> (02/06/20).
- Jonsson, Araceli Nohemí. “Guerra en el paraíso de Carlos Montemayor”. Tesis. RICE UNIVERSITY. 1998.

- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción Desiderio Navarro. La Habana, Cuba: UNEAC. Casa de las Américas, 1997. 1-24.
- Landeta Mardones, Patricio. "La escritura del Yo". *HYBRIS, Revista de Filosofía*. Vol. 4, No. 2, (2013) 43-54.
- Lejeune, Philippe: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Lemus, Rafael. "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana".  
<http://www.letraslibres.com/index.php?art=10700> (02/12/19).
- López Canicio, Gemma. "Ficción en la novela de la no-ficción. Análisis del estatuto ficcional a partir del narrador". *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. No. 13 (2017): 176-198.
- López Fernández, Pilar. "El concepto de anomia de Durkheim y las aportaciones teóricas posteriores". *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 8 (2009): 130-147.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas 2.0". *Propuesta Educativa*. No. 32 (2009): 41-45.
- Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974.
- Luque Amo, Álvaro. "Diario personal y literatura en la obra de César González Ruano".  
*Tonos digital: Revista de estudios filológicos*. No. 33 (2017): 1-19.
- \_\_\_\_\_. "El diario personal en la literatura: teoría del diario literario". *Castilla. Estudios de Literatura*. Vol. 7 (2016): 273-306.

- Martínez, María Victoria. "Una novela hecha de memoria vivida. Biografismo, ficción y autoficción en *Tiempo de vida*, de marcos Giralt Torrente". *RECIAL*. Vol. 8. No. 11. (2017): 1-17.
- Mendoza, Élmer. *Un asesino solitario*. México: Tusquets, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Balas de plata*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La prueba del ácido*. México: Tusquets, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Nombre de perro*. México: Tusquets, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Besar al detective*. México: Random House, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Asesinato en el Parque Sinaloa*. México: Random House, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Ella entró por la ventana del baño*. México: Alfaguara, 2021.
- Moch, Jorge. "Los papeles del narco". *La Jornada Semanal*. 812. 26/09/10. 7-8.
- Monsiváis, Carlos. "El narcotráfico y sus legiones". *Viento Rojo*. México: Plaza y Janés, 2004.
- Montemayor, Carlos. *Guerra en el paraíso*. México: Debolsillo, 2009.
- Morales Oyarvide, César. "La guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del Estado, orden local y fracaso de una estrategia". *Aposta revista de ciencias sociales*. 50 (2011): 1-35.
- Moreno Rojas, Elizabeth. "La reescritura del discurso oficial: *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza". *Escena del crimen. Estudios sobre la narrativa policiaca mexicana*. Miguel G. Rodríguez lozano. Ed. México: UNAM, 2009. 139-148.
- Nacaveva, Ángelo. *Diario de un narcotraficante*. México: Costa-Amic, 1994.
- Nichols, William J. "A los márgenes: hacia una definición de "negra"". *Revista Iberoamericana*. 231 (2010): 295-303.

- Nofal, Rossana. *La escritura testimonial en América Latina*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, 2002.
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México: FCE, 2003.
- Ortiz, Orlando. "La literatura del narcotráfico". *La Jornada Semanal*. 812. 26/09/10. 6-7.
- Osorno, Diego Enrique. *La guerra de los Zetas. Viaje por la frontera de la necropolítica*. México: Grijalbo, 2012.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*". Madrid: Alianza, 2002.
- Pace, Riccardo. "Lo novelesco en la escritura de la memoria de Sergio Pitól". Tesis Doctoral. Universidad Veracruzana. 2016.
- Padilla Chasing, Iván Vicente. "Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza". *Literatura: teoría, historia, crítica* 1 (2012): 121-158.
- Palaversich, Diana. "Narcoliteratura ¿De qué más podríamos hablar?" *Tierra Adentro* 167-168 (2010-2011): 54-63.
- Parra; Eduardo Antonio. "Norte, narcotráfico y literatura".  
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>  
(02/12/19).
- Perassi Emilia & Sandra Lorenzano. "Un guijarro contra la barbarie Presentación de «Poesía y violencia»". *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*. No 7 (2017): 9-21.
- Pereyra, Guillermo. "México: violencia criminal y «guerra contra el narcotráfico»". *Revista Mexicana de Sociología* 74. No 3 (2012): 429-460.

- Pérez-Anzaldo, Guadalupe. “*Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor: representación del monstruoso Estado mexicano”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol. 42 (2016): 227-236.
- Plans, Juan José. “Historia de la novela policiaca”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 236 (1969): 237, 421-443; 675-699.
- Planells, Antonio. “El género policiaco en Hispanoamérica” *Monographic Review* 1-2 (1987): 148-62.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México: Era, 1971.
- \_\_\_\_\_. “Elena Poniatowska y la Matanza del 1968” Entr. Jorge Ramos. *El siglo de Torreón*. 03/Oct./2018.  
<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1504895.elena-poniatowska-y-la-matanza-del1968.html> (13/06/20).
- Portilla Jorge. *La fenomenología del relajo*. México: F.C.E., 1997.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.
- Rama, Ángel, et al. “Conversación en torno al testimonio”. *Casa de las Américas*. No. 36 (1995): 122-123.
- \_\_\_\_\_. *La novela en América Latina*. Universidad Veracruzana/Fundación Ángel Rama, 1986.

- \_\_\_\_\_. *La ciudad letrada*. Montevideo: ARCA, 1998.
- Ramírez Heredia, Rafael. “La novela policiaca en México”. *La palabra y el hombre: Revista de la Universidad Veracruzana Nueva Época* (1985): 29-31.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. *De El Periquillo al pericazo. Ensayos sobre literatura y cultura mexicana*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2006.
- \_\_\_\_\_. y Salvador C. Fernández. (Comp.) *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. México: Plaza y Valdez, 2005.
- \_\_\_\_\_. y José Pablo Villalobos. “Detección pública/Detección privada: el periodista como detective en la narrativa policiaca norfronteriza”. *Revista Iberoamericana*. 231 (2010): 377-391.
- Rangel, Dolores. “Búsqueda ontológica y correrías detectivescas en *La milagrosa* de Carmen Boullosa”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 10 (1999):31-37.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Contrabando*. México: Planeta, 2008.
- Ravelo, Ricardo. “El reparto del mercado”. *Proceso Edición Especial*. 28/04/2010. 44-47.
- Ravelo, Renato. “Las mujeres representan una esperanza para la humanidad”.  
<http://www.jornada.unam.mx/1999/05/27/cul-oponer.html> (01/10/17).
- Restrepo Gautier, Pablo. “Lo sublime y el caos urbano: visiones apocalípticas de Medellín en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 33:1 (2004): 96-105.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina: FCE, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso*. Buenos Aires: Ed. Prometeo libros. (2008).

- Rodríguez Freire, Raúl. "Funciona o no funciona, that is the question: sobre la narrativa testimonial". *Cuadernos Interculturales*. Vol. 4, No. 7 (2006): 61-80.
- \_\_\_\_\_. "Literatura y poder: sobre la potencia del testimonio en América Latina". *Atenea* 501. (2010): 113-126.
- Rodríguez Gándara, Frida. "La literatura policiaca mexicana. Una mirada desde las antologías de cuento". *Escena del crimen. Estudios sobre la narrativa policiaca mexicana*. Miguel G. Rodríguez lozano. Ed. México: UNAM, 2009. 167-189.
- Rosas Crespo, Elsy. "La virgen de los sicarios como extensión de la narrativa de la transculturación". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 24 (2003).
- Rosales Cervantes, Guillermo. "La función social del testimonio". *Espacios Públicos*. No. 36 (2003): 163-176.
- Rudolf Picard, Hans. "El diario como género entre lo íntimo y lo público". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. No. 4 (1981): 115-122.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: Plaza y Janés, 2004.
- Sánchez Villalobos, Martí. "Del testimonio y sus implicaciones". *Periferia*. No. 15 (2011): 1-19.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Serrano, Mónica. "México: narcotráfico y gobernabilidad". *Pensamiento iberoamericano*. 1 (2007): 251-278.
- Scaggs, J. *Crime Fiction*. Oxon: Routledge, 2005.
- Serna, Enrique. *El miedo a los animales*. México: Punto de Lectura, 1995.

- Serra, Ana. "La escritura de la violencia: *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo; testimonio paródico y discurso nietzscheano". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 32:2 (2003): 65-75.
- Sicilia, Javier. "Silencio, palabra y mudez". *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*. No 7 (2017): 23-31.
- \_\_\_\_\_. "El mundo ya no es digno de la palabra". *Periódico de poesía*. Cultura UNAM, 2011. <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/1747&Itemid=98> (17/07/20).
- Skłodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Transgresión paródica de la fórmula policial en la novela hispanoamericana". *Hispánica Posnaniensia* 1 (1990): 171-183.
- Spivak Chakravorty, Gayatri ¿Pueden hablar los subalternos? Traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.
- "Spot por el Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana". 2010. [https://www.youtube.com/watch?v=W74M\\_OvwkeQ](https://www.youtube.com/watch?v=W74M_OvwkeQ) (03/07/20).
- Stavans, Ilan. "Detectives en Latinoamérica" *Quimera: Revista de literatura* 73 (1998): 24-27.
- Suárez Gómez, Jorge Eduardo. "La literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia: "Siguiendo el corte" y "Guerra en el paraíso". *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* No. 11 (2011): 57-82.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Sueños de frontera, Desvanecidos difuntos, Adiós Madrid. Serie Belascoarán Shayne*. México: Planeta Booket, 2003.

- \_\_\_\_\_. y Víctor Ronquillo. Eds. *Cuentos policíacos mexicanos. Lo mejor del género en nuestro país*. México: Selector, 1997.
- Tercero, Magali. *Cuando llegaron los bárbaros... Vida cotidiana y narcotráfico*. México: Planeta, 2011.
- Todorov, Tzvetan. "La tipología de la ficción detectivesca". *Poética de la prosa*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- Torres, Vicente Francisco. Ed. *El cuento policial mexicano*. México: Diógenes, 1982.
- \_\_\_\_\_. "La novela policiaca mexicana". *La palabra y el hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*. Nueva Época. (1985): 37-42.
- Tortosa Garrigós, Virgilio: "La construcción del «individualismo» en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía". Tesis Doctoral. Universitat de Valencia. 1998.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. "Conflictos y espejismos: la narrativa policiaca fronteriza mexicana". *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. México: Plaza y Valdez, 2005. 23-37.
- Uribe, Sara. "¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?". *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*. No 7 (2017): 45-58.
- \_\_\_\_\_. *Antígona González*. Oaxaca: Sur+ediciones, 2012.
- Valenzuela, José Manuel. *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. México: Plaza & Janés, 2002.
- Vargas Llosa, Mario. "Los Sicarios". Madrid: "Piedra de Toque". *El País*. 3 de mayo 1999.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. México: Alfaguara, 2004.
- Vázquez Valencia, Luis Daniel. *Captura del Estado, macrocriminalidad y derechos humanos*. México: FLACSO, Fundación Heinrich Böll, UNAM, 2019.

- Veladiaz, Juan. "Acosta Chaparro: las deudas de un boina verde". *Animal Político*. 21/abr/2012. <https://www.animalpolitico.com/2012/04/acosta-chaparro-las-deudas-de-un-boina-verde/> (08/09/20).
- Velasco, Raquel. "La novela del narcotráfico y el Sicariato en México". *El norte y el sur en la diversidad de su literatura*. Coords. Norma Angélica Cuevas Velasco y Raquel Velasco. México: Juan Pablos Editor, 2011. 237-272.
- Vinarov, Kseniya A. *La novela detectivesca posmoderna de metaficción: cuatro ejemplos mexicanos*. Ciudad Juárez: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ, 2006..
- Villalobos, Juan Pablo. "Contra la narcoliteratura". <http://www.englishpen.org/contra-la-narcoliteratura/> (13/06/19).
- Volek, Emil. "Ídolos rotos: los entramados ideológicos del testimonio". *Asociación de Estudios Americanos (LASA)*. (2000): 1-13.
- Voloshinov, Valentin Nikólaievich, *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Trad. Tatiana Bubnova. Pról. Iris M. Zavala. Madrid: Alianza, 1992.
- von der Walde, Erna. "La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina". *Nueva Sociedad* 170 (2000): 222-227.
- Warren, Kay B. "Decir verdades tomando en serio a David Stoll y al *exposé* sobre Rigoberta Menchú". 1-21. [http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/020\\_13.pdf](http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/020_13.pdf) (11/06/20).
- Winslow, Don. *El poder del perro*. Barcelona: Roja & negra, 2010.
- Wornat, Olga. *Felipe, el oscuro*. México: Planeta, 2020.
- \_\_\_\_\_. "Felipe Calderón y todo el panismo se alinearon con el Cártel de Sinaloa". Entr. Alicia Mireles. *Infobae*. 03/sep/2020.

<https://www.infobae.com/america/mexico/2020/09/03/olga-wornat-con-infobae->

[felipe-calderon-y-todo-el-panismo-se-alinearon-con-el-cartel-de-sinaloa/](https://www.infobae.com/america/mexico/2020/09/03/olga-wornat-con-infobae-felipe-calderon-y-todo-el-panismo-se-alinearon-con-el-cartel-de-sinaloa/) (08/09/20).

Yates, Donald A. *El cuento policial latinoamericano*. México: Andrea, 1964.

Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón

Fernández. Buenos Aires: Paidós, 2010.