UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANIDADES

*LA REHUMANIZACIÓN DE UN NÚMERO
ANÓNIMO EN TIJUANA: CRIMEN Y OLVIDO*

PRESENTA

Lic. María José Ponce Rute

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA

Asesor: Dr. Christian Sperling

Lectores: Dr. Víctor Díaz Arciniega

Dra. Diana Diaconu

Diciembre, 2016

Índice de contenidos

Reseña de la novela.....	1
INTRODUCCIÓN	3
Contexto socio-histórico y cultural de la frontera entre México y Estados Unidos	6
La frontera como aparato simbólico	9
“Cruzar la Frontera”	10
 CAPÍTULO I: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	11
I. 1 Recepción crítica de la narrativa del narcotráfico y en concreto de <i>Tijuana: crimen y olvido</i> de Luis Humberto Crosthwaite	11
I.2 La autoficción en Hispanoamérica: bases teóricas, acercamientos críticos, funciones y problemas	22
I.3 La desaparición forzada: catástrofe psíquica, identitaria y lingüística	31
I. 3.1 La desaparición forzada de periodistas en México	35
I.3.2 La reconstrucción de la memoria.....	38
I.3.3 El papel del duelo en la reconstrucción de la memoria	38
I.3.4 Performatividad discursiva en <i>Tijuana: crimen y olvido</i>	42
 CAPÍTULO II: ANÁLISIS PARATEXTUAL Y TEXTUAL DE LA OBRA	47
II.1 Construcción y sentido del paratexto en <i>Tijuana: crimen y olvido</i>	47
II.2 Análisis narratológico de <i>Tijuana: crimen y olvido</i>	51
II.3 Caracterización de los personajes y del propio autor a través de las referencias intertextuales.....	58
II.4 Construcción de los personajes mediante el proceso narrativo: análisis de los géneros discursivos	65
II.4.1 Géneros discursivos. Conceptos.....	65
II.4.2 Estilo y plurilingüismo	68
II.4.3 Clasificación.....	70
II.4.4 Construcción dialógica-discursiva de <i>Tijuana: crimen y olvido</i>	72
II.4.5 Transgresión de los usos convencionales de los géneros discursivos primarios	74

II.4.6 El diario epistolar de Magda Gilbert	75
II.4.7 La entrevista y el diálogo	80
II.4.8 La confesión y el eje cronológico.....	83
II.4.9 Dialogicidad: palabra autoritaria y palabra intrínsecamente convincente	85
II.4.10 Imposibilidad de clausura: el epílogo y otros aspectos inconclusos	87
II.4.11 El testimonio	91
 II. 5. Metaficción en <i>Tijuana: crimen y olvido</i> : “La escritura de una aventura, resulta ser la aventura de una escritura”	94
II.5.1 Elementos centrados en el autor	96
II.5.2 Elementos centrados en el lector	97
II.5.3 Elementos centrados en la obra como producto finalizado	98
II.5.4 Elementos centrados en los personajes	99
II.5.5 Elementos centrados en el proceso de creación de la obra	99
II.5.6 El efecto de mise en abyme.....	100
 CAPÍTULO III: DUELO, MELANCOLÍA Y TRANSFERENCIA	102
III. 1 El trabajo de duelo y la melancolía en <i>Tijuana: crimen y olvido</i>	102
III.1.1 El trabajo de duelo de Magda	107
III.1.2 Mendívil “el melancólico”.....	110
III.1.3 Crosthwaite: ¿un investigador plenamente identificado?.....	114
 III.2 Las dimensiones fotográfica y cinematográfica como expresión transferencial en <i>Tijuana: crimen y olvido</i>	115
III.2.1 Los cuadros regresivos de Juan Antonio Mendívil	118
 IV CONCLUSIONES	125
 BIBLIOGRAFÍA	133

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar el apoyo incondicional y la admirable paciencia de mis padres, sin quienes nada de esto hubiera sido posible: mis logros son vuestros. A mi familia en general, por el recibimiento en cada regreso a casa.

A Lalo, por cuidarme, por sus tenaces palabras, por saber canalizar mis momentos vulnerables y por iluminarme en el recorrido de este arduo camino.

A Luis Humberto Crosthwaite, el culpable de este trabajo, por el que comencé a estudiar la literatura de la frontera entre México y Estados Unidos. A través de su pupila pude comprender –no sin un gran coste emocional–, el infierno que se esconde tras el acto de la desaparición de una persona y el miedo colectivo cuando el problema se convierte en un *modus operandi*.

Al Dr. Christian Sperling, por su cuidadoso seguimiento, por su entera disposición como asesor, por su dedicación a este trabajo y por la apropiación de ideas, que es más bien una muestra de admiración por mi parte. Le agradezco al Dr. Víctor Díaz Arciniega sus invaluable comentarios tanto en los seminarios que dirigió como en los dos encuentros de estudiantes que compartimos. Sus recomendaciones así como el material proporcionado fueron decisivos para esta tesis. A la Dra. Diana Diaconu, por haber aceptado involucrarse en este trabajo, por su mirada crítica de cara a cada aspecto mejorable del mismo, y por motivarme a crecer siempre desde la exigencia y la amabilidad.

A los compañeros de los seminarios de tesis, que me aportaron notables observaciones y sugerencias para seguir puliendo esta investigación. Al aquelarre: esta experiencia personal y académica no hubiese sido igual sin vosotros.

A Ramón, por facilitarme algunos artículos periodísticos sobre el autor aquí incluidos; a mis amigos, Laura y Sergio, por su apoyo emocional, sus consejos y por no permitirme desistir. A Mari y a María José, por escuchar mis narraciones, por el gran entusiasmo demostrado en mis viajes y paseos culturales y por compartir mis sentimientos por México.

A todos, francamente, gracias.

Dedicatoria

Dedico esta tesis a todos los periodistas desaparecidos que arriesgaron sus vidas en pro de su ética profesional, y a sus familiares, quienes han de recordar que sin sus voces, cuerpos ni justicia, nunca existirá la democracia: el mundo quizá pueda enmendarse con la educación, pero una educación espiritual, en primera instancia.

Se puede decir que Ordóñez conocía aquella frase de Montesquieu: *Vitam impendere vero* (Consagro mi vida a la verdad). Dicho de otro modo: anulo mi vida por la verdad.

Luis Humberto Crosthwaite, *Tijuana: crimen y olvido*

En las antípodas, la tortura institucionalizada hace añicos la red social que nos constituye como humanos.

Marcelo N. Viñar, “Especificidad de la tortura como trauma. El desierto humano cuando las palabras se extinguen”

¿Tienes problemas con el paso del tiempo?

El tiempo no espera, avanza y retrocede, me toma por sorpresa, es mi enemigo; pasa sin avisar, ignorándome. No siempre fue así. Pero no recuerdo cuándo empezó. A veces me oscurezco por dentro, mi cabeza se llena de vacío, es la verdad, unas veces no recuerdo quién soy y otras veces recuerdo cosas extrañas, que no entiendo, que no parecen recuerdos míos.

Luis Humberto Crosthwaite, *Tijuana: crimen y olvido*

Reseña de la novela

Ante todo, he decidido reseñar la novela con la finalidad de que el lector que haya omitido su lectura pueda comprender el sentido de esta investigación.

Tijuana: crimen y olvido (2010) de Luis Humberto Crosthwaite (1962), narra las desapariciones de Magda Gilbert y Juan Antonio Mendívil, dos periodistas que cubren la nota roja relacionada con el crimen organizado en Tijuana y San Diego, respectivamente.

El relato comienza *in media res* con la narración de Luis Humberto Crosthwaite, periodista, escritor y “amigo” de Magda, quien pretende investigar por su cuenta las desapariciones ante la falta de actuación y de compromiso de las autoridades. Para ello, Crosthwaite accede a la habitación de Magda en donde encuentra su diario, elemento que le va a ayudar a narrar gran parte de la novela. Además de ordenar lo que encuentra escrito y narrar sus impresiones a partir de ello, Crosthwaite entrevista a miembros del círculo de conocidos tanto de Gilbert como de Mendívil, intentado vanamente conseguir una pista por la cual continuar sus pasos. No obstante, y como advierte el propio autor en el prefacio del relato, va a inventar algunos sucesos debido a las carencias informativas que encontró durante su trabajo de campo.

En el diario, Magda le escribe una serie de cartas a Fabián a partir del momento de su desaparición; en él describe una serie de episodios y anécdotas que nos permiten conocer cómo era la relación con su prima Emma, y también insinúa el trabajo ilícito de su novio, lo que podría haber sido la causa de su muerte. Este formato también le permite a Crosthwaite transmitir las inquietudes de la reportera, como el hacer guardia en el periódico, la pérdida del sentido de pertenencia cívica de los ciudadanos, que se pasean indiferentes ante los atropellos del crimen organizado, o las amenazas que recibía por la radio, que se volvieron más siniestras y frecuentes conforme sus indagaciones la conducían hacia la policía y, en concreto, hasta la figura de Edén Flores, el jefe de policía corrupto y maligno de la novela.

Entretanto, Mendívil abandona el periodismo para dedicarse bajo las exigencias de Edén Flores a la escritura de una novela a partir de un expediente que le proporciona el propio policía jubilado, que curiosamente mantiene notables consonancias con la novela que el lector tiene entre sus manos: *Tijuana: crimen y olvido*.

La complejidad de la novela acrecienta en el tercer capítulo, cuando Crosthwaite investiga la vida de Mendívil. En esta sección descubrimos que Mendívil es un escritor fracasado, que su matrimonio terminó en divorcio y que perdió a un hijo. El olvido que lo invade generalmente como válvula de escape ante las noticias que procesa como periodista en San Diego, no impedirán, sin embargo, las transferencias que el personaje padece al no haber superado ninguno de los acontecimientos personales previamente enumerados. A sus perturbaciones, hay que añadir la presión del viejo Flores para que acabe la novela en la que lo ensalzará como una figura heroica.

Tras la desaparición de Mendívil, Edén Flores le otorga a Crosthwaite la misma misión que al periodista: escribir una novela en la que él sea el protagonista; es posible que se trate del comienzo y la continuación del mismo libro. En las confesiones que se intercalan, Flores declara ser el autor de todas las desgracias referidas en la obra y el manipulador de los personajes afectados.

El sexto capítulo se inicia con el tono angustiante de Crosthwaite, quien desea abandonar el proyecto en el que lo involucró Flores, pero del cual no puede deshacerse por órdenes y amenazas suyas. Se trata de un capítulo que destaca por la fragmentariedad de los pasajes como sinónimo de la confusión y del estado de ansiedad que padece el escritor desatados por el miedo permanente que lo acecha, a tal grado, que termina sufriendo sus propias transferencias, ya sea por el desdoblamiento en Mendívil, a su vez desdoblado en Raúl, o por el traumatismo no superado a raíz del maltrato tanto físico como psicológico que padece y de la atmósfera impregnada de violencia en la que sobrevive.

Veremos a continuación cómo el autor recurre a una serie de técnicas para narrar de un modo distinto y distante de las narrativas oficiales, la problemática de la desaparición forzada.

INTRODUCCIÓN

Las fronteras son muros impenetrables, límites que los seres humanos hemos trazado aun cuando nos jactamos de ser iguales y de poseer una inteligencia superior a la de cualquier criatura que habite este planeta.

Fernando Picasso Rosales, *Del pueblo a la frontera*

Tijuana: crimen y olvido ofrece amplias posibilidades de estudio en campos diversos como la hibridación cultural y lingüística, la interacción con fenómenos socio-culturales como el espacio fronterizo, con subtemáticas como el narcotráfico, las relaciones interpersonales, con otras disciplinas como la historiografía, la sociología, el psicoanálisis, la narratología, entre otras. La argumentación y la morfología de la propia novela requieren este enfoque interdisciplinario, pues sería infructuoso explicar una obra tan compleja a través de un único método de estudio. Al mismo tiempo, dicho enfoque múltiple es un modo de tener en cuenta qué se ha investigado del tema en otros ámbitos del saber, la única manera en la que considero que puede generarse el conocimiento, que no debe entenderse aisladamente, sino a través del diálogo, la integración, la interacción y la inclusión.

Para este trabajo he recurrido a reseñas de la novela, a vídeos de presentaciones del libro, a suplementos culturales, a publicaciones en internet, entrevistas, y otros medios con el fin de obtener el siguiente objetivo: exponer que los elementos técnicos propios de la autoficción funcionan como fórmula para la rehumanización de un número anónimo en *Tijuana: crimen y olvido*.

Con tal fin, los contenidos enunciados en el título de la tesis se expondrán en tres capítulos. En el capítulo primero realizo un recorrido por las aportaciones y detracciones críticas relevantes de las dos últimas décadas con respecto a la literatura de la violencia. Presento asimismo las características principales de la autoficción en el contexto hispanoamericano y explico en qué consiste el fenómeno de la desaparición forzada y cuáles son sus particularidades en México. En el segundo capítulo intento exponer cuál es la función del paratexto en la novela que nos concierne, cómo los elementos narratológicos

de la obra obedientes a las particularidades autoficticias responden a la intención de rescatar del olvido a los periodistas desaparecidos, así como en qué medida las referencias intertextuales actúan como caracterizadoras tanto de los personajes como de la identidad narrativa. En este mismo espacio me dedico al análisis de la construcción de los personajes mediante el proceso narrativo, y, finalmente, me adentro en los efectos metaficcionales haciendo especial hincapié en la *mise en abyme* como método fundamental en el proceso de reescritura con diferentes propósitos (la repetición como imposibilidad de la asimilación de hechos cruentos, el intento de reelaborar el duelo así como una negación al olvido). En el tercer capítulo, estudio el trabajo del duelo y la melancolía en *Tijuana: crimen y olvido*, además del fenómeno psicoanalítico de transferencia. Finalmente, se exponen las conclusiones generales retomando los resultados particulares de cada uno de ellos.

La principal dificultad que he encontrado en el transcurso del trabajo que nos ocupa, ha sido el enfoque multidisciplinar y la lectura plural que mencionaba en la primera página, debido a la amplitud y dificultad de conceptos que hasta antes de comenzar la tesis me resultaban total o parcialmente ajenos.

Como expongo con más detalle en el estado de la cuestión, durante mi investigación no encontré unanimidad crítica con respecto a la calidad ni a la función de la literatura de la violencia. La consideración global de la novela negra y de la novela del narcotráfico como productos mercadotécnicos del morbo y del gusto por los actos sanguinarios, me parece un acto inicuo, sobre todo si tenemos en cuenta novelas como aquella en la que me centré para esta investigación, *Tijuana: crimen y olvido*, que problematizan y ficcionalizan la representación de la violencia en sus diferentes tipologías.

Según algunas entrevistas que encontré en periódicos como *La Jornada*, *El Universal*, *El Economista*, entre otros, para Crosthwaite escribir sobre la violencia es demostrar la falsedad de la información oficial. Asegura que *Tijuana: crimen y olvido* fue una liberación para él, pues cuando trabajaba como editor de un periódico en San Diego, se saturaba de noticias como la que sustenta el presente relato, cuya escritura tendría una función catártica para el autor. Además, la novela actual es el fruto de la inquietud del periodista por saber

qué pasa en las personas y en las familias más allá o detrás de los hechos fatídicos; de ahí la estructura abierta y laberíntica de la narración como analogía del desaparecido.¹

Como el propio Crosthwaite indica, él no ofrece una solución, pues *Tijuana: crimen y olvido* “no surge de las consecuencias, este libro nace de una manera paralela”.² De modo que, el impacto que algunos casos de desapariciones próximas le causaron conforma el germen de la novela. Expresa su interés en saber si Magda Gilbert, que representa el caso real de una muchacha de Tijuana que sufrió la desaparición de su novio, había logrado o no adaptarse a la situación, en cómo se puede superar un duelo si nunca ha habido una despedida.

Actualmente Luis Humberto Crosthwaite vive en Estados Unidos en donde da clases como profesor en la Universidad de Iowa. Fue más que significativo el encontronazo³ que tuvo con las autoridades tlaxcaltecas en su presentación de *Tijuana: crimen y olvido* detallado por el propio autor en varios diarios; ¿cuáles podrían ser las razones de su discreción y de su mudanza? En líneas generales, no encontré gran información acerca de la recepción de la novela, pues parece haber un silencio colectivo al respecto.

¹ Luis Humberto Crosthwaite: “Al abordar la desaparición de periodistas, ‘no puedo decir que se supo quién los mató o desapareció. Tienen que empezar como desaparecidos y terminar así, sin ninguna respuesta. Ése fue el planteamiento inicial de la novela.’” “Escribir sobre la violencia trastoca la información oficial”, *La Jornada*.

² 24 Semana Negra de Gijón, *Tijuana: crimen y olvido*, Luis Humberto Crosthwaite.

³ La editorial Tusquets Editores recibió una invitación por parte de la Casa del Artista de Tlaxcala para que Luis Humberto Crosthwaite presentara su más reciente novela, *Tijuana: crimen y olvido*. El día de la presentación, el 29 de abril de 2011, en la sala se congregaron medio centenar de estudiantes, y todo transcurría con normalidad hasta que el autor realizó unos comentarios acerca de la trata de personas, tema que incomodó al nuevo director del Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Carlos Gerson Orozco García. A partir de ese momento, Crosthwaite recibió un papel con la orden de que había que desalojar la sala y el mensaje de que afuera estaba la policía. Le hicieron creer que se estaba produciendo un desalojo judicial por un problema entre la institución y unos locatarios, sin embargo, fuera del lugar no había ninguna patrulla y las labores de la Casa del Artista continuaron su desarrollo. Este agrio episodio demuestra una vez más la vulnerabilidad en la que se encuentra el sector periodístico en México y la censura a la que es sometido. *Excélsior*, 02/05/2011.

Contexto socio-histórico y cultural de la frontera entre México y Estados Unidos

Con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo el 2 de febrero de 1848, más de la mitad de los territorios del norte de México (California, Arizona, Nevada, Utah y parte de Colorado, Nuevo México y Wyoming) pasaron a pertenecer a Estados Unidos a cambio de 15.000.000 de pesos y de la paz tras la Guerra de Intervención Norteamericana (1846-1848). Los mexicanos que se quedaron de un día para otro en manos de Estados Unidos, esperaban que las medidas socio-políticas acordadas se llevaran a cabo a corto y medio plazo; en cambio, como explica Manuel Ceballos Ramírez en “Consideraciones históricas sobre la conformación de la frontera norte mexicana”,⁴ los cambios se comenzaron a realizar a largo plazo y de manera parcial, sobre todo en el ámbito social y cultural. La desconsideración del idioma, las costumbres, los hábitos y las tradiciones de los pobladores de origen mexicano fue acrecentando las diferencias entre mexicanos y estadounidenses, de manera que nunca hubo una integración de los primeros en el mundo social activo, ni una aprobación de la misma naturaleza por parte de los estadounidenses, produciéndose desde el principio una situación de discriminación y de abusos permanentes hasta la fecha.

Debido a las grandes disparidades económicas entre ambos países vecinos,⁵ los mexicanos próximos a la frontera comenzaron a emigrar con la idea de alcanzar una mejor calidad de vida. Con el tiempo, llegaban inmigrantes que se emplearían como mano de obra barata procedentes no sólo de México, sino de otros países del centro y del sur del continente americano. Si bien la situación en cuanto a los derechos de los trabajadores mejoró con el “Programa Bracero” impulsado en 1942 por el presidente Manuel Ávila Camacho, con motivo del regreso de las tropas estadounidenses a su origen tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, los ciudadanos americanos comenzaron a ocupar los múltiples trabajos que en su ausencia habían desempeñado los inmigrantes. A partir de entonces empiezan las deportaciones masivas y se perpetúa la violación de los derechos humanos imperante en las décadas anteriores.

⁴ Manuel Ceballos Ramírez, “Consideraciones históricas sobre la conformación de la frontera norte mexicana”, p. 83 *apud* Martín Torres Sauchett, *Recreación del espacio fronterizo: imágenes en la literatura de la frontera den Baja California, México*, p. 58.

⁵ La asimetría entre México y Estados Unidos en líneas generales provoca que las actividades económicas, políticas e ideológicas se subordinen a Estados Unidos. *Ibid.*, p. 78.

Además de las deportaciones en masa, se adoptaron medidas de seguridad extrema para impedir el cruce de la frontera entre México y Estados Unidos tanto por tierra como por mar, para lo que se empezaron a construir muros de diversos materiales, se colocaron sensores térmicos, cámaras de vigilancia constante, junto con las severas medidas migratorias de la *Border Patrol*, entre otras disposiciones. Como mecanismo de defensa, los chicanos y los migrantes del centro y del sur de América se refugiaron en un entorno particular gestando sus propias leyes y reglas morales.⁶

Con cierta frecuencia y desde una procedencia centralista se han difundido dos imágenes predominantes de la frontera: la de la “leyenda negra” y la de la antesala al paraíso. Con motivo de la Ley Seca (1920-1933) se prohibió en Estados Unidos cualquier venta de alcohol y de otras drogas, lo que provocó la quiebra de numerosos negocios y la demanda de las sustancias prohibidas en la frontera con México. En ciudades fronterizas como Tijuana, los consumidores encontraban fácil y económicamente todo tipo de bebidas alcohólicas, estupefacientes y mujeres en su mayoría víctimas de organizaciones criminales. Por otro lado, los migrantes que no conseguían pasar a Estados Unidos se quedaban estancados en la línea fronteriza debido a la carencia de políticas migratorias solventes y de recursos para subsistir, de manera que se veían obligados a delinquir para sobrevivir;⁷ lo cierto es que se han transmitido regularmente imágenes míticas de Tijuana, en su mayoría difundidas por medios de comunicación masiva, que tergiversan la cara cotidiana y amable de la ciudad. Esta idea consuetudinaria de la urbe es aquella que autores como Luis Humberto Crosthwaite van a dar a conocer, deconstruyendo así el rostro hegemónico y parcial de la frontera norte de México.

La frontera abarca asuntos tan diversos y significados tan complejos, que sería incompleto e inmerecido intentar atribuirle una sola definición y una única imagen, pues se trata de “una zona donde se desarrollan procesos políticos e intercambios económicos, sociales y culturales [múltiples].”⁸ No obstante, autores como Humberto Félix Berumen propone un concepto polisémico del límite entre México y Estados Unidos que contempla la diversidad del variado contexto fronterizo aportando las siguientes cinco acepciones:

⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸ *Ibid.*, p. 64.

-Fronteras geo-políticas. Acaso las fronteras más fáciles de identificar, debido a que se trata de las fronteras territoriales. [...] En nuestro caso, el resultado de la guerra entre México y Estados Unidos ocurrida en 1848. [...]

-Fronteras genéricas. Son las fronteras de la escritura, pero de una escritura liminal, ubicada en los bordes, en los límites de lo establecido por la tradición y las innovaciones incorporadas por la experimentación en un evidente rechazo a las convenciones genéricas establecidas [...] [que] rompe los límites genéricos del texto, entre la ficción y la no ficción, entre lo literario y lo extraliterario, entre la ficción y la crónica, entre lo culto y lo popular, y es una mezcla e hibridación de géneros, niveles, formas y estilos. [...]

-Fronteras simbólicas. Aquellas que resultan de la configuración imaginaria de los espacios que asumen los individuos a partir de su posición social y de su relación con otros grupos. La posición define las representaciones que tienen los actores sobre sí mismos y sobre los demás, de allí que la identidad sea siempre distintiva o diferencial entre culturas, géneros y clases sociales. La frontera marca simbólicamente dichos límites. [...]

-Fronteras textuales. Si los sistemas simbólicos hacen y rehacen continuamente la realidad y no sólo la reproducen, [...] [aquí] hablamos de una frontera textual, es decir, de la frontera asumida como espacio narrativo; incluso podríamos hablar de un cronotopo literario, del cronotopo de la frontera; es decir, de la reconfiguración de la frontera desde la ficción narrativa como espacio imaginario. [...]

-Fronteras de la fantasía. [...] Desde los relatos de ciencia ficción, los relatos de terror o los relatos de la fantasía heroica, las fronteras de la imaginación se han expandido para abarcar diferentes planos de la realidad, es decir, para crear una zona libre para la imaginación.⁹

Como dice Alejandro Grimson, la frontera también es la represión política o imaginativa, literaria...,¹⁰ de ahí la propuesta de Crosthwaite en ofrecer una nueva estética a partir de una serie de rupturas de los usos convencionales de la literatura canónica como metáfora de lo indecible y de lo impensable.

⁹ Humberto Félix Berumen, "La frontera en el centro" *apud ibid.*, p. 72.

¹⁰ Alejandro Grimson, "Disputas sobre las fronteras" *apud ibid.*, p. 20.

La frontera como aparato simbólico

En *Tijuana: crimen y olvido* los espacios se recrean a través de las écfrasis, los diálogos e implícitamente en la narración.

El realismo y el conocimiento profundo de Tijuana por parte de Crosthwaite, permiten traslucir personalidades y casos de violencia aislados, es decir, el absentismo de periodistas desaparecidos, de una justa memoria, de unas autoridades competentes, por citar sólo algunos ejemplos, desencadenando la ficcionalidad de *Tijuana: crimen y olvido* a modo de resarcimiento.

Siguiendo la dinámica de anteriores obras, en *Tijuana: crimen y olvido* reaparecen temas como la memoria, la melancolía por el objeto amado, la frontera, la nostalgia del pasado, la identidad, entre otros, a los que se suman problemas sobre la violencia y el trauma. Esta obra nos proporciona la visión crítica de una sociedad que se derrumba paulatinamente, sobre todo a causa del fenómeno de la desaparición forzada además de otros episodios violentos. Lejos del concepto de “leyenda negra” o de la entrada a la tierra prometida, la noción de la ciudad tijuanaense de Crosthwaite evita maniqueísmos para pensar [a partir de su ficcionalización] en la vulnerabilidad de la existencia común. La novela es un prolongado ensayo por encontrar un sentido de la violencia dentro de una sociedad derruida. Junto con los periodistas desaparecidos, se disuelve la confianza en el Estado como protector social, y en la pertenencia cívica.

La estructura narrativa de la novela se constituye en diferentes niveles autoficcionales; en cada uno, un personaje intenta raciocinar sobre la dolorosa experiencia de la pérdida de un ser querido, tarea a menudo infecunda por la falta de información sobre el paradero final de los desaparecidos, o, a causa de la experiencia límite de la violencia extrema, reacción que se observa en las rupturas temporales, en los roles invertidos entre el policía y el ciudadano, y en el trauma.

“Cruzar la Frontera”

A pesar de que en el caso concreto de *Tijuana: crimen y olvido* la frontera desde un punto de vista físico no es el tema ni el objetivo principal de la novela, como sí ocurre en cambio en *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), en *Estrella de la calle sexta* (2000), entre otras obras del autor, lo cierto es que existe un hilo conductor referido a la acción más bien simbólica de “cruzar la frontera” en cuanto a los límites estables espacio-temporales, identitarios, genéricos, comunicativos, etcétera, se refiere.

De cara a los horizontes temporales, los personajes a menudo dan un salto al pasado nostálgicos de una época feliz o de la presencia de seres queridos ya ausentes, actualizando episodios trágicos no superados. A nivel genérico, el autor integra formas de representación de otros medios, por ejemplo, se sirve del lenguaje y formatos discursivos de un informe policial, de modo que su literatura adquiere un carácter innovador; también incluye en su registro los lenguajes de otros medios: el documental y el cinematográfico, por ejemplo, con los fines descifrados en el cuerpo de esta investigación. La obra también muestra los alcances de la comunicación como metáfora de la falta de un discurso sobre la experiencia emocional de las víctimas de la desaparición forzada: revela la desintegración psicológica del conjunto social. Por último, Crosthwaite no oculta los pormenores de la ciudad de Tijuana, pero le enfurece que la única imagen de la ciudad sea nociva: es una tierra exótica para el extranjero, y a su vez caótica pero entrañable para el tijuanense, quien reconoce sus abyecciones, al tiempo que la defiende a regañadientes por su condición maternal.

El acto de “cruzar la línea” adquiere mayor relevancia y peligrosidad en el momento en el que Magda Gilbert le manifiesta a Samuel Ordóñez y al lector hipotético de su diario, el temor que siente por su vida debido a que no conoce el límite de investigar en una sociedad controlada por el crimen organizado.

CAPÍTULO I: ESTADO DE LA CUESTIÓN

I. 1 Recepción crítica de la narrativa del narcotráfico y en concreto de *Tijuana: crimen y olvido* de Luis Humberto Crosthwaite

Una novela no es una alegoría sino la experiencia sensorial de otro mundo.

Azar Nafisi, *Leer “Lolita” en Teherán*

En su artículo “América Latina. Holograma”, Jorge Volpi realiza un sondeo histórico sobre la creación y la crítica literarias contemporáneas, en el que sitúa como un evento crucial, y a la vez, decepcionante, el encuentro que tuvo lugar entre literatos y estudiosos de literatura, tanto españoles como latinoamericanos, en Sevilla en 2004. En él descubrió una gran paradoja: una de las notas características era que ninguno de los estudiosos que se reunieron (Iván Thays, Mario Mendoza, Gonzalo Garcés) se consideraba órgano de una literatura nacional, ni siquiera continental, sino que cada uno escribía sobre lo que sabía de la mejor forma que era capaz, sin obedecer a normas ni a ninguna institución dirigente. Volpi señala que no hay unanimidad ante el tratamiento de la literatura actual, y sus consideraciones muestran que mucho menos existen en cuanto a la narrativa de la violencia, sino que muchos autores han aprovechado una situación adversa para crear obras mediocres y con fines comerciales.

Si en décadas anteriores la vida intelectual encontraba su esencia en revistas, reuniones, cafés y eventos culturales como tertulias y talleres, éstos han perdido en gran medida su reputación o, en muchos casos, ya no existen, de manera que lo que prima en este siglo XXI que cursa es la diversidad en el amplio sentido del término. Así, la crítica profesional se ha debilitado sobremanera como intermediaria entre la obra, el mercado y el público, conduciendo a los lectores hacia la incapacidad de discernir el jaez literario de una obra y su trascendencia, pues no cuentan ni con instrumentos ni con parámetros estéticos para juzgar el producto. El individualismo autoral y el hermetismo y la rigidez de la metacrítica son las razones por las que es tan complejo esbozar un panorama contemporáneo de los movimientos y corrientes literarios.

Volpi asocia este horizonte crítico, literario y genérico a la inestabilidad política, y destaca la hegemonía temática de la violencia en todas sus extensiones tipológicas a favor de los intereses consumistas. Se trata de una de las últimas tendencias en el ámbito de la creación literaria ante la que Volpi muestra la ulterior consideración:

Si antes la región estuvo caracterizada por su lógica fantástica –o su falta de lógica–, con sus simioscos dictadores y sus briosos guerrilleros, ahora se halla infectada por esta epidemia de capos y asesinos a sueldo idónea para el consumo global.¹¹

En ella, tienen lugar personajes narcotraficantes, víctimas de la desaparición forzada, y según Volpi, “no admite juicios morales, no pretende aleccionar a nadie y apenas se percibe como instrumento crítico”,¹² sino que a través de la reiteración de esquemas y escenas sensacionalistas se ha convertido en la moda. No obstante, destaca la concisión del lenguaje, la habilidad metafórica y la crítica de la propia novela del narcotráfico de *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera, la destreza en la construcción del personaje femenino en *Diablo Guardián* de Xavier Velasco (2003), entre otras obras.¹³

También Rafael Lemus ataca esta variante de la literatura calificándola como morbosa e interesada; con tan radicales afirmaciones sepulta de antemano (pues escribe en 2005), obras de estimable consideración a juzgar por su eficaz construcción discursiva y la complejidad de la psicología de los personajes que incluyen la temática del crimen organizado, como *El lenguaje del juego*, de Daniel Sada, *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos, o *La doble vida de Jesús*, de Enrique Serna, entre otros muchos títulos y autores.

Por otro lado, Orlando Ortiz se muestra más comedido en cuanto a la consideración de esta narrativa centrándose en la calidad de la obra, en un lenguaje efectivo,¹⁴ en el buen manejo de los personajes, en el planteamiento de situaciones verosímiles y otros parámetros fundamentales que forman parte de una obra bien amalgamada. Para él, existen buenas y

¹¹ Jorge Volpi, “Tercera consideración. América Latina, Holograma”, p. 15.

¹² *Idem*.

¹³ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁴ Orlando Ortiz: “Tampoco me parece mal la utilización del lenguaje norteño, es más, lo considero indispensable, siempre y cuando se sepa utilizar con eficacia y no como detalle de color o graciosa curiosidad lingüística.” En “La literatura del narcotráfico”, *La Jornada Semanal*, s. p.

malas novelas que abordan la temática que nos ocupa más allá de la moral del tema y de la procedencia de la autoría.

Con frecuencia se tacha al autor de *narconarrativa* de que no hable realmente del problema, en este caso, del narcotráfico, sino de que emplee con simpleza un lenguaje obsceno, soez y acerado, atrayente por lo abyecto. En cambio, y lo podemos comprobar a través de la lectura de *Las mujeres matan mejor* (2013) de Omar Nieto, hay ocasiones en las que no se puede hablar del horror porque la realidad supera la ficción; sólo puede expresarse de un modo vil y manifiesto.

La crítica centralista se ha empeñado en relacionar unívocamente la literatura del narcotráfico con los autores de procedencia nortea, algo que en absoluto se corresponde con la realidad. Disponemos de los casos del hidalguense Yuri Herrera, del tapatío Juan Pablo Villalobos, de la mexico-americana Jennifer Clement, del español Arturo Pérez Reverte, o el norteamericano Don Winslow, etcétera. Si bien las editoriales ya han abierto el camino a los autores nortea, la crítica aún se mantiene recelosa y condenatoria.

Llegados a este punto, ¿qué podemos considerar narrativa del narcotráfico o *narconarrativa*? En primer lugar hallamos el atanco terminológico, pero además, este “subgénero” participa de otros como el policíaco, de la nueva novela histórica en su variante de la dictadura, de la crónica, e incluso del texto instructivo en el caso de la ya referida *Instrucciones para cruzar la frontera*. Para más énfasis, en unas obras el narcotráfico es “telón de fondo”¹⁵ y en otras es el eje de la trama. ¿Dónde se encuentra el límite y cuáles son los criterios taxonómicos? ¿Estamos haciendo *narcocrítica* en este momento?

A diferencia de los solemnes estudios sobre *narconarrativa* colombiana, que ya cuentan con cierto aval cronológico y teórico, las obras de autores mexicanos que abordan la temática del narcotráfico protagonizan extensos e inconclusos debates acerca de, entre otras cuestiones, cómo considerarlas, en qué aspectos radica su valor literario, o hasta qué punto se pueden considerar como un reflejo de la realidad más inmediata que rodea a sus creadores. Lo cierto es que los estudiosos de la escritura del narcotráfico cuentan con una

¹⁵ Iris García Cuevas: “El narco colorea el relato” *apud* Nahum Torres, “Violencia enmascarada en la literatura mexicana”, s. p.

notoria dificultad: la carencia de un marco teórico sólido, sustentado, consensuado e incluso para analizar adecuadamente un *narcorrelato*.

La mayor parte de los estudios literarios estadounidenses arrojan análisis desde el punto de vista de la sociocrítica, de modo que la literatura del narcotráfico se considera una denuncia de los acontecimientos que acaecen en el territorio nacional mexicano. En contraposición, se acusa y cuestiona la dimensión ética de la metacrítica por centrarse en la perspectiva formal y estructuralista en detrimento del problema sociológico. ¿Cuál es la vía adecuada para abordar la literatura del narcotráfico? ¿Son excluyentes tales posturas?

Según Oswaldo Zavala, la demanda y el consumo de este tipo de literatura se sitúa en la clase media, que de alguna forma necesita formular una opinión al respecto, a menudo correspondiente con la versión mediática de los manipulados y vedados medios de comunicación. Ciertamente quizá los sitúe en una zona de confort, en una dimensión “ajena” pero tentativa que les permita desenvolverse dentro de toda una serie de codificaciones para, de alguna forma, mantenerse a salvo.

Por su parte, Christian Sperling plantea, a partir de la tesis de *Capitalismo Gore* (2010) de Sayak Valencia, que el consumo de *narconarrativas* radica en “la percepción de una incongruencia en una sociedad en proceso de desintegración a causa de las asimetrías en la repartición de recursos y oportunidades”.¹⁶ Sus lectores son conducidos por la voluntad política de la desinformación que desrealiza la violencia en la que se hallan inmersos, lo que los impulsa a buscar otras vías de explicación para “lograr entender” su realidad extraliteraria, conformándose con aquellas narrativas híbridas entre el periodismo documental y la novela, que prometen decir la verdad auténtica sobre el asunto.

Zavala opina que, paralelamente al fenómeno del narcotráfico, agravado a partir del año 2006 cuando Felipe Calderón declara la guerra al crimen organizado, se generó en el ámbito literario una “confusión entre la estructuración del relato novelesco, la noción clásica de mimesis y la manera en que la novela opera como vehículo de conocimiento”.¹⁷ En cuanto al estudio de los frutos de esta vorágine del narcotráfico como un objeto textual,

¹⁶ Christian Sperling, “Desintegrar, transgredir, reflejar: La (de)formación del sentido en la ficción mexicana contemporánea sobre la violencia”, p. 254.

¹⁷ Oswaldo Zavala, “Mímesis y narconarrativa: los límites críticos de la narconovela mexicana”, s. p.

el crítico se centra en el discurso como un procedimiento mimético, característica que comparte con otras manifestaciones artísticas, como las *narcopelículas*, los *narcocorridos*, las *narcoseries*, etcétera.

Para el estudioso que nos ocupa, la crítica sobre *narconarrativas* puede dividirse en tres temas: “la conceptualización de la violencia como problema filosófico y sus variadas formas de subjetivización, [...] la excepcionalidad de ciudades del norte de México, sedes de los mayores cárteles de la droga, como espacio de negatividad post-nacional y antagónico de la capital [...]; y finalmente, la exploración de registros místicos [...]”.¹⁸ Estos tres abordajes implican la “ruptura del vínculo directo entre narración y referente”.¹⁹ Con frecuencia, los autores de este tipo de producciones derivadas de la subcultura del narcotráfico emiten una visión apolítica del movimiento del narcotráfico como inclinación social despojando al texto de la dimensión crítica que debería ser intrínseca a todo ejercicio artístico. Zavala admite que ninguno de estos sistemas profundiza en el fenómeno en sí, que se dejan nebular por sus mitificaciones lingüísticas, pero que no ahondan en un plano histórico y político real y comprometido.

El crítico mexicano opina que es crucial que se mantenga ese vínculo entre texto y referente, y para reforzar su visión se apoya en Antoine Compagnon y en su concepto de mimesis como conocimiento del mundo y del hombre y no como réplica. Asegura que la crítica contemporánea sobre la *narconarrativa* ha desarrollado un concepto equivocado de dicha mimesis, pues destruye la relación para con el fenómeno socio-político, económico y antropológico del tráfico de drogas. Es decir, la crítica ha impulsado una concepción del arte como una reproducción semejante a la realidad, olvidando el elemento intencional, que genera una verdad alternativa a partir de la subjetividad.

Ante el predominio de un concepto de mimesis tan simplificado entre los críticos y los creadores, Zavala propone la reconsideración de dicho concepto y la búsqueda de una noción actualizada del mismo, esto es, una propuesta pedagógica que explique que el arte es un productor de verdad al organizar otras verdades, superándolas.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

Entendemos que la literatura del narcotráfico debe ofrecer un conocimiento sobre la actividad del mismo nombre. Sin embargo, y de cara a su afán por que la obra literaria revele la verdad del contexto socio-histórico en el que se apoya, solamente la ficción permite la transgresión de los esquemas racionales y poner en duda los discursos cognitivos y axiológicos empoderados que se transmiten en las diferentes culturas. Entonces: ¿Siempre hay que decir la verdad en la obra literaria? ¿Cómo se puede conocer la verdad y cómo podemos controlarla? De ser así, se limitaría terriblemente la producción literaria.

En la primera parte del coloquio *Nuevos enfoques a la literatura mexicana contemporánea* organizado entre la Universidad de Guanajuato y la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, celebrado en la Ciudad de México entre los días 30 de septiembre al 1 de octubre de 2015, Felipe Oliver Fuentes remarcaba la dificultad de discernir la verdad referencial en este tipo de narrativas, cuando curiosamente la mayoría de los escritores de *narconarrativa* no poseen vínculos con el narcotráfico. ¿Qué fiabilidad se puede tener en estos casos?

Lo verdaderamente importante en una obra es, más allá de que represente el contexto circundante a ella, que lo re-signifique mediante unas determinadas características, para proponer otras formas de ver y de asimilar el mundo, para así posicionarse (tanto el autor como el lector) críticamente ante el mismo.²⁰

Como expone Gerónimo Olvera citando a Kundera en *Sólo las cruces quedaron* (2013), “la única razón de ser de la novela es decir aquello que tan sólo la novela puede decir”.²¹ Y añade lo siguiente:

Toda obra de arte es una propuesta radical para corregir la realidad. El arte nunca ha sido una extensión de lo real, menos aún una réplica. En el paisaje que vemos no hay un intento por repetir el mundo, por el contrario hay un agresivo intento de anulación de lo real; se pinta justo porque aquello que tenemos ante nosotros merece ser mostrado desde otra óptica. Ningún realismo retrata la realidad, más bien nos demuestra que lo real no es susceptible a ser retratado, toda representación es una muestra de la segunda naturaleza que por sí mismas no pueden tener las cosas.²²

²⁰ Roland Barthes expresaba en *Mythologies* (1957) acerca del lenguaje, que no se espera que el escritor “represente la realidad, sino que la signifique”, p. 137 *apud ibid.*

²¹ Kundera, *El arte de la novela*, p. 35 *apud* Gerónimo Olvera, *Sólo las cruces quedaron*, p. 24.

²² *Ibid.*, p. 122.

El crítico que nos concierne rescata las preguntas del “retrato” que emite Víctor Hugo Rascón Banda, autor de *Contrabando* (1991), acerca del narcotráfico:

¿Por la urgencia y el rango salvaje de los acontecimientos actuales, estará tan empañado el cristal que hemos perdido la posibilidad del adentro-afuera? ¿Dónde está parado el autor para escribir el relato? ¿Será acaso un voyerista que nos mira leer mientras se excita de nuestro desconcierto al no saber dónde ubicarnos al leer su novela?²³

Aunque la literatura indudablemente abreva en la historia, en la psicología, en la antropología y en otras disciplinas dependientes del suceder real, la literatura es un campo relativamente autónomo, pues se desenvuelve en el suceder ficticio y en situaciones de carácter personal. Como explica Alfonso Rangel Guerra, a partir de los planteamientos de Alfonso Reyes sobre la ficción y la verdad, la ficción no ha de entenderse como una falsedad ni como lo opuesto a lo verdadero, sino como la respuesta a un propósito diferente que no afecta a las relaciones humanas, de ahí que no se pueda sancionar éticamente. La ficción posee significación en el suceder real en diferentes grados según el género, el tema, el autor y otros factores —como en el caso que nos ocupa, las posibles represalias hacia un autor que escribe sobre crímenes de Estado—, pero realmente pertenece a un mundo alternativo que surge de la intención de narrar una situación individual con alto potencial universal; ahí radica la verdad de la ficción, en la capacidad de reflejar todas las posibilidades creativas sin perder de vista la lógica, la coherencia y el movimiento de lo individual a lo universal, la subjetividad del autor, y el punto de partida en la experiencia humana del suceder real. Se trata de un cosmos igualmente verdadero, pues ambos mundos se corresponden en diferentes dimensiones.²⁴

Tuve la oportunidad de asistir en febrero de 2015 a una obra de teatro de la compañía *Lagartijas Tiradas al Sol* en el Museo Universitario del Chopo, titulada *Está escrita en sus campos*, sobre el fenómeno del narcotráfico. Desde mi punto de vista, fue más que meritoria su labor de síntesis histórica, pues se remontaron a la década de los cuarenta cuando las riñas por las plantaciones de amapola, especialmente virulentas en el Triángulo Dorado, comenzaban a causar la muerte tanto de campesinos como de negociantes. No

²³ Víctor Hugo Rascón Banda, *¿Por qué a mí? Diario de un condenado apud ibid.*, p. 127.

²⁴ Alfonso Reyes, *D*, XV, p. 172 *apud* Alfonso Rangel Guerra, “IX. La ficción literaria”, p. 198.

obstante, se trató de informaciones hegemónicas, de un esbozo de datos que pude consultar previamente en libros como *Miss Narco: belleza, poder y violencia: historias reales de mujeres en el narcotráfico mexicano* (2007) de Javier Valdez y *La Reina del Pacífico y otras mujeres del narco* (2008), de Víctor Ronquillo, y de un discurso empeñado en mostrar la segregación Estado-crimen organizado y la lucha de poderes existente entre ambos.

Se advierte a través de actividades de este tipo, una inversión de la heroicidad dentro de una red de delincuencia productiva en el sentido fundamentalmente político y económico. En cuanto a esta productividad de la delincuencia, Foucault explicaba que “cuanto más delincuentes existan, más crímenes existirán, cuanto más crímenes haya, más miedo tendrá la población, y cuanto más miedo haya en la población, más aceptable y deseable se vuelve el sistema de control policial”.²⁵ En consonancia con lo expuesto y siguiendo de nuevo a Sperling, la visibilidad de la violencia en los medios públicos mantiene la atmósfera de inseguridad que permite normalizar la presencia de grupos legales e ilegales que controlan a la población a través de un estado de alienación permanente.²⁶

Sperling, que coincide en este punto con Zavala, comprende la compleja recepción de la literatura del narcotráfico en relación con la intención iniciática de esta variante de recrear el complicado contexto socio-histórico que le da forma, o sea, el potencial hegemónico del discurso oficial dificulta la comprensión del fenómeno del narcotráfico tergiversando al mismo tiempo las manifestaciones artísticas.

En cuanto a la función de la literatura del narcotráfico, algunos críticos como Bustamante Bermúdez consideran que “la literatura se convierte en un documento literario que ambienta un contexto social e inaugura una polémica sobre la ficción posmoderna en donde se discute la relación finisecular entre ficción pura y recreación ficticia de una realidad.”²⁷

²⁵ Foucault, *Las redes del poder*, pp. 22-23.

²⁶ Christian Sperling, “Desintegrar, transgredir, reflejar: La (de)formación del sentido en la ficción mexicana contemporánea sobre la violencia”, p. 260.

²⁷ Gerardo Bustamante Bermúdez, “La narrativa mexicana: entre la violencia y el narcotráfico”, s. p.

Para Orlando Ortiz, “el retrato literario del narcotráfico servirá para explicar un día cómo y qué fue lo que pasó”.²⁸ Ante el silencio, la ignorancia y la falta de alternativas por parte de las autoridades, los narradores toman la pluma y plasman sus voces, de la misma manera que durante los períodos de guerra y posguerra civil española lo hicieron los escritores que, literariamente defendieran la labor que por naturaleza le correspondía al periodista censurado, amenazado, perseguido, y en el peor de los casos, ajusticiado y ejecutado.

Retomando la cuestión de las corrientes literarias en su abordaje de la *narconarrativa*, Zavala expone que existen dos vías críticas principales con respecto a la literatura del narcotráfico y que coinciden con lo anteriormente expuesto:

- a) La crítica estudia la novela del narcotráfico como un arte autónomo (sus logros estilísticos, su registro simbólico).
- b) La crítica se enfoca en sus efectos ulteriores extrapolando vínculos con aspectos múltiples de la sociedad (el nacionalismo, espacios y subjetividades alternativas, etc.).²⁹

Creo que deberíamos aceptar la invitación con la que Jean Starobinski inicia su artículo “La relación crítica” (1989) y que a su vez se relaciona con el artículo “Intimidad crítica” de Mieke Bal; esto es, analizar el objeto de estudio aplicando los diferentes enfoques metodológicos que han servido hasta el momento y a lo largo de la historia de la crítica para *atravesar* la obra literaria, realizar interpretaciones diversas y válidas al mismo tiempo, porque de todas y cada una de las lecturas pueden extraerse resultados sorprendentes y útiles, y porque, aplicado a la crítica literaria, “la amistad es el paradigma de la producción de conocimiento”.³⁰ Es importante, insisto, llevar a cabo una metodología

²⁸ Orlando Ortiz, “La literatura del narcotráfico”, s. p. Autores como el propio Ortiz o Sergio González Rodríguez, el autor de *El hombre sin cabeza* (2009) y *Huesos en el desierto* (2002), hacen hincapié en la necesidad de la distancia histórica para que la novela del narcotráfico posea los alcances que tuvo la novela de la Revolución Mexicana; sin embargo, y como ejemplifica Oswaldo Zavala al final de su ensayo, Mariano Azuela escribió *Los de abajo* “en medio del fuego cruzado”, sufriendo una penosa travesía por las montañas de Chihuahua para conseguir que un periódico en Texas le publicara la obra por entregas. La comparación entre ambas revoluciones sociales a un siglo de distancia nos lleva a preguntarnos sobre la ausencia del poder subversivo de gran parte de los *narcoautores* y sus *narconovelas*.

²⁹ Oswaldo Zavala, *op. cit.*

³⁰ Mieke Bal, “Concepto”, p. 78.

inclusiva y no segregacionista, pues de esa otra manera sólo obtendríamos oquedades peligrosas.

Aun así, Olvera se muestra escéptico y llega a plantearse si realmente nos sirven estas corrientes para entender estas obras, o si como dice Susan Sontag, “la realidad ha abdicado”,³¹ o como relata Luis Humberto Crosthwaite en *Tijuana: crimen y olvido*, “la única respuesta es que no hay respuestas”.³² Sea como fuere, buena parte de las opiniones y comentarios que he leído sobre las obras que cubren la temática del narcotráfico procede de lectores aficionados a la temática y a una crítica no especializada. En ocasiones, he leído incluso, opiniones sobre un mismo autor realizadas por escritores y estudiosos familiarizados con el entramado, totalmente opuestas. Es el caso de Élmer Mendoza, a quien Verónica Espinosa dedica un artículo titulado “La narcoliteratura ya deja huella: Élmer Mendoza”; también Norma Lazo considera la obra de Mendoza, así como la de otros autores como Eduardo Antonio Parra y Diego Enrique Osorno, como “una literatura muy bien planteada sobre la crudeza de la vida, con una estética bien definida [...]”,³³ frente a los adjetivos “ramplón” y “oportunista”³⁴ con los que lo califica Rafael Lemus.

Sí coincido con Lemus en que la mayoría de las obras sobre el narcotráfico que se han publicado y que lo están siendo actualmente, no han sido concebidas como un método de denuncia de la difícil situación en la que se encuentra México; en cambio, visualizo esta efervescencia literaria como la forma de mantener al corriente al planeta de que algo grave está sucediendo en el país. Como todo período económico, político, social y cultural –en ese orden– complejo, el narcotráfico constituye la base para el desarrollo de múltiples obras artísticas, como en su día lo ofrecieron la Revolución y más tarde los problemas de inmigración en la frontera. De nuevo el asunto es fronterizo e híbrido, como todo lo mexicano, aunque esta vez la razón de ser apile montañas de níveo polvo.

La crítica Diana Palaversich, en aras de aunar a la crítica, sugiere reflexionar sobre la demanda y la venta de la literatura del narcotráfico, e induce a la crítica a estudiar el significado de la gran variedad y diversidad en cuanto a la calidad literaria por la que se

³¹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* apud Gerónimo Olvera, *op. cit.*, p. 11.

³² Luis Humberto Crosthwaite, *Tijuana: crimen y olvido*. p. 86.

³³ Nahum Torres, *op. cit.*

³⁴ Rafael Lemus, “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, s. p.

manifiesta el fenómeno en el ámbito literario, más allá de los prejuicios editoriales y mercantiles, pues como expone Olvera: “generalizar las narrativas respecto al narco es síntoma del desconocimiento de los diversos matices que hay sobre el tema.”³⁵ El mismo autor expresa que “el canon literario se enfrenta a una dificultad de buen calado, establecer criterios académicos para clasificar la narrativa relacionada con el narcotráfico que seguramente no podrá quedarse en el nombre de *narcoliteratura*, debido a lo impreciso y estrecho del término”.³⁶

En cuanto a la recepción de *Tijuana: crimen y olvido* por parte de la crítica, nos encontramos con el inconveniente de que, una vez más y de cara a la literatura del narcotráfico, no hay unanimidad. Hallamos tratamientos tan variopintos como los de Víctor Díaz Arciniega en su artículo “La ficción, una versión de la realidad. Conversación con Luis Humberto Crosthwaite”, y Ricardo Garza Lau en *Gatopardo*, quienes destacan el artificio del novelista, frente a Geney Beltrán Félix en *Letras Libres*, que califica la obra como un pastiche elaborado con extractos de diarios, conversaciones, entrevistas, biografías y otros formatos, que imposibilitan la profundidad en la psicología de los personajes.

Si bien es cierto que la mayoría de las publicaciones clasificadas precipitada y vagamente en la estantería de una librería como “literatura de la violencia” tienen el doble discurso de “denuncia” del estado de excepción en el que se encuentra el país, al tiempo que se recrean en el morbo que pueden producir la descripción *cuasi* naturalista de los múltiples métodos de tortura, o la inmortalidad del poderoso capo de los capos, creo como Olvera, que sería un error considerar de la misma manera a todas las novelas sobre el narcotráfico. Habría que cuestionar a todas aquellas narrativas que presentan para los lectores un modelo nada ejemplar de delincuentes en las más elevadas esferas del poder y que, paradójicamente, se encargan de mantener el orden a través de la imposición del miedo,³⁷ para distinguirlas de obras como *Tijuana: crimen y olvido*, que, a través de una serie de recursos como el formato autoficticio, pretende enjuiciar los discursos oficiales así como inducir al lector a pensar que no existe una sola verdad con respecto a la desaparición forzada de periodistas en México.

³⁵ Gerónimo Olvera, *op. cit.*, p. 19.

³⁶ *Idem.*

³⁷ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 64.

Para desarrollar el siguiente apartado reemprenderé la noción de la necesidad de la elaboración de un contradiscurso que, además de que haga creer en las secuelas socio-culturales y psicológicas de la obra, suponga una rebelión ante la pasividad, el olvido y la resignación de las víctimas, que recele de las versiones oficiales, que ponga en tela de juicio aquello que se cuenta, la perspectiva desde dónde se cuenta, el origen y el interés de quién lo cuenta, etcétera, pues considero que *Tijuana: crimen y olvido* plantea todas estas cuestiones.

I.2 La autoficción en Hispanoamérica: bases teóricas, acercamientos críticos, funciones y problemas

La época actual sería, quizá más bien, la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y de lo lejano, del lado a lado, de lo disperso.

Michel Foucault, *Los otros espacios*

El principal interés de esta tesis ha sido el empleo de la autoficción en relación al contexto sociocultural que propició la novela, *Tijuana: crimen y olvido*. Como expresa Diana Diaconu en su trabajo *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo* (2013), “entiendo el texto literario como reacción crítica, como respuesta única y valiosa ante unas circunstancias socio-históricas. Frente a los problemas esenciales de su época, el autor toma una posición crítica cuya índole es tanto estética como ética y política.”³⁸ La apuesta compositiva de *Tijuana: crimen y olvido* se dilucida mediante la ruptura con la novela realista, la lejanía con la literatura del *boom* empeñada en rescatar el mito como la reestructuración del pasado americano y el exotismo del continente como principales particularidades, la subversión lingüística de la *Literatura de la onda*,³⁹ y de la literatura de la violencia y de consumo actuales.

³⁸ Diana Diaconu, *Fernando Vallejo y la autoficción*, p. 19.

³⁹ Profundizaré en ello en el apartado dedicado a la intertextualidad en el segundo capítulo.

Antes de adentrarme en la teoría propiamente dicha de este híbrido genérico, temático, social y discursivo, es necesario contextualizar la atmósfera posmoderna en la que comienza a cobrar auge y en la que se transforma y desarrolla con respecto a la exégesis en sus orígenes, ya datados con anterioridad a la Antigüedad clásica. He de puntualizar a partir del planteamiento de Sperling, no obstante, que *Tijuana: crimen y olvido*, más que un ejercicio posmoderno, debe la fragmentación y la desintegración del relato a un simulacro del proceso de formación del sentido ante los impactos de la violencia en una comunidad.⁴⁰

La posmodernidad se caracteriza por la ausencia de una figura de autoridad, por la presión de las culturas de consumo y el afán de aniquilación del sujeto. Como explica Diaconu, existe un concepto clave desarrollado por Julia Kristeva a partir del cual analizar el mundo actual: *revuelta* o *revuelta íntima*, para referirse al sujeto “que percibe de manera crítica su medio social”,⁴¹ que se matiza con otros conceptos clave como el de *abyección*, relacionado con el mundo exterior, con la pérdida de las fronteras tanto geográficas como identitarias. A través del concepto *en revuelta* explicaré el medio social como contexto discursivo de *Tijuana: crimen y olvido* para la que la idea de la frontera será decisiva.

Ante el caos, la respuesta de Kristeva es la de *revuelta íntima*: “una vuelta al potencial crítico del individuo, después de la quiebra de tantas utopías colectivas, con el fin de cuestionar y redefinir permanentemente el orden establecido, de la propia vida psíquica y de la vida social.”⁴² Según la estructuralista búlgara-francesa, para la formación de un individuo independiente, crítico y autocrítico, hay que reconocer una vida de sufrimientos pero verdadera, antes que concebir una vida llevadera mas inauténtica.

En este sentido, para Diaconu la autoficción “es una escritura *en revuelta* por excelencia”,⁴³ debido a su potencial independiente y crítico desarrollado a partir de la ruptura con los esquemas modernos de la novela y de la autobiografía en el contexto literario que derivó a la posmodernidad. En sus propias palabras, “la autoficción

⁴⁰ Christian Sperling, “La escritura de la memoria y del trauma en *Tijuana: crimen y olvido* de Luis Humberto Crosthwaite”, pp. 29-32.

⁴¹ Diana Diaconu, *op. cit.*, p. 78.

⁴² *Ibid.*, p. 82.

⁴³ *Ibid.*, p. 85.

problematiza la crisis de la modernidad, [...] considerándola una degeneración de la civilización moderna.”⁴⁴

La autoficción podría ser entonces una respuesta a la crisis posmodernista, en la que el individuo siente la necesidad de reflexionar acerca de sí mismo y de la realidad en la que se halla inserto, ante la que muestra una actitud de escepticismo y donde no existen barreras culturales. Se desarrolla a caballo entre el pacto novelesco o la libertad de imaginar, y el pacto autobiográfico, o sea, la obligación a ceñirse a una verdad.

Uno de los principales motivos por los que se ha investigado muy poco sobre este “género”,⁴⁵ es que no forma parte del canon convencional, pues se trata de un fenómeno híbrido al contemplar muchas artes y disciplinas aparte de la literatura –como la pintura, la fotografía, el cine, el periodismo, entre otras- en una sola dimensión. No obstante, sería necesario plantearse qué es un género literario más allá de las definiciones y de los postulados conservadores, y también habría que considerar las posibilidades creativas de la autoficción como una práctica abierta, multiforme y flexible con respecto a otros géneros más acotados.⁴⁶

Al respecto, Bajtín en *La palabra en la novela* (1934-35) prepondera la capacidad de dialogicidad lingüístico-social de la novela. Esta misma característica la podemos encontrar en otros “géneros” híbridos como por ejemplo, el ensayo literario, su consecuencia, la autoficción,⁴⁷ el microrrelato o la minificción, entre otros. En sí, aunque la autoficción no es un “género” nuevo, hasta la década de los setenta todas las narraciones imprecisas se clasificaban indiscriminadamente en el sector autobiográfico o en el ficcional, desatendiendo las necesidades particulares de esta otra variante genérica.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁵ “Autoficción” es un neologismo creado por el novelista francés Serge Doubrovsky en su obra *Fils*, publicada en 1977.

⁴⁶ Quiero aclarar que señalé entre comillas el término “género” al referirme a la autoficción, pues entrar en la discusión de si se trata de una concepción discursiva, de un género literario o si más bien obedece a un posicionamiento del autor ante el mundo, en cuya plataforma se producen enfrentamientos, mezcolanzas, transmutaciones y un sinfín de contradicciones tanto internas como externas que conforman al individuo, sería una tarea tan motivante como ardua, meritoria de un ejercicio más intelectual y reposado que el que ahora presento.

⁴⁷ Explica Susana Arroyo Redondo en *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*, que la autoficción surge del ensayo literario, de la novela del yo y de la autobiografía. Susana Arroyo Redondo, p. 60.

Se trata de “una estrategia interpretativa”⁴⁸ compatible con cualquier formato narrativo y en la que puede desarrollarse cualquier temática. Adopta los elementos de otros géneros para proponer un diálogo abierto entre escritores y lectores, de manera que se consiga un producto ambiguo y abierto. Como asevera Susana Arroyo Redondo, los elementos composicionales de la autoficción no son novedosos en sí, sino que su propuesta más bien radica en la combinación de los mismos, en la imbricación del prefacio, la aparente confesión verosímil, la dimensión paratextual, etcétera.

Por su parte, Manuel Alberca expone que la autoficción se guía mediante dos referentes: la verosimilitud y la veracidad, entre lo real y lo ficcional. Al mismo tiempo, estas dicotomías resignifican otras parejas de opuestos como interior-exterior, normal-anormal, memoria-olvido, entre otras, lo que se traduce en la difuminación de las fronteras de todas estas dimensiones. Esta estratagema junto con la incapacidad de comprobar gran parte de los acontecimientos que aparecen descritos y narrados, y la reunión entre personas que existen en la vida real con personajes ficticios, conducen a la deliberada sensación de ambigüedad y a la confusión en el lector.

Alberca opina que las circunstancias de nuestro presente nos impulsan a cambiar asiduamente de trabajo, casa, pareja, de manera que resulta muy complicado estabilizarse tanto física como emocionalmente. Estamos obligados a readaptarnos a lo venidero, todo ello producto del capitalismo dentro de un mundo posmoderno caracterizado por un estilo de vida acelerado, por el mercantilismo, que genera una alteración de la personalidad necesitada de una ratificación constante.

En concatenación con la idea anterior, el sociólogo norteamericano Richard Sennett plantea que la segregación de las fronteras entre la vida privada y la vida pública de la era posmoderna en la que estamos inmersos, provoca la exhibición completa de la intimidad hasta el momento más reservada del sujeto. Al respecto expresa Diaconu:

La autoficción problematiza y, así, rescata la frontera entre realidad y ficción, a la vez que recupera la olvidada figura del autor. [...] la autoficción cuestiona la tradición dominante del género de la novela, concretamente la escritura mimética, realista y, en el caso de América Latina, la estética de la novela del *boom*, que tiene también su parte de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 445.

responsabilidad en el fenómeno llamado la desaparición del autor, ya que constantemente borra su huella en el texto.⁴⁹

Esta proliferación de lo individual y subjetivo, de lo íntimo, del “yo”, encuentra en el ensayo su formato idóneo para dialogar con el mundo que rodea a esta primera persona y reflexionar sobre sus preocupaciones, inquietudes, dudas e impresiones. De este modo, tanto el ensayo literario como la autoficción responden al llamamiento de recurrir a otro tipo de escritura para reflejar la realidad a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando ya la epistemología de la narrativa inmediatamente anterior parecía estéril y neutra.

Según Alberca, el antecedente genético más evidente de la autoficción es la novela autobiográfica, en cambio, Arroyo Redondo explica que la autoficción abreva en tres géneros: la autobiografía, la novela del yo y el ensayo, del que adopta el tiempo presente y las digresiones y técnicas para hacer partícipe al lector de aquello que se cuenta. Además, en el caso de *Tijuana: crimen y olvido* puede pensarse en el ensayo como un examen del pensar para desarrollar una idea o una concepción filosófica, como una prueba de posicionamiento ante el mundo, y como una forma de poner en abismo la representabilidad narrativa de la palabra en contextos catastróficos. No se trata de una versión irresponsable, caprichosa y poco comprometida de una postura individualista, sino que por el contrario, supone una autorreflexión autoral que puede derivar hacia límites insospechados.

El ensayo como la autoficción, debido a su capacidad de interacción y a su contorno flexible y abierto, son fenómenos interdisciplinarios aplicables a cualquier formato literario: artículo de opinión, comentario bibliográfico, notas, entre otras estructuras. Sin embargo, y entre las múltiples divergencias que existen también entre el ensayo y la autoficción, el ensayista no suele solapar su postura, su relación con el mundo que lo rodea ni su posición ideológica, aspectos cuya transgresión supone el *modus operandi* de la *auto(r)ficción*.

Por un lado, la autobiografía tradicional exigía un pacto referencial verificable con la realidad más inmediata a la que aludía. Sin embargo, el autobiógrafo es la única persona

⁴⁹ Diana Diaconu, *op. cit.*, p. 90.

capaz de conocer una verdad –y a veces a medias–⁵⁰ y de seleccionar y censurar datos y contenido según sus intereses. ¿Qué fiabilidad puede ofrecer una autobiografía entonces, si la subjetividad transforma todo el texto? Según Lejeune y como refiere Diaconu, la verdad referencial es sólo un aspecto secundario de la autobiografía.⁵¹

Por otro lado, la autoficción se halla al mismo tiempo entre el pacto ficcional propio de la novela y el pacto autobiográfico; de ahí que, como ya advierte Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007), el lector de autoficción ha de ser consciente y aceptar la confluencia de ambos pactos para leer el texto teniendo en cuenta la alternancia entre los dos. Además, como refiere Diaconu que propone Lejeune, este contrato por parte de la figura del lector no es rígido, sino que depende de la época y del contexto.⁵² Es necesario recalcar que el objetivo de la autoficción no es que el lector averigüe qué partes de la novela son referenciales y cuáles son inventadas, sino que, precisamente la tensión⁵³ resultante de la ambigüedad entre ambos pactos es la que permite tanto al autor –y más teniendo en cuenta la formación periodística de Crosthwaite en este caso– como al lector, postularse *en revuelta* ante el contexto circundante a la obra.

Otro de los rasgos principales de una “autoficción auténtica”,⁵⁴ según Diaconu, es la provocación, consistente en fomentar la dialogicidad entre textos de diversa índole y así desenmascarar la ideología oficial.⁵⁵ En el caso de *Tijuana: crimen y olvido*, esta actitud provocadora se manifiesta, entre otras muchas maneras, en la ambigüedad instaurada por el

⁵⁰ En *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910), Freud pone en tela de juicio la credibilidad de dicho recuerdo al demostrar que, precisamente la memoria es la encargada de recrear y perfilar escenas, rellendo inevitables oquedades bajo una selección impresionista y subjetiva. En palabras del propio Crosthwaite: “Pero ¿cuántos hombres, en sus cuarentas, almacenan memorias de aquellos tiempos? No habrá muchos. Además de que es difícil discernir entre un buen recuerdo y una situación prefabricada. [...] ¿Cuántos son recuerdos de una experiencia real y no de las fotografías?”. Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 134.

⁵¹ Diana Diaconu, *op. cit.*, p. 28.

⁵² *Ibid.*, p. 30.

⁵³ La tensión posibilita “explorar los límites narrativos de ambos géneros, para cuestionar las convenciones y vivificar aquellos rasgos genéricos que, transformados, están llamados a perdurar.” *Ibid.*, p. 50.

⁵⁴ Para Diaconu una “autoficción auténtica” es “una modalidad crítica y altamente subversiva, no solamente del ideario moderno, sino también de lo que podríamos llamar una actitud posmoderna banalizada e instrumentalizada, absorbida por la sociedad de consumo.” *Ibid.*, p. 63.

⁵⁵ “Se podría argumentar que las narraciones propias de la ficción pueden implicar también reivindicaciones de verdad en un nivel estructural o general, pues [...] ofrecen una lectura de un proceso o un período, o generan una ‘sensibilidad’ ante la experiencia y la emoción que sería muy difícil de conseguir a través de métodos documentales escritos.” LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, p. 38.

paratexto, la misma que consolida la composición narrativa, en el tratamiento limítrofe de los géneros discursivos, en forzar los alcances de la ficción, en las características narratológicas que desarrollo en el segundo capítulo, y mediante la figura del tío Efe, un policía corrupto aliado de asesinos y narcotraficantes que abusaba del poder para extorsionar y manipular a sus víctimas, como se comprueba en los casos de Mendívil y Crosthwaite.

Entre las técnicas que potencian la referencialidad destacan fundamentalmente la identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje, la voz homodiegética encargada de conferir “credibilidad” y cierto poder persuasivo a la voz narradora, y las semejanzas entre el mundo ficticio creado en el libro y el mundo real que conoce el lector, las mismas que comparten escenario con otras encargadas de componer un universo ficticio sustentable, como es la intriga, la indeterminación espacio-temporal y la deformación de hechos históricos o autobiográficos.⁵⁶

Aunque la autoficción, de acuerdo a sus características formales y a su etimología, suele asociarse a la primera persona, siguiendo a Diaconu, como las personas empleadas en una autoficción no obedecen a “un contenido referencial propio, sino que expresan funciones que cualquier sujeto puede asumir”,⁵⁷ pueden utilizarse otras personas, y es justamente lo que Crosthwaite ejecuta en la novela en cuestión con el personaje de Magda Gilbert. Como asegura Diaconu, en toda narración, ya se use la persona que se use, existe una dosis más o menos importante de ilusión, por lo que, el manejo de la primera persona no implica la correspondencia referencial. De ahí que sea necesario recurrir al paratexto para verificar “la identidad del sujeto de la enunciación.”⁵⁸

Los elementos lingüísticos y narratológicos que podemos desprender de *Tijuana: crimen y olvido* como característicos de la autoficción que la corporeiza, adquieren un sentido narrativo, en el sentido, valga la redundancia, de todo lo innovador y totalizador que ofrece este “género” ante la demanda de otras experimentaciones artísticas, cognitivas y emotivas.

⁵⁶ Susana Arroyo Redondo, *op. cit.*, p. 247.

⁵⁷ Diana Diaconu, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁸ *Idem.*

Para comprender totalmente una obra literaria, hay que considerar con qué fines comunicativos se confecciona y transmite, cuál es la relación escritor-lector y cuál es el contexto de emisión de dicha obra literaria. En el caso de la autoficción, el escritor otorga un gran margen de interpretación al lector, al que incluso propone que lo acompañe para descifrar algunas incógnitas, o como ocurre en *Tijuana: crimen y olvido*, para hacer que tome conciencia de toda la oleada de violencia que se integra en el libro.

Mediante las características de la autoficción ya expuestas, Crosthwaite se apropia de continuos recursos que aluden al olvido y a la desaparición, como los reiterativos silencios, las reticencias, la desaparición de Fabián, más tarde las de Magda y Juan Antonio, etcétera, para construir aquello que aún sigue perturbando y caracterizando a un grupo, los periodistas en la ciudad de Tijuana: la privación de la existencia. Esta marca de ignorancia general se convierte en un signo de reivindicación que sólo es posible a partir de la unión de un cuerpo con un nombre, algo que Crosthwaite tiene presente en relación con sus personajes, para a partir de esa pequeña pero crucial recuperación identitaria, “reelaborar” lingüísticamente el pasado.

Si bien es cierto que el objetivo de toda autoficción se centra generalmente en provocar un enredo en el lector, también lo es que el contexto del autor en cuestión, Crosthwaite, y la naturaleza y la temática de la novela que nos ocupa, me conducen a pensar que la ambigüedad imperante en *Tijuana: crimen y olvido*, además de ser la base para la incursión de un lenguaje alternativo que exprese lo que no puede expresarse mediante los usos convencionales,⁵⁹ plantea la estructura de un mundo inestable que puede ser interpretado según el bagaje, la conciencia y la condición de cada receptor. Así, a partir de su estructura abierta y de un proceso comunicativo inacabado en cada uno de los géneros discursivos empleados, *Tijuana: crimen y olvido* brinda la posibilidad de que el lector llegue a su propia interpretación, reconstruya el pasado traumático o no tras el ejercicio de lectura, en función a su carácter y a sus posibilidades, pero persiguiendo que al menos se produzca una inquietud traducida en impacto, en reflexiones, en otras escrituras, en paroxismo u otras vías de reacción.

⁵⁹ Aclararé este apartado más adelante.

En *Tijuana: crimen y olvido*, además de un rompimiento con el estilo tradicional mediante el empleo de un lenguaje enajenado, entrecortado, refractario de un traumatismo psicológico severo, existe un posicionamiento ético y estético: un rechazo a la morfología de la literatura de denuncia tradicional, aunque no al sentido de la misma. De esta manera, la autoficción se divorcia de sus antecedentes más inmediatos, como son la novela realista y la autobiografía en un sentido tanto sociocrítico como autocrítico. Podríamos considerar, en relación a la concepción bajtiniana de la novela como un género que parodia y problematiza todo precepto, a la autoficción como la más viva expresión del género novelístico caracterizado por el cambio y la renovación constantes.⁶⁰

Todo este “palimpsesto moderno”⁶¹ —en palabras de Susana Arroyo Redondo—, conforma un potencial foco de ambigüedad que nos genera confusión, inquietud, y que por tanto cobraría significación de cara al propósito novelístico de Crosthwaite: la negación al olvido.

Concluiré el apartado con esta significativa cita de Diaconu acerca de la consideración de la autoficción por parte de Fernando Vallejo:⁶²

Para Vallejo, [...] la autoficción no tiene principio ni fin, nunca será un producto acabado, una certeza definitiva, sino un núcleo de verdades en continuo movimiento y en continuo proceso de revisión. El único nivel concreto, real, en el que se pueden captar estas verdades es la escritura [que es] [...] un “campo de batalla”: un campo dinámico, agónico en el sentido etimológico de la palabra empleado por Unamuno, donde se enfrentan, se mezclan y salen transformadas las distintas verdades que componen al yo.⁶³

⁶⁰ Diana Diaconu, *op. cit.*, pp. 57-58.

⁶¹ Susana Arroyo Redondo, *op. cit.*, p. 203. Con esta expresión la autora alude al carácter metaliterario de la autoficción, que suele aparecer a modo de comentario digresivo. No obstante, he de insistir en que en *Tijuana: crimen y olvido*, la confluencia entre personas gramaticales, de tiempos y espacios, géneros discursivos, argumentos narrativos, etcétera, se acerca más a la demostración de la irrepresentabilidad de lo traumático que a una simple experimentación literaria.

⁶² Es un escritor colombiano, autor de algunas obras autoficticias como *La Virgen de los sicarios* (1994), *El río del tiempo* (1999) y *El desbarrancadero* (2003), entre otros títulos.

⁶³ Diana Diaconu, *op. cit.*, p. 73.

I.3 La desaparición forzada: catástrofe psíquica, identitaria y lingüística

La desaparición forzada o la también denominada desaparición involuntaria de personas es un delito por el que un grupo de personas es privado por parte del Estado o de organizaciones afines, de derechos como la libertad, a ser protegido por la ley, la libertad de expresión y de opinión, a recibir un trato humano, entre otros, frecuentemente acompañado por una serie de circunstancias de represión sistemática de carácter religioso, político, sexual, etcétera, considerado crimen de lesa humanidad.⁶⁴

Uno de los principales problemas acerca del fenómeno deviene de su propia consideración; esto es, sólo se concibe como desaparición forzada al hecho cuando se produce sistemáticamente y de manera plural. A ello hay que sumar la ausencia de la puesta en práctica de medidas básicas protocolarias e investigativas en estos casos determinados, así como la criminalización de las víctimas por parte de las autoridades, la declinación de las labores de rescate en las familias aquejadas, las insoportables demoras en las escasas situaciones que hayan sido atendidas, los inauditos desaciertos, etcétera.

Los damnificados a causa de la desaparición forzada no se reducen a las víctimas directas, es decir, a aquellas personas que son insultadas, vejadas, asesinadas y desintegradas, sino que la mayoría de los parientes padecen el llamado síndrome de estrés postraumático.⁶⁵ Este trastorno puede manifestarse a través de síntomas como la reviviscencia del hecho, o sea, el afectado revive escenas que recrean y recuerdan

⁶⁴ En el Preámbulo de la *Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas* se expresa lo siguiente:

“CONSIDERANDO que la desaparición forzada de personas viola múltiples derechos esenciales de la persona humana de carácter inderogable, tal como están consagrados en la *Convención Americana sobre Derechos Humanos*, en la *Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre* y en la *Declaración Universal de Derechos Humanos*;

RECORDANDO que la protección internacional de los derechos humanos es de naturaleza convencional coadyuvante o complementaria de la que ofrece el derecho interno y tiene como fundamento los atributos de la persona humana;

REAFIRMANDO que la práctica sistemática de la desaparición forzada de personas constituye un crimen de lesa humanidad;”. Según el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional de 1998, se considera un crimen de lesa humanidad “cualquiera de los actos siguientes cuando se cometa como parte de un ataque generalizado o sistemático contra una población civil y con conocimiento de dicho ataque”. A continuación se enumera la desaparición forzada entre otros muchos delitos, p. 5.

⁶⁵ “La característica que distingue a estos delitos de otros es que, mientras se ignore el destino de la víctima, tienen carácter continuo. Cada día que pasa es otro día sin que las autoridades hayan encontrado a las víctimas, y otro día que las familias siguen sufriendo por no saber qué les sucedió a sus seres queridos.” “Los Desaparecidos de México. El persistente costo de una crisis ignorada”, s. p.

angustiosamente el suceso; mediante la evasión visible en comportamientos insensibles e indiferentes; también a través del olvido, de la hipervigilancia detonada por una visión catastrófica, los sobresaltos, ataques de ira, insomnio, pensamientos y sentimientos negativos, como la culpa hacia sí o hacia otros de cara a lo ocurrido; y el que quizá sea el peor de los marcos, el desamparo en el que se alega a los descendientes u otras personas que estuvieran a cargo de la persona desaparecida antes de que ello ocurriera. Como veremos en el análisis del duelo y el trauma en *Tijuana: crimen y olvido*, los personajes principales de la novela presentan algunas de las señales previamente enumeradas.

Expresa Gabriel Gatti, en su libro *Identidades desaparecidas*, como hipótesis central, que “la desaparición forzada de personas es una catástrofe para la identidad y el lenguaje modernos”,⁶⁶ especialmente en el contexto de una América Latina que se asume como civilizada, racionalizada y letrada. Le interesa el problema del sinsentido como la carencia de un esquema interpretativo a partir del cual comprender un crimen universal. Cuando la disociación entre el hecho y su comprensión se vuelve permanente es preciso hablar de “catástrofe”, fenómeno principalmente latente en las dificultades por expresar un lenguaje que represente lo irrepresentable:

Cuando eso ocurre, las palabras se pelean con las cosas, el hablante balbucea. El hecho no se puede decir. O se puede decir de soslayo, diciendo que no se dice. Los desaparecidos, la desaparición, son unas de estas catástrofes. Y de las gruesas: no hay palabras para ellos, pues son hechos y personas disociados del sentido.⁶⁷

Gatti propone la gradación *trauma* → *acontecimiento* → *catástrofe* para clarificar las agudas características de la desaparición forzada de personas como una catástrofe de sentido con respecto al trauma y al acontecimiento común derivados de un hecho natural y lógico. Para el sociólogo, el acontecimiento es un evento que se presenta como novedoso con respecto a un determinado bagaje histórico, como puede ser una catástrofe natural, por ejemplo, aunque, como advierte, también puede tratarse de un evento de carácter lúdico.

Gatti expresa que un trauma puede derivarse de la pérdida de un ser querido cuyo duelo permitiría la incorporación positiva de la pérdida al imaginario emocional de la persona en

⁶⁶ Gabriel Gatti, *Identidades desaparecidas*, p. 35.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 36.

cuestión. Cuando el individuo afectado es incapaz de desprenderse del vínculo que mantenía con el objeto amado y cuando su estado depresivo se dilata extremadamente condicionando el desarrollo ordinario de alguien, el trauma se convierte en catástrofe.⁶⁸ Gatti define la catástrofe como “la inestabilidad estable: el desajuste permanente entre palabras y cosas convertido en estructura. Frente al trauma se distingue por su intensidad; frente al acontecimiento, por su duración.”⁶⁹ Y más adelante amplía esta definición:

La catástrofe es la quiebra de las relaciones convencionales entre la realidad social y el lenguaje que casa con ella para analizarla y para vivirla: aparece cuando esta quiebra se consolida y esa consolidación constituye espacios sociales que, aunque con dificultades para la representación se representan y aunque con problemas para la construcción de identidad, ésta se hace. [...] La desaparición forzada de personas destroza todo esto: la identidad civilizada, el lenguaje moderno, la relación entre ambos.⁷⁰

El autor arguye que, debido al contexto moderno en el que nos desenvolvemos, tenemos la pulsión de nombrar, etiquetar, ordenar y clasificar las cosas. Y esta modernidad, es tanto una guía para el funcionamiento de las ciencias, de los espacios públicos, como para los procesos de desaparición forzada. El empeño en mantener limpios los espacios se traduce en el afán de la limpieza de personas que transgreden el orden.

Con base en la concepción del poder foucaultiana, hasta el siglo XVIII las redes de poder estaban muy dispersas, de modo que era difícil controlar todos los movimientos y conductas que se promovieran en el plano sexual, migratorio, comercial, de cara al fraude fiscal, etcétera. De ahí que, tras la Revolución Francesa, debido a las necesidades de control económico del capitalismo y al miedo a las sublevaciones populares, fuera necesaria una nueva y gran reorganización de la sociedad que al mismo tiempo permitiera la incursión de técnicas más sutiles de “represión”, como la vigilancia permanente.⁷¹

Entre las tecnologías ideadas para la fabricación de cuerpos productivos, inventaron la disciplina, recrudescida en la segunda mitad del mismo siglo con el enfoque ya no en el individuo, sino en la población.⁷² Se descubre que la verdadera riqueza radica en la

⁶⁸ Profundizaré en el asunto del trauma en el apartado dedicado al mismo.

⁶⁹ Gabriel Gatti, *Identidades desaparecidas*, p. 37.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁷¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, pp. 142-143.

⁷² Michel Foucault, *Las redes del poder*, p. 18.

concepción de la potencia y la capacidad en el conjunto de individuos, como si fuera una maquinaria que trabaja y produce al unísono para un beneficio común. A ello Foucault lo llamó “biopolítica”, técnica que permitirá la regularización de la población en todos los aspectos: el control de la natalidad y de la mortandad, la higiene pública, la provisión de alimentos, una red de medios de transportes eficiente, entre otras medidas. La vida ya no es dominio propio, sino que pasa a pertenecer al poder, que la va a controlar principalmente a través de una política del sexo que funge como gozne entre “la anatomo-política y la biopolítica”,⁷³ es decir, entre la disciplina del cuerpo y la disciplina de la población.

Si nos situamos en la América Latina del siglo XIX, los territorios van a ser considerados como parajes vírgenes a los que es preciso moldear para conformar al sujeto habitante de tales lugares, propiciando su vigilancia exhaustiva generadora de una conducta adecuada según la razón del poder dominante. A ello Gatti le llama *hacer sociedad*, y, en otros términos, es una maquinaria pensada para despojar a los sujetos de su propia *psique* y construirlos con una serie de características que beneficien a la gran organización de la que forman parte: el Estado-nación.⁷⁴

Sin embargo, la tarea de *colonización* no es homogénea, sino que ha variado según el período histórico y el territorio. Explica Gatti que, mientras en Europa los cambios sociales fueron adaptándose con relativa lentitud, incentivados por medidas de poder positivas como la producción del conocimiento, en América Latina se quiso implementar una serie de normas drásticas que implicaban un excesivo control, propias de un poder negativo que prohibía o limitaba la subjetividad de los individuos que no correspondiera a los intereses del Estado.⁷⁵

El trasfondo de la desaparición forzada de personas es el proceso civilizatorio a través de un discurso que invita a la creación de una nación perfecta, ordenada y educada, al tiempo que la destrucción de todo lo dispensable y desestabilizador. Para Gatti, el cruento

⁷³ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁴ Gabriel Gatti, *Identidades desaparecidas*, p. 44.

⁷⁵ Según Ángel Rama, la ciudad latinoamericana no surgió de un plan biopolítico previo, sino de un plan ilustrado y literario, de una fantasía, de un querer aplicar modelos europeos frustrados en una tierra inexplorada en la que el segundo intento tenía que ser perfecto, y donde ya no había cabida para el experimento. De ahí surge el individuo civilizado, oprimido, pero, sobre todo, opresor. Se persigue la conformación de un sujeto diestro en la autodominación y la autocensura continuas. Ángel Rama, *La ciudad letrada apud ibid.*, p. 44 ss.

proceso civilizatorio en América Latina se debe a una “exacerbación de la racionalidad”⁷⁶ y a una pretensión exterminadora: “la desaparición forzada de personas no es barbarie sino que, al contrario, es modernidad exacerbada.”⁷⁷

Explica Gatti, a partir de los psicoanalistas Marcelo Viñar y Maren Ulriksen, que la tortura provoca la disociación entre el cuerpo y lo social, destruyendo la asociación entre ambos conceptos manifiesta a través de la palabra, gesto que se lleva al extremo en el caso de los detenidos desaparecidos,⁷⁸ de los que se esfuma también su nombre, una parte constitutiva de su identidad, de su significado como individuos, como ciudadanos y como una parte de la historia. Esto es, la desaparición forzada de personas es un atroz “acto civilizatorio” al que hay que sumar otro acto civilizatorio aún peor: el ocultamiento de la basura, de los restos de aquellas personas que habían dejado de serlo en el momento de su aislamiento.

Además de la identidad, este mecanismo de regulación de individuos va a evidenciarse a través del lenguaje, para el que hay que pensar en una construcción alternativa del mismo que permita una transmisión adecuada del acontecimiento, cuyo vehículo comúnmente es el testimonio. Profundizaré en ello en el apartado dedicado a la performatividad discursiva.

I. 3.1 La desaparición forzada de periodistas en México

Según el Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas del Sistema Nacional de Seguridad Pública, en este momento hay más de veintisiete mil personas desaparecidas desde 2007.⁷⁹ Ximena Antillón, especialista del Centro de Análisis Fundar,

⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Expresión con la que se denomina a las víctimas de desaparición forzada en América Latina.

⁷⁹ Las cifras acerca de las desapariciones forzadas en la República Mexicana no son exactas. Esta fue una de las principales razones por las que el ex subprocurador de Derechos Humanos de la Procuraduría General de la República (PGR), Ricardo García Cervantes, renunció a su cargo tras desempeñarlo durante quinientos treinta y ocho días: “La hipótesis más sonada es que rompió con los priistas molesto por el burdo rasuramiento de las estadísticas oficiales de desaparecidos. Al inicio del sexenio eran 26 mil 121 y terminó en 8 mil, según la Secretaría de Gobernación, aunque la PGR habla de 15 mil.” Marcela Turati, “El adiós de García Cervantes: demasiado dolor, demasiado terror...”, s. p.

afirma que no existe “ningún sustento estadístico para saber cómo fueron encontrados, en qué estados de la República o si se trata de hombres o mujeres.”⁸⁰

Darío Ramírez, director de *Article 19 Oficina para México y Centroamérica*,⁸¹ asegura que México es el país con mayor índice de desaparición forzada de periodistas registrados en el mundo. En términos estadísticos, según la Sociedad Interamericana de Prensa, desde el año 2004 hasta la fecha han desaparecido veintitrés periodistas, de los cuales, tres casos tuvieron lugar durante el transcurso del presente año. El 96% de los casos atañe a periodistas responsables del tratamiento de informaciones que implicaban a autoridades corruptas, que relacionaban a altos mandatarios con el crimen organizado, que cubrían la nota roja o fuentes policiales.⁸²

En los casos de periodistas desaparecidos, además de privarse al ausente del derecho de no ser torturado, de ser libre, de ser protegido como individuo-ciudadano, a las familias afectadas no se les permite el acceso a una información suficiente ni adecuada, aspecto que contrasta con la dimensión ética del periodismo, crucial para ejercer el derecho a la democracia.

En su artículo “Desaparición, ¿una categoría para estudios historiográficos en torno a la violencia?”, Silvia Pappe reflexiona sobre el problema de la desaparición forzada al ser considerada como un fenómeno que se presenta como algo eventual y controlado por las instituciones; de manera sistemática se emite y transmite un discurso político-ideológico que tergiversa la gravedad de la violencia. Para más énfasis, la corte exige la actuación individual, es decir, la presentación y la comprobación de caso por caso de desaparición forzada, a sabiendas de que en raras ocasiones se cuenta con la más mínima prueba.

La investigadora apunta que en todas las exploraciones sobre desapariciones forzadas de personas se produce la persecución de una clausura traducida en la reclamación de los desaparecidos y en la efectividad de la justicia con todo lo que ello implica (que los culpables reconozcan su crimen y pidan disculpas, que indemnicen a las familias de los

⁸⁰ Fernando Camacho Servín, “Crítica, la situación de México por las desapariciones forzadas: ONU”, s. p.

⁸¹ *Article 19* es una organización independiente de Derechos Humanos cuyo objetivo es proteger y promover el derecho a la libertad de expresión. Su nombre proviene del Artículo 19 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en el que se garantiza la libertad de expresión.

⁸² *Article 19*, “México, el país con más periodistas desaparecidos; 23 casos en doce años”, s. p.

afectados, etcétera). Dicha búsqueda de una clausura se dificulta en el sentido de que la desaparición forzada es un duelo perenne⁸³ que se extiende desde el momento en el que se tiene una noción bastante parcial y desdibujada del intervalo en el que se produce el hecho, hasta el remoto hallazgo de un cuerpo que pueda ser renombrado.

Las personas que no superan el trauma de la desaparición forzada de algún familiar no sólo se enfrentan a la gran traba estatal, sino al resto de la sociedad que comúnmente se muestra indiferente ante tales desgracias. Como expone Pappe, es preciso concebir la desaparición forzada como un delito de severas repercusiones sociales y como un problema fundamentalmente ético.

Si bien existen excepciones, además de las instituciones que amparan de forma directa o indirecta, clandestina o abiertamente los casos de desaparición forzada, también los medios de comunicación solapan, omiten y niegan los hechos a través de discursos que apoyan las versiones oficiales. Uno de tantos periodistas que arriesgan su vida y su carrera profesional es Federico Mastrogiovanni. El periodista de origen italiano asistió a un programa de *Periodistas de a pie. Rompeviento TV* en el que expresó, que durante el proceso de documentación para la construcción tanto del documental *Ni vivos ni muertos* en colaboración con Luis Ramírez Guzmán, como del libro del mismo título también de su autoría, los lugares con mayores cifras de personas desaparecidas coinciden con aquéllos con mayor riqueza en recursos naturales. El escritor lanza la hipótesis de que este mecanismo de privación de libertad y en la mayoría de los casos, de la existencia de las personas, tiene que ver con la siembra del miedo como táctica del control de los territorios implicados. Declara que los actores de la desaparición forzada la conciben como una estrategia del terror auxiliada por la omisión del Estado en sus diferentes implicaciones que aparenta ser una casualidad. Para el reportero no importa si las desapariciones forzadas pertenecen al sexenio actual o al pasado, pues, además de que los números son espeluznantes, es un delito que se sigue cometiendo sin cese, sumando cada día más cifras a las anteriores.⁸⁴

⁸³ Todas las personas desean cerrar un capítulo amargo de sus vidas, sin embargo, al no haber una tumba con un cuerpo, la memoria está incompleta.

⁸⁴ "Ni vivos ni muertos". *Desaparición forzada en México. Periodistas de a pie. Rompeviento TV*.

I.3.2 La reconstrucción de la memoria

Pappe expresa que la recuperación de la memoria, aunque resulta fundamental para visibilizar lo invisibilizado y cerrar la herida de una pertinaz incertidumbre, se vuelve problemática en tanto que es necesario dar cabida a las numerosas contradicciones que las múltiples experiencias sobre un mismo acontecimiento suscitan, y a los cambios producidos tanto en los contextos como en las subjetividades (asincronía), situación agravada por la imposibilidad o la incapacidad del Estado por “asumir su responsabilidad”.

La autora de origen suizo y avecindada en México desde hace más de treinta años, explica que tanto las instituciones estatales como las cárceles clandestinas, los torturadores, etcétera, pretenden ejercer el poder de una u otra manera, y ambos reaccionan política o represivamente según las fuerzas sociales en oposición; ello, además de negar y normalizar los problemas, crea una sensación de terror y miedo que impide al individuo vivir con normalidad.⁸⁵ Los espacios de la violencia tienen una doble moral: por un lado, actúan amparados por la institucionalidad, mientras que al mismo tiempo ejecutan órdenes al margen de la ley; es un claro ejemplo de lo que Foucault considerara “poderes múltiples”.

I.3.3 El papel del duelo en la reconstrucción de la memoria

La recuperación de la memoria en la que el trabajo de duelo tiene un papel cardinal no es solamente importante a nivel individual, sino comunitario, pues el conjunto de los testimonios de cada sujeto va a ser el encargado de crear una memoria histórica colectiva transmisible y reconstructiva en torno a una etapa y a una serie de acontecimientos pertenecientes a tal etapa de represión, de dictadura o de otra fase impregnada de violencia.

⁸⁵ El funcionamiento del “necropoder” se rige por el lema del *memento mori*, es decir, “recuerda que puedes morir”, para impedir que se produzcan revueltas en la población, investigaciones en profundidad, etcétera. En la novela, las amenazas de la delincuencia organizada que Magda recibe por la radio, las palizas a Crosthwaite y el hallazgo del cadáver de Fabián, serían claros ejemplos de ello: “El cuerpo deviene un recordatorio, adquiere la función de mensaje y *memento mori*. El cuerpo en registro de castigo habla en presente y en futuro: es una advertencia, una siniestra forma de ‘prevención’.” Ileana Diéguez, “Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos”, p. 17.

Si pensamos en la resonancia de un pasado elaborado memorísticamente dirigido a víctimas y a personas desconocedoras de la historia, o conocedoras de un pasado tergiversado, que se emite en un tiempo presente, hay que tener en cuenta tanto las condiciones como las vías de transmisión de dicha memoria, que, según Elizabeth Jelin, se consigue “por el lenguaje y por el marco, cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa, se conceptualiza”.⁸⁶

Según Andrea Pagni, la narrativa que permite relacionar memoria con lenguaje y testimonio individual con relato colectivo, tiene más que ver con una noción antropológica que literaria, y se puede componer mediante diversos géneros y medios de emisión, como la novela, el cuento, el cine, el periodismo, entre otros muchos.⁸⁷ La autoficción, el ensayo (como parte integrante en ella), el testimonio, el periodismo político, las ficciones y el cine, permiten la problematización del lenguaje, frente a las formas típicas de las disciplinas oficiales, como la sociología, la historiografía, etcétera, que, según Pagni, son producto de diferentes acuerdos políticos⁸⁸ (quizá en no atentar contra una entidad importante, en no atacar a ninguna personalidad destacada, etcétera).

Expresa Idelber Avelar que, elaborar el duelo implica “la capacidad de contar una historia sobre el pasado”.⁸⁹ Como veremos en el cuarto apartado del segundo capítulo dedicado al análisis de los géneros discursivos, en *Tijuana: crimen y olvido* esto no es del todo posible, pues no hay una elaboración del duelo ni individualmente en algunos personajes (ni siquiera un esquema comunicativo completo), ni por lo tanto, comunitariamente.

Por otro lado, en *Tijuana: crimen y olvido* hay un proceso de investigación llevado a cabo por Crosthwaite (busca indicios en la habitación de Magda y en su diario en particular, intenta reconstruir los hechos, nombra a los desaparecidos, todo ello al margen de la policía), que interpreto como el ejemplo de aquellos procedimientos básicos que deben desempeñarse en una tarea investigativa que concierne a la desaparición forzada, y que

⁸⁶ Elizabeth Jelin, “Memorias en conflicto”, p. 8 *apud* Andrea Pagni, “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”, p. 10.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota*, p. 34 *apud* *ibid.*, p. 10.

pocas veces son llevadas a cabo o procesadas, así como la tarea de multitud de periodistas que desempeñan una labor comprometida y arriesgada tras las bambalinas del poder:

El ejercicio de la desmemoria [...] le conviene a los criminales y a sus cómplices. Yo me quedo con el acto subversivo de recordar, teniendo la certeza de que hacer justicia es condición indispensable para construir un país donde la seguridad ciudadana sea un hecho real.⁹⁰

Crosthwaite da la voz tanto a los vencidos, haciendo latente su pesar y visibilizando sus crónicas opacadas, situando a Magda y a Juan Antonio en la memoria de todos los lectores para alejarlos del olvido al que fueron sometidos⁹¹ en una especie de “rescate simbólico”, como al vencedor encarnado en la figura de Edén Flores; sin embargo, pone en tela de juicio su palabra al cotejarla con la de otros personajes; de esta manera, cada expresión del policía se ve “desautorizada por la voz de otros actores principales”.⁹² Tras haber transcurrido prácticamente la totalidad de la novela, en la que Fabián Flores había desaparecido y cuyo cadáver fue encontrado por la policía, surge la duda de que Fabián nunca fuera asesinado, sino que, más bien, fuera manipulado por su tío para convertirse en su más fiel servidor:

Detrás de mí surgió su muchacho y lo ayudó a levantarse. Edén Flores era un anciano frágil, que apenas podía caminar, tal vez sus delirios surgían de su decrepitud: los desvaríos de un hombre que ostentó cierto poder y que ahora no podía aceptar el hecho de irse empequeñeciendo. Con mucho esfuerzo salió de mi casa, tomado del brazo del joven. Creí reconocerlo ¿o lo estaba imaginando? Yo también me levanté, mis piernas estaban entumidas y un fuerte dolor recorrió mi espalda. Hice un esfuerzo, me sostuve del marco de la puerta e intenté hablar con firmeza. “Fabián”, grité, y el joven instintivamente volteó. El viejo también giró la cabeza, la expresión endurecida de un maestro que se da cuenta que [sic] el niño no ha aprendido la lección.⁹³

Pagni analiza y explica la trascendencia del trabajo *Residuos y metáforas* (1998) de Nelly Richard en relación con el Chile de la Transición, obra que mantiene un profundo vínculo con el lugar que ocupa *Tijuana: crimen y olvido* en las letras mexicanas. La recursión a los procesos traumáticos permite al autor rescatar del olvido aquello que

⁹⁰ Patricia Verdugo, *Bucarest 187*, p. 293 *apud ibid.*, p. 18.

⁹¹ Gabriel Gatti, “Las narrativas del detenido-desaparecido”, p. 30.

⁹² Andrea Pagni, *op. cit.*, p. 19.

⁹³ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 285.

normalmente marginan los discursos de autoridad, y se podría entender la confluencia de discursos, diálogos, tiempos y espacios, como una metáfora que combate cualquier dato duro irrevocable:

Más de algún lector grave y circunspecto se preguntará, el uso de las metáforas, tratadas no como aproximaciones retóricas sino como conceptos pertinentes, cuyo valor es su potencial significativo, ¿no implicará transgredir las exigencias del análisis social, vulnerando su diferencia específica ('hablar con objetividad de los hechos'), diluyendo sus fronteras con relatos cercanos a la ficción? Mi intento es producir esa disolución.⁹⁴

En el caso concreto de *Tijuana: crimen y olvido*, Crosthwaite deconstruye un discurso ya consolidado en la sociedad a través de la controvertida figura de Edén Flores, de las secuencias policiales emitidas en la radio y de las resoluciones judiciales acerca de la desaparición de la pareja de periodistas, con el fin de crear una visión propia de lo ocurrido.

Como en Argentina y en Chile hasta antes de la intervención del juez Baltasar Garzón y la consecuente aprehensión de Pinochet, en México los testimonios transgresores y aquellos textos que realmente han reflejado una intención de reconstrucción de la memoria o de la necesidad de romper con lo establecido para re-elaborar una nueva, se han constituido en las zonas marginales, es decir, forman parte de aquello que se conoce como contracultura. El contemplar aquella parte indeleble de la violencia y de la desaparición forzada en concreto como lo inenarrable, lo traumático, supone en sí un acto performativo. Se trata de “un lenguaje para *pensar lo que se quedó afuera*”,⁹⁵ un “lenguaje de lo que fue ‘excluido de los lenguajes institucionales’”.⁹⁶ Lenguaje de lo invisible, el que se habla desde un espacio desajustado, preñado de ‘sentidos dessemantizados’.”⁹⁷

⁹⁴ Moulian, *Chile Actual. Anatomía de un mito*, p. 8 *apud* Andrea Pagni, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁵ Gabriel Gatti, “Las narrativas...”, p. 30.

⁹⁶ A. Bergero, “Casas de abrigo, moradas del horror. Neoliberalismo y propuestas latinoamericanas transcomunitarias”, p. 4 *apud ibid.*, p. 30.

⁹⁷ *Idem.*

I.3.4 Performatividad discursiva en *Tijuana: crimen y olvido*

La hipótesis de este subapartado es que Luis Humberto Crosthwaite no está representando la violencia y el trauma, sino que los está actuando metafóricamente. *Tijuana: crimen y olvido* es una novela performativa porque tiene el poder de producir, mediante la fuerza ilocutiva del autor, su potencial intención realizativa, pero sobre todo porque en la iteración sistemática de ciertas técnicas y normas reside el poder del discurso para hacer realidad lo que nombra,⁹⁸ causando un efecto en el interlocutor: incomodidad, angustia, desesperanza.

En el campo de la filosofía del lenguaje en relación con el dominio del *performance* destaca la figura de Austin, quien demostró que existen enunciados cuya aparición implica una acción (“realizativos” o “ejecutivos”), como ocurre normalmente en los contextos en los que se pronuncian las siguientes expresiones: “Os declaro marido y mujer”, “te bautizo en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo”.

Una de las mayores aportaciones de la teoría de los actos de habla es la consideración de la dimensión social e interpersonal del lenguaje, pues para Austin, fundar un enunciado no es simplemente informar o describir, sino que, en el momento en el que se produce la comunicación se está interactuando social y culturalmente,⁹⁹ de ahí que se deba tener en cuenta al lenguaje como un elemento que dilucidará el posicionamiento y los ideales del autor en cuestión.

Según Butler, la performatividad ha de entenderse como la repetición de un conjunto de hábitos que al mismo tiempo que son nombrados, son actuados o producen unos efectos.¹⁰⁰ Pero para que dicha repetición produzca una reacción performativa, es preciso que un acto repita sistemáticamente acciones previas y acumule cierta fuerza de autoridad.¹⁰¹

En un artículo dedicado al análisis de los símbolos creados a partir de la desaparición forzada de los 43 estudiantes en Iguala en septiembre del 2014, Pedro Ovando Vázquez explica efectos como el mutismo y la dificultad para articular una opinión lúcida debido a

⁹⁸ Silvia Gutiérrez Vidrio, “¿Cómo hacer cosas con palabras 50 años después?”, s. p.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ Judith Butler, *Cuerpos que importan*, p. 34 *apud* Morales, “Discurso, performatividad y emergencia del sujeto: un abordaje desde el post-estructuralismo”, p. 346.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 318 *apud ibid.*, p. 347.

la atrocidad de los acontecimientos y al estado de gravedad de la sociedad y del contexto. Para Ovando, este tipo de acontecimientos brutales revelan “un conflicto abierto en el orden social” que se visualiza mediante “una transgresión de la normatividad.”¹⁰² El autor interpreta ciertas acciones como el prenderle fuego a fotografías de altos mandatarios o a muñecos que también los representan como la ausencia de norma, y percibe en ellas la “liminaridad como reiteración de lo indecible”.¹⁰³ Siguiendo a Derrida y a Butler, Ovando opina que lo que construye el símbolo es la repetición que permite el acto performativo.

Retomando a Gatti, el sociólogo explica que la condición del detenido-desaparecido implica una catástrofe de sentido que se refleja en la incapacidad de representarla lingüísticamente, y que las narrativas¹⁰⁴ posibles en sus casos se construyen a partir del concepto de invisibilidad y se sostienen a partir del vacío, pues los hechos trágicos invitan a nombrarlos de forma excepcional como su propia naturaleza. Para ello hay que recurrir a actuar el fenómeno, a disociar el lenguaje de la lógica, a “hacer cosas con palabras”, es decir, a la performatividad discursiva.

Como anuncié en el apartado anterior, en *Tijuana: crimen y olvido* no hay un proceso narrativo completo en ninguno de los géneros discursivos que se intercalan,¹⁰⁵ pues, aunque evidentemente haya una construcción narrativa, se trata de un procedimiento inconcluso en cada narrador o personaje, que brota a manera de repetición como sinónimo de la incapacidad de asimilación de los hechos debido a la virulencia de éstos, o de un modo desarticulado y fragmentado, mediante la “palabra rota” o el lenguaje de la desidentidad, siguiendo la idea de Juan Gelman.¹⁰⁶

Tijuana: crimen y olvido revela los bloqueos lingüísticos en su transcurso derivados del choque psicológico que sufren los personajes violentados por una serie de hechos horrendos que emergen a modo de silencios, reticencias, recuadros en negro que traducen la limitación para la reproducción del sentido narrativo ante una atmósfera de absoluta

¹⁰² Pedro Ovando Vázquez, “La fuerza de la desaparición. Notas acerca de la construcción performativa de los símbolos”, p. 57.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁴ Con “narrativas” Gatti se refiere a los procesos performativos referentes a posiciones discursivas e identidades.

¹⁰⁵ Profundizaré en ello en el apartado dedicado a los géneros discursivos.

¹⁰⁶ Juan Gelman, *País que fue será*, pp. 54, 60 *apud* Gabriel Gatti, *Identidades desaparecidas*, p. 156.

incomprensión por la exacerbación de la violencia,¹⁰⁷ al tiempo que ofrece un lenguaje y unas técnicas narrativas alternativas para contar lo, *a priori*, inefable:

Esto exige que el poeta despeje [...] caminos que no recorrió antes, que desbroce las malezas de su subjetividad, que no escuche el estrépito de la palabra impuesta, que explore los mil rostros que la vivencia abre en la imaginación, que encuentre la expresión que les dé rostro en la escritura.¹⁰⁸ Si los hechos fueron *más allá*, también la lengua debe aventurarse y explorar territorios nuevos.¹⁰⁹

En consonancia con lo expuesto, el historiador alemán Jörn Rüsen en *Tiempo en ruptura* asevera lo siguiente:

La narración histórica debe abandonar su carácter cerrado, su superficie lisa que se pone por encima de la concatenación de los acontecimientos. Debe expresar la perturbación misma en los procedimientos metodológicos de la interpretación y en los procesos narrativos de la representación histórica. [...] el sinsentido debe volverse un elemento constitutivo del sentido histórico.¹¹⁰

Crosthwaite es consciente de la incomprensión e irrepresentabilidad de todo lo que afecta al detenido-desaparecido, de ahí que a través de las características de la autoficción, entre las que destacan la ambigüedad, la tensión y la provocación, y de la actuación del trauma, logre “representar lo irrepresentable representando la imposibilidad de representarlo.”¹¹¹

Partiendo de que una narración implica que el narrador haya sobrevivido a una etapa de aislamiento, o que haya sido testigo indirecto¹¹² de los hechos, como es el caso de Crosthwaite, no cabe sino preguntarnos cómo representar lo irrepresentable. Hay que

¹⁰⁷ Gatti se pregunta cómo puede representarse lo que ya no existe, como los detenidos-desaparecidos, lo indecible, los huecos, si además, no se puede representar el trauma de manera sencilla ni lineal. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, p. 2 *apud ibid.*, p. 29.

¹⁰⁸ Juan Gelman, discurso de aceptación del Premio Cervantes *apud* Gabriel Gatti, *Identidades desaparecidas*, pp. 71-72.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 72

¹¹⁰ Jörn Rüsen, *Tiempo en ruptura*, p. 382.

¹¹¹ Gabriel Gatti, “Las narrativas...”, p. 34.

¹¹² Con “testigo indirecto” me refiero al investigador-narrador que ha sufrido indirectamente las secuelas de la desaparición forzada pero que no la ha experimentado personalmente. Luis Humberto Crosthwaite confiesa en la presentación de *Tijuana: crimen y olvido* en la Segunda Feria Internacional del Libro de Azcapotzalco que ha perdido a algunos colegas de su círculo cultural muy queridos a causa de la desaparición forzada y que estos hechos fueron el germen de la confección de *Tijuana: crimen y olvido*.

buscar un modo nuevo de contar aquello que pertenece a un universo ajeno, al mundo desrealizado en el que ha vivido el familiar o el amigo del desaparecido, cuya única vía posible es, a veces, un testimonio con dejo de ficción, que nace del paralelismo de dos realidades completamente diferentes: la del mundo y el lenguaje conocidos para las personas ajenas al contexto de la desaparición forzada, carentes de sentido para las víctimas, y la del mundo de los fantasmas.

La performatividad en *Tijuana: crimen y olvido* se hace presente fundamentalmente mediante dos recursos principales: la reiteración y la ambigüedad. La reiteración puede apreciarse en el empleo sistemático de todo un campo semántico de la violencia que aparece tanto en el cuerpo textual como en los títulos de los pasajes, en la reescritura de secuencias completas, en la dimensión metafictional, en el empleo de los mismos temas: la violencia, el olvido, la memoria en la operación escritural frustrada de cada sujeto; mediante la repetición, el autor impone una actitud de resistencia ante la impunidad y el olvido al que se vierten tantas víctimas de la violencia en el país; Crosthwaite se indigna ante la “retórica del borramiento”¹¹³ y la “hermenéutica estandarizada”.¹¹⁴

La ambigüedad que generan las características narratológicas de la presente novela, a través de la confluencia de tiempos cronológicos, del desdoblamiento entre el autor y los personajes, y del pacto entre lo real y lo ficcional, entre otras muchas técnicas, además de asumir la tarea de confrontar discursos, también da cabida a la ambigüedad que permea las circunstancias de los parientes de las víctimas de la desaparición forzada: ese estado irreal dentro de la más virulenta de las realidades. Esta conciencia ambigua de los hechos les permite desafiar a la narrativa oficial para quienes es más fácil considerarlos fallecidos: no se sabe si están vivos ni si están muertos, pero en esa ignorancia aún hay lugar para la esperanza.¹¹⁵

Como estrategias narrativas que aspiran a representar lo indecible en la novela, encontramos las múltiples transferencias de Juan Antonio Mendívil y más tarde del propio Luis Humberto Crosthwaite, mismas que estudiaremos en el tercer capítulo de este trabajo;

¹¹³ Ovando Vázquez, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁴ La expresión corresponde a Rodrigo Díaz Cruz, *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner*, p. 174 *apud idem*.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 60-61.

otras tácticas son las secuencias sintácticas repetidas como sinónimo de la incapacidad de asimilación de los hechos traumáticos; la yuxtaposición de los pasajes y de los datos que el narrador facilita al lector; aquellas técnicas encargadas de generar ambigüedad, como son los saltos espacio-temporales, y los cambios repentinos entre las personas gramaticales.

El desdoblamiento entre los personajes, como es el caso de Mendívil con Raúl, de Crosthwaite con Mendívil, por citar un par de ejemplos, y la fusión entre las figuras del autor, el narrador y el personaje fulgura el intento de cada uno por contar aquello que ninguno logra.

Otros actos performativos en *Tijuana: crimen y olvido* son los siguientes: a través de sus nombres y sus discursos, Luis Humberto Crosthwaite hace presentes a Magda y a Juan Antonio. Se pretende que no haya una determinación fija con respecto al caso, en cambio, sí hay un marcado propósito para “visibilizar la barbarie”.¹¹⁶ Son seres liminares (ni ausentes ni presentes, ni vivos ni muertos) y hay unas desapariciones físicas, mas no simbólicas. Esta “condición liminar de los desaparecidos”, según Ovando, “constituye una fuerza performativa [...]”.¹¹⁷ Como ya expusimos anteriormente, se trata de un tema excluido de las narrativas oficiales, y la fragmentariedad de los párrafos, especialmente enfatizada en el séptimo capítulo de la novela en cuestión, actúa como metáfora de la fragmentariedad en la información de los casos de desaparición forzada; a nivel gráfico nos encontramos con sucesivos mutismos y recuadros en negro, que, según Butler, también serían manifestaciones performativas:

Una orden puede ser tan eficazmente ejercida mediante el silencio como mediante su formación verbal explícita. Infiero que incluso una conducta silenciosa podría valer como performativo lingüístico en la medida en que entendamos el silencio como una dimensión constitutiva del habla.¹¹⁸

Crosthwaite emplea la performatividad discursiva para “escribir el trauma” y para reivindicar al mismo tiempo el reconocimiento tanto de los desaparecidos como de la gravedad de la situación general y no solamente de cara a las víctimas.

¹¹⁶ Ileana Diéguez Caballero, “Acciones en duelo. Del dolor a la digna rabia”, p. 85.

¹¹⁷ Ovando Vázquez, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁸ Judith Butler, “Soberanía y actos de habla performativos”, nota 11.

CAPÍTULO II: ANÁLISIS PARATEXTUAL Y TEXTUAL DE LA OBRA

II.1 Construcción y sentido del paratexto en *Tijuana: crimen y olvido*

El paratexto es un resorte pragmático que ayuda en la reconstrucción del sentido textual. Si bien con frecuencia es considerado como la parte extratextual que complementa o matiza el texto en sí, también veremos cómo en el caso de la autoficción, en concreto de la novela que nos ocupa, el paratexto no constituye un simple complemento ni es, como diría Gérard Genette en *Paratexts* (1987), un “discurso auxiliar al servicio del texto”,¹¹⁹ sino que contribuye a la comprensión dirigida del relato, es decir, a emprender el pacto ambiguo que dirigirá toda la novela, y a la orientación del lector sobre cómo leer el texto con respecto a las singularidades identitarias del sujeto emisor.

Su función es la de adelantar la información textual y colaborar con la intención del mensaje escrito, como ocurre con el elemento dual portada-contraportada. En este caso el paratexto viene anunciando el misterio entre ambas partes y la incapacidad de cierre que impera en toda la novela. En ella se produce una transgresión de su cometido; lejos de guiar al lector para asegurarle una lectura efectiva, el paratexto tanto icónico en lo que a la fotografía de la portada y de la contraportada se refiere, como factual del prefacio, ya irrigan la anfibología preponderante en esta investigación novelada. Como aclara Arroyo Redondo, las partículas paratextuales “constituyen un umbral de preparación para el público y anticipan información sobre el contenido, de modo que su influencia a la hora de guiar el proceso de interpretación posterior resulta muy importante”.¹²⁰

El título *Tijuana: crimen y olvido* parece creado para despistar al lector siguiendo con el planteamiento autoficticio de la novela. La llamada de atención que propician los dos puntos, seguidos de dos sustantivos contundentes y devastadores con los que el autor equipara y nos presenta no sólo la ciudad de Tijuana, sino la temática del cuerpo novelístico, parece anunciar más bien un reportaje o una crónica periodística.

Hay que decir que en el caso que nos concierne, la elección de la cubierta y de la portada no han sido elecciones editoriales como normalmente corresponde, sino que han sido

¹¹⁹ Gérard Genette, *Paratexts*, p. 16 *apud* Maite Alvarado, “Paratexto”. *Cátedra de Naranja*, s. p.

¹²⁰ Susana Arroyo Redondo, *op. cit.*, p. 149.

elementos seleccionados intencionalmente por el autor. He interpretado la imagen en función a este hecho coincidente y a las características que presenta esperando no haber sucumbido a la sobreinterpretación.

Ya hemos anticipado el paralelismo entre portada y contraportada, ambas integradas por una foto semejante, la misma que es descrita en el pasaje :*portada*: y en la que se hace alusión al último momento en el que se supo del paradero de Magda Gilbert; se produce, como puede notarse, un cruce interdisciplinar entre la fotografía y la literatura. Entre tales imágenes idénticas y su descripción, se genera una estructura circular e inacabada que podría interpretarse como un juego con los espejismos de la escritura en la configuración de la subjetividad del escritor,¹²¹ pero también como una analogía con la impunidad de los casos o una metáfora de la ausencia de unos resultados aceptables; a pesar de los esfuerzos del investigador, del recorrido y sus inherentes riesgos, las desapariciones no van a poder solventarse: no sólo no se descubrirá el paradero de la pareja de periodistas, sino que la información acerca de los responsables de los hechos quedará pendiente. El autor y el narrador son conscientes de ello, sin embargo, mediante altas dosis de fingimiento hace que se genere en el lector cierto sentimiento de esperanza por encontrar pistas que ayuden a solventar el caso:

En primer plano se encontraba una mujer joven, de espaldas, sostenía una pistola en la mano derecha, apuntando hacia el suelo. Era de noche. Se notaba su fragilidad, portaba botas altas y una falda, sus piernas se arqueaban ligeramente, indefensa. La fotografía había sido captada en un momento crítico: un auto le había cerrado el paso y la encandilaba. El carro estaba al fondo y sólo se veían sus luces. Por estar de espaldas no se podía apreciar el rostro de la muchacha, pero daba la impresión de que los pasajeros del carro la habían descubierto después de...¹²²

Un poco más adelante, de nuevo se produce otro cruce interdisciplinar con respecto a la imagen y el texto que acabamos de describir:

¹²¹ Siguiendo a Pozuelo Yvancos, al encontrarse el sujeto fragmentado por la incomprensión ante tanta violencia, su escritura, más que ofrecer una “copia fiel de la realidad”, mostrará “el espejo roto de la ficción”. José María Pozuelo Yvancos, “Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción”, pp. 227-249 *apud* Miriam Di Gerónimo, “Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar”, p. 92.

¹²² Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 101.

¿Habrá sucedido un momento similar al que ella describió como la portada de un libro? ‘La única respuesta es que no hay respuestas’.¹²³

Se trata de una fotografía que bien podría metaforizar el propio tema sobre el que versa la novela: el olvido, la desaparición forzada, la muerte, pues en ella no se muestra ningún rostro, sólo se presenta “como recuerdo, [...] sólo en la imaginación; [...] y su portada busca, de hecho, introducir a los lectores en esta línea de pensamiento donde el paso del tiempo acaba por borrar las diferencias semánticas entre la realidad pasada y lo puramente imaginario.”¹²⁴

A pesar de que la contraportada se destina mayoritariamente a fines comerciales, en el caso de *Tijuana: crimen y olvido* la ambigüedad continúa, ofreciéndose tan sólo un breve resumen que previene al lector sobre la supuesta investigación que Crosthwaite llevará a cabo durante todo el recorrido narrativo. Otros textos preliminares que encontramos en la presente novela son la dedicatoria, los epígrafes, el prefacio y el epílogo,¹²⁵ los mismos que iré explicando paulatinamente.

La dedicatoria se ha destinado por antonomasia a la mención de algún familiar o de algún ser querido especial en la vida del escritor; en cambio, en el contexto de la autoficción se trata de un procedimiento anómalo. Crosthwaite se dirige mediante la misma a los protagonistas de su novela sin violar en ningún momento el pacto ambiguo: “A Magda y a Juan, donde quiera que se encuentren”;¹²⁶ la expresión causa cierta confusión por las siguientes razones: primero porque simula que son dos periodistas reales –puede ser que sí lo sean pero que sus nombres estén solapados mediante distinta onomástica–, y en segundo lugar, porque como Luis Humberto Crosthwaite manifiesta explícitamente en el texto, sentía cierta aversión por Juan Antonio Mendívil al culparlo como el responsable de la

¹²³ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁴ Encuentro múltiples similitudes en cuanto a la descripción de la relación entre la portada y el texto de Arroyo Redondo para referirse a la novela de Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*. Susana Arroyo Redondo, *op. cit.*, p. 155.

¹²⁵ Analizaré esta parte en el apartado dedicado a los géneros discursivos.

¹²⁶ El empleo de este verbo pronominal no es ninguna arbitrariedad, sino que nos plantea tres dimensiones interpretativas: ¿que *se encuentren* (estén) Juan Antonio y Magda juntos? ¿Qué *se encuentren* el uno al otro? ¿O que sean encontrados (Juan Antonio y Magda) por las autoridades? Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 9.

desaparición de Magda; aunque también llega a expresar en un momento dado repulsión hacia sí mismo por no haberla atendido a tiempo ni como ella merecía.

Crosthwaite utiliza el prefacio para advertir que no cuenta con toda la información que a él le hubiera gustado poseer, que hay muchas incógnitas e incertidumbre con respecto al caso, y que empleará su imaginación y habilidades narrativas para cubrir los espacios vacíos. Aquí el autor vierte su dosis de sinceridad al mismo tiempo que de hipocresía, es decir, sabe que todo es falso aunque se haya apoyado en un caso inmediato para escribir la novela, pero sólo advierte que ciertas partes serán sacadas de su mente, puño y letra. Se trata, pues, de una honestidad a medias.

Como expresa Arroyo Redondo, los epígrafes pueden alcanzar “varios efectos: comentar o modificar el sentido del título, precisar el significado del libro, invocar la autorización del autor del epígrafe (que normalmente es un autor de gran renombre), y mostrar una seña de intelectualidad o gran cultura.”¹²⁷ En el caso de *Tijuana: crimen y olvido*, los epígrafes nos descifran cierta información acerca de la naturaleza literaria y musical del autor:

¿Y habrá suerte mejor que ser la ceniza, de que está hecho el olvido? Jorge Luis Borges

I look inside myself and see my heart is black. Jagger-Richards¹²⁸

El primero de ellos puede ser revelador en el sentido de la concepción literaria del autor. Borges es uno de los grandes cultivadores de técnicas autoficcionales y metaficcionales, de la ambigüedad por el desdoblamiento en varios Borges simultáneos, de las estructuras ficcionales circulares e inacabadas, como *Tijuana: crimen y olvido*, como los historiales de los desaparecidos. Esta alusión a Borges nos va a advertir acerca de algunas características de la estructura de la novela, como la repetición cíclica (se repiten secuencias sintácticas idénticas), los desdoblamientos, el relato dentro del relato o *mise en abyme*, entre otras técnicas laberínticas. Pero también podría tratarse de un juego de expectativas en relación con la temática de la novela: la hipotética salvación ante el olvido.

¹²⁷ Susana Arroyo Redondo, *op. cit.*, p. 158.

¹²⁸ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 11.

El segundo es un verso de la canción *Paint It, Black* del grupo británico The Rolling Stones;¹²⁹ puede percibirse una obsesión por el color negro y por la oscuridad de la voz poética a causa de la pérdida de la amada, reflejando insatisfacción, duelo y desesperación por librarse del dolor como invasor absoluto, del que, sin embargo, es imposible deshacerse. La pérdida de un ser querido reduce el corazón del intérprete a un hueco en negro, como ocurre con la subjetividad de Mendívil.

En relación al peritexto –me refiero a los elementos paratextuales que se intercalan en el propio cuerpo textual–, contamos con los títulos internos de los pasajes, así como con los títulos del capitulado, encargados en igual medida de contribuir a la ambigüedad y a la recuperación de la memoria de los desaparecidos, mediante la reiteración del campo semántico de la violencia, como ejes conductores del relato: *:despedida:*, *:olvido:*, *:violencia:*, *:pistola:*, *:dolor:*, *:metralla:*, etcétera.

Como rasgo distintivo de todos los elementos que componen el paratexto, puede identificarse la ruptura de los códigos convencionales tanto en una novela como en una autobiografía; se trata de estrategias y datos ambivalentes, heterogéneos, inestables y desordenados como metonimia de la crisis mimética en cuanto al rechazo de verosimilitud y a la problematización de la representatividad poniendo en duda los límites entre la realidad y la ficción que ya sistematizamos en el primer capítulo.

II.2 Análisis narratológico de *Tijuana: crimen y olvido*

La concepción del tiempo en la novela es circular, de modo que el pasado se funde con el presente dando lugar a la alteración de un ritmo temporal transparente a través de elipsis, pausas, descripciones poco lúcidas, apariciones transferenciales de recuerdos, yuxtaposiciones y giros violentos como signos de la conmoción de la subjetividad del personaje; sobre todo de Mendívil. Puede notarse la atmósfera de irracionalidad e insensatez como ejes conductores de la escritura, de ahí el papel sustancial del factor

¹²⁹ Parménides García Saldaña también solía ingresar en sus cuentos una canción del grupo musical a modo de epígrafe. Veremos en el apartado II.3. la relación entre Crosthwaite y la *Literatura de la onda*.

onírico presente en los actos transferenciales como producto del inconsciente. Se trata de un tiempo psicológico y filosófico.

El tiempo gramatical predominante es el pretérito de la voz narrativa que cuenta retrospectivamente los acontecimientos. Dicho pretérito se mezcla con el presente del “yo” confesional, característica heredada del ensayo literario y de la autobiografía, y con el presente atemporal de las descripciones. Todo ello constituye un marco de elementos definidos pero que, debido a la disposición, se resuelven en una especie de indefinición temporal.

En *Tijuana: crimen y olvido*, el autor, uno de los narradores y uno de los personajes posee el mismo nombre propio,¹³⁰ lo que genera un gran extrañamiento. La aparente transparencia y exactitud con la que la autoficción nos proporciona ciertos datos y el “reconocimiento” de las limitaciones por parte de la autoría como antihéroe más que como una figura de autoridad, nos conduce hacia caminos inciertos. De cara a tal identidad nominal, aunque no es un requisito indispensable, autores como J. Lecarme, Ph. Lejeune y M. Alberca sí consideran que gracias a este fenómeno se alcanza una gran verosimilitud y potenciación de la ambigüedad, característica indispensable de la autoficción, pues dota de cierta autoridad y dominio de su propia creación al autor, que guía a los entusiasmados en la lectura en el plano de la comprensión. Además, dicha identidad facilita la creación de diversos niveles de autoficción.¹³¹

Dentro de esta dinámica transgresora distintiva de Luis Humberto Crosthwaite y más específicamente en la novela actual, la estructura anterior $-A=N=P-$, unas veces se emplea y otras se transgrede. La fusión y alternancia entre los elementos de esta estructura identitaria significa que, al mismo tiempo que hay una continua identificación entre el autor de *Tijuana: crimen y olvido* como persona física, el narrador transcriptor del diario de Magda, y el personaje-víctima en el que se convierte Crosthwaite al final de la novela, a lo extenso del texto se produce un proceso de distanciación que permite la construcción independiente de cada personaje: $A \neq N \neq P$. Esta última fórmula coincide con los momentos de cordura, cuando no hay transferencia.

¹³⁰ A partir de ahora me referiré a esta coincidencia onomástica con la estructura $A=N=P$.

¹³¹ Retomaré este tema en el quinto apartado de este capítulo dedicado a la metafiction.

Ambas estructuras disímiles se desarrollan a través de líneas temporales independientes, pero al mismo tiempo comunicadas a causa de fenómenos transferenciales que remiten tanto a un personaje como a otro al punto de partida del acontecimiento traumático al que no puede dejar de referirse o que no puede dejar de recordar, a veces conscientemente para auto-flagelarse y así liberarse, de alguna manera de la culpa, como es el caso de Juan Antonio Mendívil tras el accidente de su hijo del cual se siente responsable, otras veces, involuntariamente. Por un lado, disponemos de la estructura $A=N=P$, o sea, la confluencia entre autor, narrador y personaje en la figura de Crosthwaite, que permite la reconstrucción del propio Crosthwaite como uno mismo, como un civil traumatizado y escandalizado por la violencia que azota al sector periodístico en México y con el que él está directamente relacionado; por otro lado, contamos con la estructura opuesta, o sea, cuando Crosthwaite adopta distancia entre los demás personajes para permitir que éstos se reconstruyan a través de su narración o del intento de la misma.

La estructura $A=N=P$ se desarrolla durante el eje temporal que denominaré ET1, correspondiente al tiempo de confección de la novela, mientras que la estructura opuesta, $A\neq N\neq P$, tiene lugar en el transcurso del eje temporal ET2, coincidente con el momento en el que acontecieron los hechos dramáticos que son referidos en la novela. Dicha primera estructura desarrollada en el tiempo ET1 coincide con el desdoblamiento de Crosthwaite autor de carne y hueso con el narrador y transcriptor de los acontecimientos, y con el personaje de Luis Humberto Crosthwaite en la última parte de la novela, mientras que la segunda estructura que tiene lugar en el tiempo ET2, es aprovechada por el autor para, precisamente, llevar a cabo el acto contrario, es decir, para alejarse del narrador Juan Antonio Mendívil y del resto de los personajes con los que anteriormente se fusionó.

Desde mi punto de vista, ambas estructuras pertenecen cada una a una de las dos fases de un mismo procedimiento narrativo en el que prima el tono conversacional. La fórmula $A=N=P$ se emplea cuando Luis Humberto Crosthwaite apoya mediante una especie de “voz de amparo” el testimonio de sus personajes. Tanto Crosthwaite autor, narrador, como personaje, junto con los demás personajes del relato, intentan en un acto unísono reconstruir un pasado del que todos ellos fueron testigos directos. Sus voces se traslapan y

apoyan mutuamente en una misma intención reconstructiva.¹³² En cambio, su opuesta, $A \neq N \neq P$, entra en acción cuando Crosthwaite ya no es testigo directo de los hechos, de manera que tiene que ceder la palabra a sus personajes para que éstos puedan reconstruir un pasado que le es en parte “ajeno”, y a su vez intenten reconstruirse a sí mismos, una tarea eternamente frustrada en la novela que nos preocupa. Considero que este alejamiento entre autor, narrador y personaje corresponde a aquellas partes ya referidas en el prefacio que serían inventadas por el autor para rellenar (y resarcir) los huecos que quedaran en la investigación. Gráficamente:

Autor = Narrador = Personaje	Autor $\neq$ Narrador $\neq$ Personaje	Tono conversacional y de complementariedad
Desdoblamiento	Alejamiento	
1ª persona, narrador auto/homodiegético	3ª persona, narrador heterodiegético	
Tiempo ET1	Tiempo ET2	
1ª fase “voz de amparo” en el relato coincidente.	2ª fase partes inventadas-rellenadas ante el desconocimiento aludido en el prefacio.	

¹³² Como se comprobará más adelante, Crosthwaite da un tratamiento variopinto a la violencia empleando géneros discursivos tan alejados como el periodismo y el diario íntimo con el propósito de contrastar percepciones, sentimientos, pensamientos, el plano objetivo con el subjetivo de un asunto tan delicado.

Susana Arroyo Redondo se plantea cuáles son las razones por las que un autor se compromete colocando su nombre propio en un texto autoficticio. Baraja varias posibilidades, entre las que destaca la pretensión de innovación, empleando nuevas epistemologías que obedezcan a las nuevas formas estéticas que emergen de la modernidad ante la demanda de otras experimentaciones artísticas, pero sobre todo, se apoya en “la indagación de los propios procesos de construcción del individuo mediante su escritura”.¹³³

La voz predominante en la novela es homodiegética, responsable de la pérdida de objetividad pero a la vez de la ganancia de verosimilitud –parcial en el caso de la autoficción debido a su inherente ambigüedad–, una de las principales preocupaciones de la autoficción. Empleo el término “verosimilitud” para referirme a la habilidad y a la relativa coherencia¹³⁴ de la construcción narrativa y no como verdad referencial. Dicha verosimilitud se consigue mediante la parataxis de acontecimientos y escenas, de voces narrativas, tiempos y espacios irregulares, de saltos contextuales y en torno a la linealidad lógica de la vida de los personajes, del “desenlace” inconcluso, etcétera, que simula una conversación o una charla improvisada, elementos todos ellos someramente relacionados por el sujeto pensante.

La voz homodiegética puede ser la de Luis Humberto Crosthwaite como personaje y narrador que transmite su angustia por las amenazas del tío Efe,¹³⁵ la voz de Magda en su diario íntimo e incluso la de Juan Antonio Mendivil cuando “relata” su desgracia. Esta voz se encarga también del poder persuasivo y de convicción. Baste con que se piense que es la confesión o el testimonio de una persona para que se confíe en su sentido común y en sus criterios personales. Pactamos con esa parte humana a pesar de que sabemos que vamos a ser traicionados en cualquier momento.

Como acabo de mencionar, en la novela tienen lugar, aparte de una preponderante voz homodiegética, otras voces narrativas cambiantes e independientes, que itinerantemente se

¹³³ Susana Arroyo Redondo, *op. cit.*, p. 452.

¹³⁴ Hablo de “relativa coherencia” porque el dolor, el remordimiento de conciencia y la culpa impiden a Juan Antonio relatar y seguir una secuenciación lógica de la pérdida de su hijo en la cuarta parte de la novela titulada *Crimen y olvido* (2005, 1964-1967).

¹³⁵ También aparece en la novela nombrado como Edén Flores. Es el tío de Fabián Flores y se sospecha de su relación con la desaparición de su sobrino. Se encarga de aportarle ciertas informaciones a Juan Antonio Mendivil para que confeccione un libro sobre su vida (¿se tratará del mismo ejemplar al que Luis Humberto Crosthwaite da continuación en el pasaje séptimo tras las amenazas y ataques del ex policía?).

van alternando con la clara pretensión de generar ambigüedad y para que el narrador pueda tomar cierta distancia que le permita poder “contar” el horror. Esta alternancia de voces narrativas puede deberse a dos razones: ninguno de los narradores es capaz de dar crédito con un mínimo de coherencia y congruencia de la tragedia de la desaparición forzada y sus consecuencias traumáticas; a su vez y en relación con la noción del trauma, la inconcreción y la multiplicidad de tales voces podría relacionarse con una colectividad que reclama justicia y memoria.

En primer lugar disponemos del autor Luis Humberto, que narra la desaparición de los periodistas Juan Antonio y Magda. Es el encargado de llevar a cabo la investigación de las desapariciones, para lo que recaba informaciones mediante el diario de Magda y las entrevistas que dirige a personajes como Natalia Padilla, la ex esposa de Juan Antonio Mendívil. Es un narrador heterodiegético en primera persona equisciente, es decir, narra aquello que conoce a través de la confesión de otros personajes. Se trata de una persona “real” que por determinadas circunstancias no estuvo presente en el momento y en el lugar en el que transcurrieron los hechos. Es un narrador deficiente, pues conoce menos de la historia que la protagonista, y por tanto, no es confiable. Seguidamente contamos con el “diario epistolar” de Magda, narradora autodiegética que sabe y padece, que es testimonio directo de lo que ocurre, o más bien, de lo que le ocurre. Un tercer narrador sería Juan Antonio Mendívil que trata de relatar autodiegéticamente la tragedia de la pérdida de su hijo en un accidente de tráfico. El periodista se desdobra unas veces en Raúl y otras veces en Flores en un intento por conocer en profundidad sus historias y la verdad del caso del asesinato de Deborah Kraft.

Por último, aparece Luis Humberto Crosthwaite como personaje, maltrecho a nivel tanto psicológico como físico, esforzándose por terminar el encargo del tío Efe, esto es, escribir un libro sobre su trayectoria como policía en Estados Unidos, así como relatar oralmente la pesadilla en la que se ha visto envuelto tras procurar solventar el caso de los periodistas tijuanenses. Crosthwaite se desdobra a su vez en Mendívil atraído por la vivencia de sus tragedias en su propia piel y por la insistencia de la pertinencia de esta transmutación por parte de Flores.

En el pasaje :*llaves*: Magda cuenta cómo fue su primer contacto con Juan Antonio Mendívil en la presentación de un libro del periodista a la que la acompañó su prima Emma. Este episodio es descrito casi en su totalidad mediante la combinación de la primera y la segunda persona provenientes de un narrador autodiegético que busca la complicidad del lector, por eso se dirige constantemente a él mediante vocativos (Tú) y preguntas que parecen formuladas al aire (¿Okey?/ ¿No?). En realidad no pretende identificar a nadie en particular, y suponemos que se dirige a Emma, igual que puede referirse a cualquier lector en una búsqueda de comprensión, de necesidad de aprobación que expresa a través de la ironía, o de la justificación de sus acciones; incluso puede que esté conversando consigo misma a través de un “yo” desdoblado.

El texto que ocupa las páginas treinta y seis y treinta y siete aparece presentado de esta forma: : ∴. En este pasaje Luis Humberto Crosthwaite investigador trasmite el temor que Magda sentía por “cruzar la línea”, por no saber dónde estaban los límites de la investigación periodística. Existe algo anómalo: encontramos un verbo en primera persona del plural –“podemos”–, elemento que causa una gran ambigüedad porque hace que el narrador se incorpore como testigo directo de los hechos que se abordan. Lo más sorprendente, a mi juicio, es que aunque no se emplea en este caso la segunda persona, sí existen preguntas que realmente son vocativos dirigidos posiblemente al lector. En sí, el texto en su conjunto es una aclaración o información al lector, sobre todo cuando explica qué significa la ya citada expresión “cruzar la línea”.

II.3 Caracterización de los personajes y del propio autor a través de las referencias intertextuales

¿Cómo se concibe un libro de resistencia,
un libro de verdad en un imperio de falsedad,
un libro de rectitud en un imperio de mentiras viciadas?
¿Cómo hacer esto cuando se está frente al enemigo?
¿Es posible que la libertad y la independencia
se alcen de nuevas maneras bajo nuevas condiciones?
Esto es, ¿las nuevas tiranías abolirán estas protestas?
¿O habrá nuevas respuestas del espíritu
que no podemos anticipar?

Philip K. Dick, *Only apparently real* apud José Agustín, *La contracultura en México*

Se conoce como “intertextualidad” a la relación –mediante técnicas como el *pastiche*, la parodia, la traducción, la cita, entre otras fórmulas– que establece un texto con otro u otros textos. El precursor del concepto fue Bajtín, quien lo planteó como la *dialogicidad* que se instaura entre los diferentes textos y, por ende, entre ideas propias y ajenas, entre culturas diversas, entre clases sociales diferenciadas, entre lenguas distintas, etcétera. Bajtín opinaba que el discurso novelístico era una construcción de los discursos de los demás, a su vez matizados con los discursos de otros, y por ello era el género ideal para que ideas cercanas y lejanas se confrontaran y dialogaran entre sí. No obstante, no fue hasta la década de los sesenta que algunos estructuralistas franceses comenzaron a rescatar la obra del crítico ruso. Es el caso de Julia Kristeva, quien acuñara el término para referirse a lo siguiente:

Un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble.¹³⁶

Se trata de un concepto que se ha transformado con el paso del tiempo a partir de los diferentes tratamientos que se le ha dado y de las nuevas creaciones artísticas. Puesto que las obras que estudió Bajtín para plantear su teoría son en forma y sustancia diferentes a aquéllas con las que se enfrentó Kristeva, es necesario hacer algunas aclaraciones. La obra

¹³⁶ Julia Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, pp. 440-441 apud Desiderio Navarro, “Intertextualité: treinta años después”, p. vi.

se relaciona con ella misma y con otros enunciados a los que responde o de los que obtiene una contestación: es necesario trasladarse de un sistema a otro en sujeción a sus exigencias.

Un texto literario puede transformar otro texto literario, pero también a otro tipo de discursos y enunciados, como ocurre con realizaciones híbridas como la autoficción, que abreva en otras disciplinas como la música, o en el caso de *Tijuana: crimen y olvido*, en la fotografía, en el periodismo, etcétera.¹³⁷ Quizá la literariedad de la novela no pueda medirse cuantificando qué partes son eminentemente literarias y cuáles no, sino que a través de tácticas como el uso desaforado de los géneros discursivos en los que nos adentraremos en el próximo apartado, el autor convierte la novela en un insólito y bizarro fruto literario en cuanto a las discrepancias con las convenciones de la tradición literaria.

Raquel Gutiérrez Estupiñán destaca la relevancia del “metadiscurso cognitivo del narrador, quien manipula las formas, las voces, los discursos, las narraciones, lo mismo que las estructuras para-literarias”. De esta manera –continúa–, el montaje¹³⁸ puede estar armado de material histórico, comentarios, noticias, etcétera, con la finalidad de provocar un diálogo entre las subestructuras ya mencionadas mediante las cuales el autor pueda “auto-expresarse, auto-comunicarse y auto-conocerse”.¹³⁹

Dentro de los diferentes tipos de intertextualidad, se encuentra la alusión, a través de la cual el intertexto adquiere una significación que influye en la recepción y en la interpretación de la obra. En *Tijuana: crimen y olvido* hay una referencia literal al nombre de la primera obra de Agustín, *La tumba* (1964), cuando Emma revela la confesión de Magda sobre el hecho de que esta novela la protegía allá donde fuese, de ahí que siempre la portara en su coche¹⁴⁰ bajo el tratamiento de una especie de “objeto mágico”.¹⁴¹

Pero *Tijuana: crimen y olvido* también remite implícitamente a la *Literatura de la onda* en líneas generales a través de las características de los personajes Magda Gilbert y Juan

¹³⁷ *Ibid.*, p. viii.

¹³⁸ Para Gutiérrez Estupiñán “el montaje implica la organización individual del discurso y su función sería la de producir un impacto cognitivo, una ‘toma de conciencia’.” Raquel Gutiérrez Estupiñán, “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”, p. 145.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁴¹ Con “objeto mágico” me refiero al instrumento que aun inanimado, como es un libro, en este caso *La tumba*, de José Agustín, posee la capacidad de determinar a nivel psicológico y emocional la conducta y la suerte de la protagonista, Magda Gilbert.

Antonio Mendívil y del autor; no obstante, existen otras obras de Crosthwaite como *El gran preténder* (1992) o *Estrella de la calle sexta* (2000), por poner sólo un par de ejemplos, en las que la proyección *ondera* se vuelve más transparente. Algunos de los elementos que Ignacio Trejo Fuentes destaca como sustantivos de *la Onda* son, más allá del tratamiento del lenguaje, la noción de rebeldía e inconformidad ante el canon social del momento, su postura en contra de las guerras internacionales, la búsqueda de la transgresión de la literatura de corte nacionalista en cuanto a los personajes, profesando un lenguaje informal y callejero, alejado de temas formalistas, políticos, intimistas y de otras naturalezas en favor de otros asuntos alternativos y anómalos para el contexto en el que se desenvolvían.¹⁴²

La última novela negra de Crosthwaite también hereda de este tipo de literatura elementos centrados en la estructura y la conformación periodística e intermedial, así como en su condición contracultural, pues ambas novelas –*La tumba* y *Tijuana: crimen y olvido*– representan sectores de la clase media rebelde ante el sistema corrupto y abusivo, comúnmente invisibles a los ojos de la justicia y a la representación artística. Asimismo, se dilucida la influencia de *la Onda*, más allá de los diálogos informales y del lenguaje casual, en los recursos metaliterarios. Incluso puede seguirse la huella *ondera* de *Tijuana: crimen y olvido* en cuanto a la pretensión de transgresión constante a nivel genérico, temático, literario, social, conductual, etcétera, asunto desarrollado al principio de este trabajo.

A nivel argumentativo, *La tumba* y *Tijuana: crimen y olvido* coinciden en que en ambas acontece un accidente automovilístico que se cobra la vida de una persona. En *Tijuana: crimen y olvido* muere el hijo de uno de los protagonistas, Mendívil, mientras que en *La tumba* perece Laura, la prima del protagonista. En ambas obras hay delirios –originados en cada una por circunstancias muy disímiles–, una postura de rebeldía (la actitud impávida, insurrecta y agitadora de Dora y de Laura se parece al talante con el que Magda se dirigía a sus padres, aunque la relación entre el protagonista de *La tumba* y sus padres también deja mucho que desear: son padres exitosos pero nada comunicadores), gestos de timidez (como es un ejemplo el retraimiento de Gabriel Guía o “Chéjov”, como lo llamaban sus compañeros de clase con tono burlón, que también guarda resonancias con la inseguridad y la torpeza para expresarse en público de Juan Antonio Mendívil), y, siguiendo al crítico

¹⁴² Ignacio Trejo Fuentes, “La Literatura de la onda y sus repercusiones”, pp. 203-205.

austríaco Herwing Weber, tanto una novela como la otra inmiscuyen temas aventurados como el cine, la música pop o el rock and roll y los mitos populares, con temas sublimes relacionados con la filosofía, la política o con cuestiones psicoanalíticas.¹⁴³

Si el objeto de Agustín fue plasmar las voces de los jóvenes sesenteros ávidos de conocimiento y de experiencias psicodélicas como una postura de oposición ante las represiones estatales y ante las convenciones socio-culturales, Crosthwaite constata mediante una serie de técnicas alternativas al lenguaje común de la historia, de la psicología, de la política, incluso de gran parte de la literatura, y a través de un conjunto de transgresiones como el vaivén entre lo real y lo ficcional, entre otros muchos mecanismos, que en situaciones de extrema violencia y de sumo tormento, el habla y la escritura del individuo doliente como su *psique* se ven tan zarandeadas, que es demasiado complicado, si no imposible, elaborar aquello que se ha vivido o ante lo que se ha sobrevivido; ambas manifestaciones –*La tumba y Tijuana: crimen y olvido*– podrían considerarse testimonios de la época en la que se desarrollan.

En el plano extratextual también existen notables coincidencias entre José Agustín y Luis Humberto Crosthwaite. Éste último se desempeñó como columnista del diario estadounidense *San Diego Union-Tribune* entre el año 2002 y el 2010. Al igual que Crosthwaite, José Agustín podría considerarse un autor transfronterizo, pues como el propio autor afirma en el ya referido vídeo, estuvo hartamente influido por la cultura estadounidense debido a que su padre era un piloto que viajaba con frecuencia al país vecino, y él lo acompañaba en sus viajes, por lo que comúnmente practicaba el inglés y leía literatura en dicha lengua. Se trata de un escritor cautivado por las atmósferas existencialistas, bohemias e inmorales de los años cincuenta y sesenta, que pronto se convertiría en un experto en la música norteamericana e inglesa del momento.

Una de las principales atracciones para ambos radica en la capacidad lúdica del lenguaje que, con un sentido mucho más cosmopolita que los autores de la revolución y postrevolución concentrados en la tierra y en el campo, les permitiera hacer literatura mexicana urbana a semejanza de la norteamericana al más puro estilo *beatnik*.

¹⁴³ Portal Jóvenes Lectores "La tumba". José Agustín 1/3.

Las obras que nos ocupan tienden a la variante contracultural de la literatura “representada por un grupo revolucionario, en contra de la represión del Estado, de las guerras, con una postura política. [...] Hay lucha, cambio, un conflicto que enfrentar. Autores como Melville y José Agustín sitúan el nacimiento de la contracultura en los años treinta y cuarenta del siglo pasado”.¹⁴⁴ El que es considerado el máximo exponente de la *Literatura de la onda* escribe que:

Contracultura abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional. Por otra parte, por cultura institucional me refiero a la dominante, dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida el *status quo* y obstruye, si no es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre los jóvenes, además de que aceita [*sic*] la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, corporaciones, centros financieros o individuos.¹⁴⁵

Aclara que este fenómeno ha existido en todas las épocas históricas, que no es un constructo posmoderno como se podría creer, sino una contestación de resistencia a lo establecido, como el movimiento estudiantil del 68,¹⁴⁶ la formación de grupos místicos, etcétera. En este mismo contexto de finales de los sesenta, no solamente se levantaron en protesta grupos en oposición como estudiantes, sino también personas de color, activistas feministas, hippies, gays, entre otros,¹⁴⁷ inconformes con los procesos políticos generalizadores en detrimento de la identidad individual.

Según Gutiérrez Estupiñán, en los años cincuenta surgen en Estados Unidos grupos pertenecientes a la generación *beat* que es recibida por la burguesía mexicana como una corriente cultural maleducada y de mal gusto. Era una comunidad antisistémica a menudo confundida con la de los hippies y su fama de nómadas, harapientos y drogadictos. La consumición de drogas naturales como el peyote en San Luis Potosí y los reclamos a ejercer libremente la desnudez y la sexualidad, fueron fenómenos que indujeron al Estado a llevar a cabo un conjunto de coerciones.

¹⁴⁴ Silvia Moreno Fernández, “Nueva Era y contracultura”, p. 52.

¹⁴⁵ José Agustín, *La contracultura en México*, p. 129 *apud idem*.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

Como ya previne en el título de este subcapítulo, las referencias intertextuales referidas a José Agustín suponen la caracterización de algunos de los personajes de la novela que nos preocupa. El personaje protagónico femenino es uno de los más intrigantes de la novela en cuestión porque, al mismo tiempo que vierte en su diario todas sus frustraciones, todos sus miedos a que la vayan a sacrificar, miedo a perder también el amor de pareja, al ser una persona solitaria, íntima, responsable e independiente, acuerda con sus padres ciertas condiciones de cara a la distribución de su habitación y su acceso: restringe su uso, como describe el autor al principio de la novela; es más, les exige a sus padres incomunicación e intimidad mediante el trazado de una pared si quieren que siga viviendo bajo su mismo techo.

Por un lado, la reportera simboliza la represión, debido a la impotencia que experimenta por no poder hacer nada para averiguar el paradero de Fabián. Exterioriza su angustia a través de las sucesivas cartas¹⁴⁸ que le dirige. Interpreto este procedimiento epistolar como la materialización del duelo que se le ha arrebatado a causa de la prontitud, la aceleración, y la virulencia de los hechos. Por otro lado, la represión de Magda se extiende hasta el trabajo, pues no puede expresarse abiertamente, sino que tiene que articular su discurso mediante códigos y reservas; constantemente está planteándose dónde está la línea, hasta dónde puede o debe cruzarla; esto es, hasta qué punto ella puede investigar, conocer y transmitir públicamente ciertas informaciones sobre los cárteles de la droga para no poner en riesgo su vida.

Magda se halla condicionada por una sociedad organizada que dirige los comportamientos de los grupos excluyentes a ella —me refiero a la sociedad adyacente al narcotráfico frente al resto de la sociedad—, y que castiga todo procedimiento que pueda interpretarse como una amenaza hacia el “brazo ejecutor”; en otras palabras, la integridad del cártel. Su vida, como la del resto de los simples ciudadanos, está en manos de las pautas que determina una especie de “pannarcosmos” —si se me permite el neologismo—. El instinto de supervivencia de Magda la induce a luchar por su vida y por su trabajo, evidenciando el rechazo y la desaprobación hacia la sociedad circundante. Durante los

¹⁴⁸ Crosthwaite juega con los límites de los géneros discursivos; por ejemplo, de una carta se espera una respuesta, una retroalimentación, que en el caso de *Tijuana: crimen y olvido* nunca se produce. Sí hay una respuesta/posicionamiento del autor, pero no del sujeto-personaje.

primeros meses del ejercicio de Magda como reportera, esto impide que su idea de transparencia periodística cobre cuerpo y emita datos imprudentes y perjudiciales para ella, su familia y su equipo de trabajo en el periódico. En cambio, termina prevaleciendo su ética profesional, como lo demuestra tras reiteradas amenazas telefónicas, su repentina ausencia referida gráfica y escrituralmente en la portada y en la contraportada: se ha pasado de la raya.

Como explica el autor en una entrevista concedida a Ariel Ruiz Mondragón para *Imagen Política de México y del Mundo* en 2011, el personaje de Samuel Ordóñez, quien, junto con Magda representa en la novela la incertidumbre en el periodismo por la amenaza del crimen organizado, sería un claro homenaje al periodista Jesús Blancornelas, quien fue víctima de un atentado en 1997 al que sobrevivió. Según palabras del propio Crosthwaite, la relación entre Gilbert y Ordóñez es una analogía a la que mantenían Blancornelas y él mismo.¹⁴⁹

A pesar de los numerosos y elocuentes vasos comunicantes entre Agustín y Crosthwaite con sendas obras, analizaré a continuación las disonancias más notables halladas. Si en los *onderos* la literatura sirvió como válvula de escape ante episodios repudiados como la matanza de Tlatelolco del 68 y El Halconazo tan sólo tres años más tarde, también fungió como plataforma para demostrar la degradación de la clase media-alta mexicana, sector en el que también tenían lugar hechos desagradables y denigrantes. En la *Literatura de la onda* hay una desarticulación del discurso de los rebeldes sin causa; en *Tijuana: crimen y olvido*, en cambio, la literatura no es una evasión, sino más bien una reclamación. El sentido de la rebeldía en la novela de Crosthwaite disiente completamente de los motivos de aquella en *La tumba*.

¹⁴⁹ A continuación dispongo el fragmento de una reveladora entrevista al autor de *Tijuana: crimen y olvido*: AR: ¿Cuáles fueron tus modelos reales para la creación de algunos personajes y elementos que aparecen en la novela? A mí me parecen claras las referencias al semanario *Zeta*, a Jesús Blancornelas, y alguna evocación de aquel narcojunior apodado *El Tiburón*.

LHC: La novela está plagada de elementos reales, tomados de la noticia o de mi experiencia propia. Mi personaje Samuel Ordóñez es importantísimo en el libro, porque es la base, y si vas a escribir sobre las amenazas que el crimen organizado ejerce sobre el periodismo, pues la base principal van a ser Blancornelas y *Zeta*. Yo tuve la fortuna de conocerlo, de haber charlado con él, me respetaba y yo lo admiraba muchísimo. La relación entre Ordóñez y Magda en el libro es la relación mía con don Jesús. *Imagen Política de México y del Mundo*.

El tratamiento del duelo por una pérdida familiar en cada una de las novelas es completamente disparate. En *La tumba* hay una sensación desértica por la ausencia de alguien joven, hermosa y en la plenitud de la vida. Este varapalo hace madurar a Gabriel, que toma conciencia de las vicisitudes terrenales. El tono depresivo de *Tijuana: crimen y olvido* diverge notablemente con las notas unas veces de pesimismo existencial y otras de júbilo y éxtasis juvenil de Gabriel Guía, cuya insatisfacción proviene del núcleo familiar desestructurado por factores como la ociosidad y la falta de valores representativos de la clase media mexicana de la década de los sesenta, frente al contexto violento que permea todos los planos de la sociedad en la circunstancia de la desaparición forzada.

II.4 Construcción de los personajes mediante el proceso narrativo: análisis de los géneros discursivos

Se trata de pequeños fragmentos incompletos que *cuentan* una historia truncada, situación que apela a la imposibilidad del lenguaje de transmitir una experiencia total. Podríamos por lo tanto asimilar estos fragmentos citados a la noción derridiana de *iterabilidad*: estos representan marcas que dicen algo, pero no comunican, en el sentido de una comunicación total transparente. Las palabras se escapan y no se puede tener ninguna garantía de su sentido o, dicho de otro modo, no es posible adueñarse del sentido de la palabra del otro.

Ricardo Nava, *Deconstruyendo el archivo. Jacques Derrida para historiadores*

II.4.1 Géneros discursivos. Conceptos

Para analizar la prosa, Bajtín aseguraba que no se trataba de solventar problemas intralingüísticos, como hicieran la estilística tradicional, la filosofía de la lengua, entre otras disciplinas, sino de centrarse en lo extratextual, en cómo están literaturizados los distintos puntos de vista que emergen de los conflictos sociolingüísticos.

A partir de la primera mitad del siglo XX, comienza a haber un gran interés de la crítica por investigar la estilística de la prosa artística; no obstante, existía el gran vacío de que no

había un método de análisis de la misma, pues la estilística tradicional no se amoldaba a las necesidades cognoscitivas ni sociales de la prosa:

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.¹⁵⁰

La preferencia bajtiniana por el género novelesco se debe a que la novela permite el cruce entre la palabra del pasado y la palabra del presente, de manera que ninguna voz, ningún tiempo, ningún espacio ni ningún posicionamiento sea único ni sagrado. La novela es, a diferencia de géneros como la épica o la poesía, “arena de lenguajes” en la que hay un mundo en construcción o por construirse.¹⁵¹

Según Bajtín, para la construcción narrativa de los aspectos de la vida humana hay que litigar con el enunciado, que es la vía por la que se hace uso de la lengua, pues dicho enunciado revela los distintos matices de tales aspectos a través de su contenido, de las partículas gramaticales y de su estructura. El conjunto de estas tres unidades vendrá determinado en función a cada situación comunicativa específica, o, en palabras de Bajtín, a cada “esfera del uso de la lengua”, que constituirá sus propios *géneros discursivos*.¹⁵²

A diferencia de la oración, capaz de generar una respuesta comprensible solamente mediante su ubicación dentro de un contexto total,¹⁵³ “los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua.”¹⁵⁴ El enunciado se delimita por el cambio de los sujetos discursivos, tiene contacto inmediato con la realidad, se relaciona directamente con otros enunciados “que les son dados”,¹⁵⁵ es portador de un sentido completo y provoca una respuesta por

¹⁵⁰ Bajtín, *La palabra en la novela*, p. 80.

¹⁵¹ Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, p. 27. Fuentes también opta por la novela, pues, debido a su carácter aglutinante y variopinto, le permite apropiarse de todos los discursos, con la ventaja de que la imaginación y la ficción multiplican las posibilidades de exploración y de sentido; para el escritor el logro de la novela consiste en imbricar diversas experiencias, géneros, tiempos, doctrinas, etcétera.

¹⁵² Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, p. 3.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

parte del interlocutor u oyente.¹⁵⁶ Entre las características del enunciado se encuentran la aptitud de favorecer el ya mencionado cambio de sujetos discursivos, y el aspecto conclusivo o total, es decir, permite que el discurso sea contestado;¹⁵⁷ esta última característica Bajtín la divide en cuatro momentos vinculados entre sí:

1. El agotamiento del sentido del objeto del enunciado. Es lo que sucede en determinados géneros literarios muy acotados y restrictivos, como podrían ser, por ejemplo, un eje cronológico, una noticia, un documento jurídico, etcétera.
2. El fin de un enunciado debido a “la intencionalidad discursiva, o (a) la voluntad discursiva del hablante”. [paréntesis mío]
3. La aparición en el enunciado de formas de conclusión.¹⁵⁸
4. “La actitud del enunciado hacia el *hablante mismo* (el autor del enunciado) y hacia *otros* participantes en la comunicación discursiva.”¹⁵⁹

La intención del hablante va a ser determinante para diversas elecciones: la del objeto, la de sus límites o su agotamiento de sentido y la de la forma genérica,¹⁶⁰ que viene condicionada por la concepción del destinatario, así como su composición y estilo.¹⁶¹

Para analizar los géneros discursivos primarios en *Tijuana: crimen y olvido*, me centraré en una de las características del enunciado ya mencionada, su conclusividad o totalidad, es decir, la capacidad de generar en el oyente una reacción o respuesta, que, como se comprobará, es un proceso transgredido sistemáticamente por el autor, así como en los discursos predominantes. Por ejemplo, del género epistolar se suele esperar una respuesta que en el caso de Magda nunca sucede; de una entrevista se aguarda que el emisor responda adecuada o, al menos, orientativamente a las preguntas emitidas por el entrevistador; y en líneas generales, se espera que una novela albergue un proceso narrativo completo, sin

¹⁵⁶ En oposición a las características de la oración que se exponen en esta página. *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

oquedades y sin cabos sueltos, o los menos posibles, mientras que en *Tijuana: crimen y olvido* estos procedimientos forman parte de su constitución.

II.4.2 Estilo y plurilingüismo

Según Bajtín, las unidades estilísticas mínimas de composición de la novela son:

- 1) Narración literaria directa del autor (en todas sus variantes)
- 2) Estilización de las diferentes formas de la narración oral costumbrista (*skaz*).
- 3) Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc).
- 4) Diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.).
- 5) Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico.¹⁶²

Todas estas unidades representantes de estilo, se van a combinar tensa, contradictoria o armoniosamente en la novela, y el tono que adquirirá ésta será el producto total de la confluencia de todas sus partes subordinadas. En la novela se congregan artísticamente tanto aspectos sociolingüísticos, provenientes del “plurilingüismo social” que genera la estratificación interna en los diferentes lenguajes, así como en las variedades diacrónicas de la lengua, como voces individuales. Gracias al conjunto de relaciones y correlaciones que mantienen entre sí estas unidades y a su dialogicidad, se obtienen las características propias del género novelístico.¹⁶³

En palabras de Bajtín, el plurilingüismo “es el *discurso ajeno en lengua ajena* y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor”.¹⁶⁴ Al ser la palabra bivocal, expresa simultáneamente dos ideologías y dos intenciones distintas, la del héroe y la del autor que se plasma a través de la del héroe, la del narrador, la de los géneros intercalados, es decir, estructuras tanto literarias (poemas, escenas teatrales, etcétera) como extraliterarias (documentos notariales, postulados científicos, etcétera), que dialogan y discuten entre sí,

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Bajtín, *La palabra en la novela*, p. 81.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp.141-142.

contribuyendo al sentido novelístico, pero conservando al mismo tiempo su autonomía dentro de la estructura principal de la que forman parte.

Géneros discursivos primarios como las cartas, el diario, la confesión, entre otros, se intercalan determinando la estructura de la novela. Es lo que ocurre en *Tijuana: crimen y olvido*, que al ser una autoficción, realización que favorece la hibridación genérica, se halla estructurada en gran medida por tales géneros discursivos simples. La confesión, el diario y la carta, entre otros, son géneros discursivos relacionados con la intimidad del emisor. La elección por parte del autor de la autoficción en general y de estos géneros primarios en particular, podría representar el hecho de que información tan delicada como la relacionada con la desaparición forzada no es posible ser transmitida por otros medios –mucho menos oficiales–, que no sean formatos secretos y aislados como éstos:

Cada uno de los mismos [géneros discursivos primarios] tiene sus formas semántico-verbales de asimilación de los diferentes aspectos de la realidad. La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradas de asimilación verbal de la realidad.¹⁶⁵

Analizaré detalladamente cada uno de ellos más adelante.

Como ya hemos explicado, el plurilingüismo incursiona en el texto novelístico a través de diversas fórmulas. Una de ellas es la dialogicidad entre la palabra propia y la palabra ajena generada por la confluencia de los diferentes discursos, que provoca nuevas posibilidades de creación literaria. La vida humana es cambiante, divergente y compleja, y así lo refleja el lenguaje social. Si la novela es representación de dicho lenguaje social, es necesario pensar que no habrá unanimidad de opiniones ni de percepciones con respecto a un objeto y sus propias contradicciones internas, sino que su tratamiento vendrá dado a partir de la estilización (“negociación”) entre la palabra propia, la palabra ajena y el manejo que ambas realicen del objeto al que dan enfoque conjuntamente.¹⁶⁶

La palabra novelesca es dialogizante, dinámica, bivocal y representante de todo lo extraliterario, de ahí que el escritor deba apropiarse de todo lo que ésta representa para entrometer su intención y hacerla suya. Un ejemplo de esta apropiación serían los

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹⁶⁶ Ya explicaba Hegel que el conocimiento siempre es dialéctico, es decir, el conocimiento surge de dos ideas opuestas que chocan entre sí y generan una idea nueva.

ideologemas. Se trata de una lucha de ideas que el hablante expresa a través de su palabra, de sus gestos, conductas, etcétera, a través de los cuales proyecta parte de su realidad social, su ideología, su horizonte de expectativas, la clase social a la que pertenece, su contexto histórico, entre otros elementos. El hecho de que tanto a nivel léxico-semántico, paratextual, temática y argumentativamente, Luis Humberto Crosthwaite remita a la violencia y al olvido, nos demuestra un punto de vista especial acerca del mundo o de una situación social concreta.

II.4.3 Clasificación

Bajtín destaca la importancia de contemplar la heterogeneidad y al mismo tiempo la particularidad de los géneros discursivos. Para ello ofrece la siguiente clasificación:

Los géneros discursivos secundarios (complejos) -a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencia de éstas, aquello es un enunciado secundario (complejo).¹⁶⁷

Justamente el trabajo en común entre géneros discursivos primarios y secundarios es el que nos descifra las claves del enunciado y por tanto, el vínculo “entre el lenguaje y la visión de mundo”.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, p. 4.

¹⁶⁸ *Idem.*

Para la construcción novelística, Crosthwaite intercala géneros discursivos tanto simples, como serían el diario de Magda, las confesiones de la protagonista en dicho diario y las de los personajes entrevistados por Crosthwaite en su faceta como periodista, o el eje cronológico que aparece en el capítulo “Cronología”, como complejos, cuyo ejemplo podría ser la crónica periodística también desarrollada por el periodista Crosthwaite, o las secciones más prominentemente narradas a juzgar por el tiempo pretérito de los verbos, entre otras pistas. Como ya sugiere Bajtín en *La palabra en la novela*, el género novelístico otorga una relevancia equiparable tanto a los géneros discursivos primarios como secundarios, esto es, que las cartas, los datos biográficos y los comentarios, no solamente conforman una parte crucial en la constitución de *Tijuana: crimen y olvido*, sino que ejercen como subgéneros estructurantes a nivel formal y de contenido, si tenemos en cuenta el tono conversacional imperante en la novela, así como las características de los géneros en los que abrevia la autoficción, es decir, la autobiografía, la novela del “yo” y el ensayo literario.

La alternancia de estos géneros discursivos anteriormente mencionados, por demás intencionada en el caso concreto de *Tijuana: crimen y olvido*,¹⁶⁹ dota a la novela de un dinamismo generado por el juego estilístico de la hibridez¹⁷⁰ y de las abundantes referencias intermediales¹⁷¹ propias de la autoficción, lo que expresa la dificultad para abordar el caos social que re-crea a través de la interpretación particular del autor. Al mismo tiempo, es una manera de vincular la escritura documental de la novela con la sociedad en la cual se lee.

¹⁶⁹ Bajtín menciona que a veces los géneros literarios se intercalan de manera intencional, mientras que en otros casos, la alternancia de éstos es objetual, es decir, que algunos subgéneros fungen de transición o excusa para el plurilingüismo entre otros géneros o subgéneros que aporten mayor consistencia al conjunto novelístico según la intención autoral. Bajtín, *La palabra en la novela*, p. 139.

¹⁷⁰ Como define Bajtín, la hibridación “es la mezcla (intencional) de dos lenguajes sociales en el marco del mismo enunciado; es el encuentro en la pista de ese enunciado de dos conciencias lingüísticas separadas por la época o por la diferenciación social (o por una y otra).” [primer paréntesis mío] *Ibid.*, p. 174.

¹⁷¹ En la autoficción podemos encontrar, además de textos propios del género novelístico como tal, imágenes u otras representaciones pictóricas, así como la organización de los diferentes cuerpos textuales de manera fotográfica o cinematográfica. Como señalaba en el primer capítulo, la característica intermedial de la autoficción se relaciona con la necesidad de gran parte de los lectores de la narrativa del narcotráfico como la alternativa “auténtica” para conocer una verdad sobre lo que acontece en el país.

II.4.4 Construcción dialógica-discursiva de *Tijuana: crimen y olvido*

Tijuana: crimen y olvido está dividida en siete capítulos, además de un prefacio y un epílogo. Dentro de cada capítulo se encuentra un número variado de pasajes titulados ya con sustantivos, ya con adjetivos, que en gran medida aluden a la violencia y al olvido.

Los personajes principales, Magda Gilbert, Juan Antonio Mendívil, Edén Flores y Luis Humberto Crosthwaite, son al mismo tiempo personajes, narradores y sujetos, si los situamos dentro de un esquema actancial, pues los cuatro tienen como objetivo la escritura, que a su vez concuerda con la pretensión de Crosthwaite como autor físico, del empleo de la escritura como un recurso primordial para que el olvido de los periodistas asesinados y desaparecidos en dicho espacio no se desarrolle.

Cada personaje adopta un género discursivo diferente para expresar sus percepciones, experiencias y preocupaciones, a través del cual va a mostrar su personalidad junto con la dialogicidad con los otros personajes. En estos métodos de escritura dispuestos como fórmulas de reconstrucción de un pasado y de los propios sujetos, se recurre mayoritariamente a la primera persona, excepto en algunos pasajes donde predomina el discurso narrativo y algunas secuencias del diario de Magda en las que se emplea la segunda y la tercera persona para referirse a ella misma; de este modo, se alternan el estilo directo de los géneros familiares o íntimos –como el diario, el diálogo puro, la confesión, etcétera– con el estilo indirecto y el estilo indirecto libre¹⁷² de los diálogos de los personajes que Crosthwaite reproduce, que además facilitan –estos últimos–, el tratamiento de otros discursos que tienen lugar dentro del conjunto novelístico, como el periodístico –noticias, radio, reportajes–, así como los argots jurídico-policial, administrativo, estadístico, entre otros.

Aunque no se expone desde el principio, la vida de los personajes y sus destinos van a ser manipulados por Edén Flores, quien ejerce sobre ellos métodos de tortura física y psicológica, como palizas, amenazas e incluso la desaparición forzada. Todos estos

¹⁷² Según LaCapra, el uso de este estilo puede indicar la incapacidad de discernir la procedencia de las diferentes voces, lo que permite al narrador un mayor campo de juego de cara al tratamiento narrativo, que de algún modo predispone la articulación irónica, empática, técnicas de acercamiento y distanciación, etcétera, cuyo factor común se traduce en “la imposibilidad de decidir”. LaCapra, *op. cit.*, p. 201.

mecanismos de violencia aparecen en la novela tanto argumentativa como dialógicamente. En ello profundizaré más adelante.

El principal género discursivo que maneja el personaje femenino es el diario, en el que a su vez se van a estilizar otros géneros discursivos simples como el género epistolar, el discurso periodístico en sus múltiples variantes, como la crónica, el reportaje, la entrevista, la investigación de archivo de Crosthwaite, el discurso confesional propio de un diario íntimo, etcétera.

Todos estos géneros discursivos anteriormente evocados son coordinados por una voz principal, la de Crosthwaite-narrador, que va a funcionar como el elemento de unión de las demás voces para darle seguimiento a la novela como un todo. Crosthwaite comienza siendo el autor de *Tijuana: crimen y olvido* con el afán de averiguar el paradero de los periodistas desaparecidos, Juan Antonio y Magda; se convierte en el narrador de los episodios acaecidos entre los personajes, recreando sus vivencias, diálogos e impresiones, y de nuevo vuelve a ser el autor de *Tijuana: crimen y olvido* al final, pero para sufrir en carne propia toda la hecatombe de violencia que ha ido relatando y amalgamando a lo largo del libro, lo que lo convierte en otro personaje más. A través de su discurso a caballo entre un informe de investigación de un delito y una novela, el narrador estiliza el diario de Magda así como todos los géneros discursivos que éste integra —a excepción de los diálogos puros—, el discurso de Mendívil y el de Flores, además de los de los personajes secundarios. Al mismo tiempo, en su discurso principal narrativo-investigativo, Crosthwaite estiliza el discurso periodístico y el de la estadística o la encuesta para traducir las vicisitudes de las sociedades latinoamericanas fronterizas¹⁷³ y lanzar una severa crítica a la idiosincrasia estadounidense, empeñada en promocionar periódicos nacionales en inglés dentro de las comunidades latinas, deseosas de encontrar noticias en español y sobre materia que les afecte;¹⁷⁴ los diálogos puros entre el periodista y Edén Flores, las entrevistas realizadas a los personajes cercanos a los desaparecidos, el eje cronológico en el que aparecen fechas y descripciones clave para el proceso de investigación y los pensamientos, opiniones,

¹⁷³ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, pp. 137, 172.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 138. Crosthwaite muestra las necesidades de los sujetos fronterizos, quienes ante los discursos normativos reivindican la diferencia de identidades idiomáticas y regionales.

reflexiones y comentarios del narrador, se van intercalando en el relato unas veces mediante la confesión y otras a modo de digresión.

II.4.5 Transgresión de los usos convencionales de los géneros discursivos primarios

En *Tijuana: crimen y olvido*, a pesar de los numerosos intentos de dar testimonio de sobrecogedores acontecimientos traumáticos, y aunque sí existe un sentido narrativo como artefacto novelístico, los procesos narrativos correspondientes a los géneros intercalados siempre se ven interrumpidos o inconclusos, por lo que no se logra en ellos una transmisión total del sentido comunicativo. En la novela no hay lugar para la proposición de una solución, ni siquiera para una interpretación clara, pues hay una carencia de información clave y de cuerpos; sólo hay violencia,¹⁷⁵ desinformación y un clima general de escepticismo.¹⁷⁶

La autoficción, además de tratarse de un “género” subjetivo por naturaleza debido a que nombra la actividad de una persona que está novelando su vida, contempla subgéneros familiares e íntimos que la cargan aún más de un alto grado de subjetividad. Dichos estilos íntimos como las cartas y el diario, permiten un acercamiento muy estrecho entre el hablante (escritor) y el receptor del discurso, de manera que se sobrecoge más al lector conduciéndolo hacia la incomodidad.¹⁷⁷ El tú de las cartas junto con el tono confidencial y conversacional de la novela supone una especie de apelación al lector.

Tales géneros familiares contribuyen a la “destrucción del modelo oficial del mundo”, como elementos destructores de las verdades y las ideologías oficiales,¹⁷⁸ o sea, como

¹⁷⁵ Se trata de un tipo de violencia que ejerce una función específica, pues Edén Flores lucha para que no se sepan las verdades de su trayectoria delincuencial y para lograr pasar a la historia a través de un libro donde él sea el héroe.

¹⁷⁶ El desconcierto en la novela a nivel formal, estructural, argumentativo, lingüístico, etcétera, es tal e implica una violencia tan desbordada, que provoca una desarticulación en el entendimiento de la situación tanto por parte de los personajes como por parte del lector. La “comprensión” es fragmentaria, así como los datos acerca de los crímenes, secuestros, extorsiones, etcétera.

¹⁷⁷ Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, p. 23.

¹⁷⁸ *Idem*.

fuerzas centrífugas descentralizadoras de la ideología del poder, pues la convivencia entre géneros de diversa índole permite contrastar discursos, datos, percepciones, etcétera.

Como veremos a continuación, en *Tijuana: crimen y olvido* hay un incumplimiento constante de los usos convencionales de ciertos géneros discursivos desde el punto de vista del cambio de sujetos discursivos y de la competencia para generar una respuesta (características inherentes al enunciado), para demostrar que no hay un sentido comunicativo completo a nivel de sujeto interlocutor, aunque sí a nivel del conjunto novelístico: las cartas halladas en el diario de Magda no llegan a ningún otro, los diálogos entre Crosthwaite y Padilla, y éste y Solórzano, no extraen los frutos que se necesitan para avanzar en la investigación; aquéllos entre la policía y Mendívil o Raúl se producen a retazos, y los monólogos de Mendívil terminan con un rectángulo negro que cubre casi toda la página como sinónimo del dolor que le impide seguir narrando un pasado aborrecible. Incluso hay una violación del uso común y de la solemnidad de un texto investigativo, pues en *Tijuana: crimen y olvido* tienen lugar multitud de discursos ajenos de diverso origen, y, a veces, un corrosivo tono irónico y subjetivo. Tampoco se suelen reflejar razones laborales en un diario íntimo, aunque en la expresión periodística es casi misión imposible segregar el ámbito personal del profesional.

II.4.6 El diario epistolar de Magda Gilbert

De todas las vocaciones del hombre, el periodismo es aquella en la que hay menos lugar para las verdades absolutas. La llama sagrada del periodismo es la duda, la verificación de los datos, la interrogación constante. Allí donde los documentos parecen instalar una certeza, el periodismo instala siempre una pregunta. Preguntar, indagar, conocer, dudar, confirmar cien veces antes de informar: esos son los verbos capitales de la profesión más arriesgada y más apasionante del mundo.

Tomás E. Martínez, *Periodismo y Narración: Desafíos para el siglo XXI*

El diario de Magda funciona como el documento de una voz ya apagada, la de la reportera desaparecida, que permite a Crosthwaite incorporar la desacralización del discurso

autoritario representado por Edén Flores y por las limitaciones del Estado-nación. El subgénero epistolar se clasifica consabidamente dentro de la variante biográfica, encargada de revelar grandes dosis de intimidad de quien escribe, sobre todo, si se trata de cartas privadas de carácter sentimental y quizá terapéutico,¹⁷⁹ como las que escribe Magda Gilbert a Fabián Flores. Normalmente, el tiempo en el que suceden los hechos y aquél en que éstos se disponen por escrito, coinciden.¹⁸⁰

El diario, al igual que las cartas (a no ser que sean concebidos como prominentemente literarios, como las cartas que dirigió Gustavo Adolfo Bécquer “a una mujer”, incluso en el plano de la ficción, aquellas que el entusiasta Alonso Quijano escribiera a la sin par Dulcinea del Toboso), se utiliza para plasmar reflexiones y confesiones personales que implican, en términos del realismo, un reflejo puro, pues debido a la necesidad de asegurar los hechos, que prevalecen a la calidad y a la estética de la escritura,¹⁸¹ se pueden encontrar desajustes, ideas repetitivas u otros defectos,¹⁸² pero también una gran autenticidad.

Retomando el carácter conclusivo o total del enunciado, explica Bajtín, que en el momento en el que el oyente percibe y comprende el significado del discurso, éste toma una postura de respuesta inmediata que se va gestando durante el proceso de audición-comprensión.¹⁸³ También afirma que “toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta –a pesar de que el grado de participación puede ser muy variado–;¹⁸⁴ en otras palabras, hay una respuesta con respecto a un

¹⁷⁹James Framo, un renombrado psicoterapeuta americano por sus terapias en el núcleo familiar, solía proponer a sus pacientes como parte de la terapia, que les escribieran cartas a sus fallecidos para expresarles sus sentimientos más sinceros y perturbadores al mismo tiempo. James Framo, *La terapia familiar de origen: Un enfoque intergeneracional apud* Goldbeter-Merinfeld, “Duelo y fantasmas”, p. 167.

Esta especie de terapia narrativa consiste en exteriorizar el problema para separarlo del sufriente, de este modo, no se enfatizan los aspectos negativos, sino que por el contrario, el ver el problema desde fuera permite tomar conciencia, interactuar con él y buscar nuevos horizontes de sentido; un sentido alternativo alejado de las concepciones culturales dominantes. White & Epston, *Medios narrativos para fines terapéuticos apud* Mardones Carrasco, “Narración y Performance: El Psicodrama ante el Trauma Psicosocial en Niños, Niñas y Adolescentes por Desastres Naturales”, p. 7.

¹⁸⁰ Ana Luisa Calvillo, *Manual de Géneros Biográficos*, p. 41.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸² Estas técnicas “improvisadas” en la novela podrían mostrar la verosimilitud del carácter del diario o de los géneros íntimos, y, junto con la desintegración del discurso, traslucen la atmósfera traumática.

¹⁸³ Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, pp. 7-8.

¹⁸⁴ *Idem.*

enunciado que se emite siempre y cuando haya una “comprensión real y total”¹⁸⁵ de un discurso vivo; en cambio, en *Tijuana: crimen y olvido* no se completa la fase de la comprensión, como si tanto los diálogos de Raúl o Juan Antonio como las cartas de Magda que no son respondidas ni remitidas, fuesen, en consonancia con sus emisores, entes inertes o desprovistos de razón o de la posibilidad de expedir una réplica.¹⁸⁶

El crítico ruso expone que el significado del silencio de un hablante se debe al cese de su discurso para permitir la entrada de la respuesta del otro, es decir, al cambio de sujetos discursivos.¹⁸⁷ No obstante, el diario *per se* no tiende al cambio de sujeto discursivo. Para más énfasis, en la novela también existen pasajes en los que no se sabe qué personaje está hablando, por lo que este “cambio de sujeto discursivo” se dificulta notoriamente, efecto que forma parte de la intención del autor para generar ambigüedad, elemento clave en el “género” autoficticio.¹⁸⁸

Para la escritura de Magda no existen oyentes, no hay ningún otro –a pesar de que sí existe una intención, elemento que condiciona el contenido del mensaje– que pueda responder ante sus inquietudes. De modo que, si “todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como *respuesta* a los enunciados anteriores de una esfera dada, [...] (y) uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con las de otros”,¹⁸⁹ al no haber un enunciado total en el ejemplo que estamos tratando, pues falla el proceso comunicativo, no puede haber una “correlación” con la postura del emisor de quien se obtiene ilusamente una primera función referencial.

Las cartas que Magda dirige en un principio a Fabián jamás van a ser respondidas, con lo que hay un juego con la finalidad convencional de la escritura de una carta. Tales cartas ponen en funcionamiento una comunicación esquemática y unívoca, de ahí que no permitan

¹⁸⁵ Bajtín insiste en que “toda comprensión real y total tiene un carácter de respuesta activa y no es sino una fase inicial y preparativa de la respuesta (cualquiera que sea su forma).” *Ibid.*, p.8.

¹⁸⁶ El incumplimiento de la función de un género significa la desintegración de la sociedad por falta de comunicación.

¹⁸⁷ Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, p. 9.

¹⁸⁸ Refrescando algunos planteamientos previos, a través de la ambigüedad el autor propone representar la irrepresentabilidad de la violencia exasperada y sus consecuencias traumáticas; *Tijuana: crimen y olvido* responde a los discursos oficiales o convencionales, a la novela de denuncia tradicional, al discurso político, y en concreto, el diario obedece a la falta de respuestas por parte del Estado, de ayuda psicológica, de apoyos sociales.

¹⁸⁹ Paréntesis mío. Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, p. 20.

un posicionamiento, pues el receptor no existe y ni siquiera Magda sabe qué hacer para olvidar a su ex pareja:

Mi plan requiere de un esfuerzo de voluntad. Para olvidar no se puede formular una estrategia o un plan de acción como redactar una nota de periódico. No puedo utilizar recursos de memorización como concentrarme en tus recuerdos o repetir una vez tras otra lo mismo; tampoco puedo utilizar métodos inversos, si es que existen: ¿desconcentrarme o repetir cada vez menos? La única opción para seguir el camino es quitarte del centro de la mesa, ponerte en una caja y guardarte en el sótano de mis pensamientos, donde ya no seas peligroso.¹⁹⁰

Pero también existiría la posibilidad de considerar que el destinatario de las cartas de Magda no sea el mencionado Fabián, sino la propia Magda, pues tal vez las sucesivas cartas no sean más que la simulación de la ausencia de respuestas que la reportera necesitaría saber y que, sin embargo, no recibe de ninguna fuente. El léxico del olvido, de la desaparición forzada, de la despedida, la repetición obsesiva del tema a veces metaforizado, el uso arbitrario de personas gramaticales, de tiempos verbales y modos discursivos como la descripción, la narración y los comentarios, nos presentan una situación comunicativa incompleta, no convencional, cuya intención podría ser la de superar la tragedia y el dolor que ésta le produce (a Magda), a través de la repetición del ejercicio (de escribir cartas) como imposibilidad de asimilación de los cruentos hechos.

Según Bajtín, la respuesta del interlocutor ya viene dada en el enunciado del emisor, sea pronta o no, mediante omisiones, adaptaciones al otro –según el grado de conocimiento de la situación, de su forma de pensar, de sus puntos de vista acerca de la situación específica por parte del emisor–, etcétera, lo que determinará también el género, la estructura y los recursos lingüísticos, esto es, el estilo del enunciado.¹⁹¹ En el siguiente fragmento Magda escribe una carta en la que imagina una conversación con Fabián:

-Vengo a despedirme –te habría dicho.
-¿Adónde vas?
-Voy a dejarte.
-¿Dejarte dónde?
-Dejarte para siempre.
-¿Así nomás?

¹⁹⁰ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹¹ Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, p. 22.

-Pues de qué otra forma.
 -Está bien, dime ¿por qué te vas?
 Pensativa, en silencio, estaría tratando de hallar una respuesta.
 ¿Porque eres un peligro? Te habrías reído de mí.
 ¿Porque mi mamá te odia? Yo me habría reído de mí.
 ¿Porque tengo miedo, porque todo indica que valemos madre, porque tarde o temprano te van a matar o nos van a matar juntos?
 -¿Quiénes nos van a matar? –habrías preguntado.
 -Ellos.
 -¿Quiénes?
 -Los que matan.
 [...] Pero no estás frente a mí, no tengo que escuchar tus réplicas ni argumentos. Puedo hacer lo que me dé la gana.
 Escucha esto:
 -Fabián, me voy.
 -...
 -Voy a dejarte.
 -...
 -Para siempre.
 -...
 -Porque fuiste un peligro y todavía lo sigues siendo.¹⁹²

En dicho “diario epistolar” los horizontes espacio-temporales se difuminan para dar paso al monólogo interior de la protagonista –modo discursivo relacionado con el drama–, al estilo personal, individual e íntimo de Magda. Los verbos imperantes en este formato discursivo son de contenido indefinido, alcanzando incluso la inacción o el paroxismo en el momento en el que la propia Magda reflexiona con un tono deprimente sobre cuál podría ser el método adecuado para olvidar a Fabián, si seguir escribiéndole, táctica que verifica inútil, o si dejar de hacerlo, lo que tampoco le garantiza su propósito. Disponemos de un claro ejemplo en el cuarto pasaje de la primera parte de la novela que se titula *:niño:*; Magda es quien narra la historia, mezclando la primera y la tercera persona de forma retrospectiva pero con una imperiosa fuerza de presente. Puede que esta fusión de diferentes personas gramaticales sean empleadas por Crosthwaite a través de la voz de Magda como un proceso terapéutico, o sea, Magda toma distancia de sí misma a través del desdoblamiento para no sufrir tanto en el proceso de “re-elaboración” de su trauma: la desaparición de Fabián Flores.

¹⁹² Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, pp. 60-61.

En el mencionado pasaje predomina el uso del imperfecto, sobre todo conjugado con verbos abstractos, como “haber”, “expresar”, “existir”, “imaginar”, “admirar”, “aburrir”, “observar”, “querer”, “interesar”, “parecer”, etcétera, amalgamados mediante un tono dubitativo, a saber por la continuidad del adverbio “quizá”, que desarrollan numerosas descripciones encargadas de frenar el desarrollo de la historia (tales descripciones sirven para ofrecer puntualizaciones psicológicas, espacio-ambientales, y, según R. Barthes, contribuye a dar un aspecto de realidad en el discurso),¹⁹³ como una metáfora de la angustia y el sufrimiento de la protagonista, que se combinan con lo narrado.

II.4.7 La entrevista y el diálogo

La entrevista es un diálogo dirigido con la intención de extraer información sobre algún tema de interés. Normalmente el entrevistado es una persona documentada y experimentada en dicho tema; sin embargo, en el caso de *Tijuana: crimen y olvido*, las respuestas de entrevistados como Raúl, Juan Antonio Mendívil, Natalia Padilla, la ex esposa de Mendívil, o Gustavo Solórzano, poseen incongruencias, omisiones, giros intencionales e importantes lagunas memorísticas, ya sean voluntarias o involuntarias, que dificultan notablemente la labor informativa de Crosthwaite. A pesar de que el entrevistador persigue un objetivo claro, la elucidación de las desapariciones de Magda y Juan Antonio, las respuestas a medias de los entrevistados obstaculizan el propósito establecido, lo que sirve a Crosthwaite para lanzar una crítica a los responsables de la seguridad ciudadana:

¿De veras está todo perdido?

-Nada está perdido. Los esfuerzos del gobierno aniquilan al narcotráfico. ¿Qué no lo demuestran los resultados?

El comandante respondió como si la reportera viniera de un mundo ajeno a las noticias del planeta Tierra.

[...] las autoridades en general hablaban acerca de su trabajo con un paternalismo ofensivo, partían de la idea de que la ciudadanía debía ser defendida de la realidad: como si fueran niños, los habitantes de la ciudad no deberían enterarse de lo que hacen los adultos. Les repugna el periodismo que insiste en reportar malas noticias; el gobierno defiende el derecho de un ciudadano a la desinformación.

¹⁹³ Roland Barthes, “L’effet de réel”, pp. 81-90 *apud* Susana Arroyo Redondo, *op. cit.*, p. 198.

[...] El comandante aleccionó a la muchachita sobre la responsabilidad¹⁹⁴ de los medios de comunicación.

-Me queda claro que contigo la situación es distinta –dijo a manera de despedida–. Siendo tan joven y responsable, tanto yo como el alcalde confiamos en que no denotarás el esfuerzo o la imagen de las autoridades.¹⁹⁵

La entrevista es un género discursivo en gran medida relacionado con la oralidad porque, como explica Graciela de Garay en *La historia con micrófono*, la historia oral permite rescatar testimonios a partir de la aprehensión de los sucesos y cambios sociales desde la subjetividad.¹⁹⁶ La riqueza de esta herramienta radica en privilegiar lo humano y la individualidad: “en las entrevistas de historia oral, la subjetividad del informante [...] proporciona una visión ‘espontánea’ y ‘sincera’ de los hechos.”¹⁹⁷ En *Tijuana: crimen y olvido*, la entrevista trasluce la distorsión y la discontinuidad de la subjetividad en el proceso de desaparición forzada.

En cuanto al diálogo, según Bajtín “es una forma clásica de la comunicación discursiva debido a su sencillez y claridad. Cada réplica, por más intermitente que sea, posee una conclusión específica, al expresar cierta posición del hablante, la que puede ser contestada, y con respecto a la que se puede adoptar otra posición.”¹⁹⁸ Las relaciones que puede establecer un diálogo según Bajtín son “de pregunta, afirmación y objeción, afirmación y consentimiento, proposición y aceptación, orden y cumplimiento, etcétera.”¹⁹⁹ En *Tijuana: crimen y olvido* contamos con varios cuerpos de diálogo, como aquel entre Magda y su prima Emma, entre Magda y Juan Antonio, entre Crosthwaite y Emma –éstos últimos

¹⁹⁴ Si contrastamos el término “responsabilidad” con el de “desinformación” de la frase anterior, notamos cómo dialogan paradójicamente entre sí desacreditando el discurso autoritario. Los esfuerzos del gobierno se empeñan en impedir que la sociedad conozca los acontecimientos salvajes que ocurren como medida de protección, destacando su superioridad y capacidad de actuación frente al crimen organizado, tomándole el pelo a quienes luchan por que haya justicia. La defensa de la ciudadanía de la realidad a través de la desinformación es el mejor ejemplo de ofensa moral. El objetivo del Estado con respecto a la desaparición forzada es el olvido, pero como estrategia léxica, temática y técnica, Crosthwaite recurre al recuerdo en cada página de la novela, justamente para concientizar sobre que no ha de haber olvido, ignorancia ni indiferencia ante estos crímenes de lesa humanidad. Hay una lucha constante entre la imposición del olvido por parte de las autoridades, de los colegas de Gilbert y de la sociedad en general, y la negación de dicha imposición.

¹⁹⁵ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, pp. 90-91. Véanse otros ejemplos entre las pp. 116-119 y 124-128.

¹⁹⁶ Graciela de Garay, *La historia con micrófono*, p. 13.

¹⁹⁷ María Gracia Castillo, “El recuerdo en las historias de vida”, p. 44.

¹⁹⁸ Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, p. 9.

¹⁹⁹ *Idem.*

mantendrían, según la clasificación bajtiniana ya mencionada, una relación de pregunta, pues se producen una vez iniciada la investigación por las desapariciones—, que se suceden con cierta normalidad. No obstante, existen otros diálogos, como los que mantienen Raúl o Mendívil al parecer con la policía, Crosthwaite con Natalia Padilla o con Edén Flores, que no son ni “sencillos”, ni “claros”, ni poseen dicha “conclusión específica”, pues ni siquiera el hablante es capaz de articular o desentrañar su pasado. En el siguiente fragmento se reproduce el interrogatorio efectuado a Juan Antonio o Raúl para intentar conocer las causas y el culpable de la muerte de Deborah Kraft, hija de uno de los magnates de productos alimenticios en Estados Unidos y esposa de Harold Rutheford, el supuesto asesino de Fabián Flores según el tío Efe:

¿Y Deborah?
Qué.
Háblame de Deborah.
Deborah...surgió de la nada.
¿Quién era?
...
¿No quieres hablar de ella?
No.
¿Por qué?
Arruinó lo que teníamos.
¿Qué tenían?
...
¿Por qué lo arruinó?
Ya no era lo mismo.
¿Qué cambió?
Todo.
¿Quién era ella, quién era Deborah?
Su esposa.²⁰⁰

Ello implica que tampoco pueda haber un posicionamiento ni una respuesta por parte del interlocutor, pues no hay un conocimiento básico y entendible del problema. En estos diálogos truncados hay constantes interrupciones de los enunciados causadas en la mente de los hablantes y plasmadas lingüísticamente por ellos, derivadas de los efectos traumáticos —traducidas en reiterados silencios, en frases inconclusas, en datos confusos—, que imposibilitan al interlocutor y al lector generar una respuesta clara con respecto a la

²⁰⁰ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 215.

información desplegada, así como estar o no de acuerdo,²⁰¹ y mucho menos, actuar en consecuencia.

Tanto el personaje Crosthwaite, al realizar las entrevistas, como Magda, al escribir sus cartas, aguardan ingenuamente una señal de esperanza, una guía por la cual continuar la investigación en el primer caso, o la vida con la ausencia y los recuerdos en el segundo. En las entrevistas hay una participación mínima por parte de Raúl para que Crosthwaite pueda “llegar al fondo de todo esto”,²⁰² pero resulta aún más desconcertante que en el caso de las cartas de Magda –en caso de que Fabián sea el receptor–,²⁰³ el proceso comunicativo ni siquiera se inicie, pues existe el emisor (Magda), el mensaje (el contenido de las cartas que generalmente giran en torno a la cuestión del olvido) y el canal (que es la escritura del género epistolar), en un código compartido tanto por dicho emisor como por el destinatario a quien *a priori* estaba destinado el mensaje. Lo anómalo es que nunca hay un receptor de la carta, porque uno de los elementos fundamentales del proceso comunicativo, el oyente (Fabián), ya está muerto. No existe, por lo tanto, comunicación, ni por ende, reciprocidad o retroalimentación.

II.4.8 La confesión y el eje cronológico

La confesión es un subgénero biográfico en el que tienen lugar procedimientos íntimos como reflexiones, declaraciones autobiográficas, entre otros, de carácter filosófico, espiritual, ideológico que el autor emplea como método de reconciliación consigo mismo o con el prójimo, o de “encontrar el punto de contacto entre la vida y la verdad”.²⁰⁴

En el transcurso de la novela se pueden encontrar sucesivas confesiones: entre Emma y Crosthwaite, entre Edén Flores y Crosthwaite, entre éste último y los lectores de *Tijuana: crimen y olvido*, entre otros ejemplos. Aquí la confesión es el método extraoficial de

²⁰¹ Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, p. 7.

²⁰² Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 203.

²⁰³ ¿No habrá un doble juego con los destinatarios de las cartas, de manera que unas veces sea Fabián y otras veces Magda, o quizá ambos simultáneamente?

²⁰⁴ María Zambrano, *La confesión, género literario apud Ana Luisa Calvillo, op. cit.*, p. 62.

denuncia de la violencia y la técnica para hacer justicia al margen de la ley. En contraste con el subgénero confesional, en el pasaje sexto titulado “Cronología” no hay narración, por lo tanto, no existe la posibilidad de la cicatrización subjetiva del individuo, sino una identidad perdida, traslucida a manera de fechas de acontecimientos seguidas de la descripción concisa y objetiva de los mismos. Como arguye Sperling, una narración permite explicar un acontecimiento cruento a una comunidad dotándola de herramientas para asimilarlo. Si no se elabora mediante un tratamiento coherente y adecuado, dicha comunidad correrá el riesgo de la desorientación vivencial ante la incomprensión de los cambios que se hayan podido efectuar.²⁰⁵

En *Tijuana: crimen y olvido* existen algunos géneros “neutrales” como el eje cronológico del pasaje ya citado “Cronología”,²⁰⁶ y también algunas noticias que se intercalan entre los discursos de los personajes. Al respecto expresa Bajtín, que los estilos “neutrales” u “objetivos”, aunque no posean una referencia directa al otro (me refiero a un claro sentido dialógico) y su grado de expresividad sea mínimo, sí guardan una concepción del oyente mediante la selección de los recursos lingüísticos en función al argumento y al propio destinatario.²⁰⁷ Tales estilos sólo pueden reflejar los aspectos más primarios de la individualidad, como puede ser el hecho de la elección del formato y de la información que se distribuye en dicho formato; por ejemplo: la selección de las fechas. Sin embargo, en un

²⁰⁵ Christian Sperling, “La escritura de la memoria y del trauma en *Tijuana: crimen y olvido* de Luis Humberto Crosthwaite”, pp. 31-32.

²⁰⁶ Con el auge del positivismo en el siglo XIX, la vida intelectual había adquirido una tendencia demasiado metódica; se trataba de una filosofía que no aceptaba otro tipo de conocimiento que no procediera de hechos demostrables y experienciales, que empobrecía las humanidades al concebirlas desde el punto de vista de las ciencias naturales, eliminaba los principios morales de todo saber, aislaba a los estudiantes del mundo para que no se contaminaran con culturas “ajenas”, entre otros perjuicios, reduciendo la historia a una acumulación de datos. No obstante, se demostró que la realidad va más allá de una serie de sucesos del pasado materializado en las fuentes; ante las “luchas de una identidad colectiva” no es posible ser neutral. La objetividad así concebida no es más que un método parcial de conocimiento que necesariamente ha de relacionarse con otros métodos de pensamiento subjetivo sobre la actividad humana. La historia ha de “generalizar su punto de vista a modo de poder integrar en forma comprensiva diferentes intereses en conflicto.” De esta manera, la cognición histórica parte de dos fines insolubles: uno objetivo relacionado con los recursos materiales del pasado, y otro subjetivo, “relacionado con los problemas de la vida práctica” a través de la narración-ficción. Sólo a partir de esta integración es que puede interpretarse el pasado y hacerse historia. Jörn Rüsen, *Tiempo en ruptura*, pp. 212-222. Además de constituir un modo de rehumanizar a los desaparecidos que comúnmente sólo son una estadística, el pasaje “Cronología” podría representar una crítica a la objetividad histórica absuelta del lenguaje subjetivo encargado de aportar las pautas que permiten interpretar moral y concienzudamente un pasado atroz.

²⁰⁷ Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, p.23.

contexto como el de la desaparición forzada, dichos géneros “neutrales” u “objetivos” podrían ser una manera de rehumanizar a las personas desaparecidas y fallecidas violentamente; a un simple dato histórico como una fecha, se le asigna un nombre y una descripción mínima, de ahí que pasen de ser una cifra más a poseer cierta identificación. A este mecanismo de rehumanización se le da tratamiento en varias partes de la novela:

Doce días de no saber de ti, de incertidumbre, de pensar lo peor...y sucedió lo peor. Emma me dijo que su papá lo había visto en el periódico: habían identificado a un joven muerto, una estadística más que ya se había convertido en ser humano y recuperado su identidad. Fabián Flores Álvarez, 26 años. Emma me lo dijo llorando como si ella ya hubiera empezado a sentir el dolor que yo apenas comenzaba a conocer.²⁰⁸

La voluntad del hablante (autor) de re-crear la desaparición forzada de periodistas y los efectos psicológicos materializados lingüísticamente en los individuos que la padecen directa o indirectamente, revela la elección de la estructura fotográfica de la novela, aspecto también relacionado con la cosmogonía periodística tan familiar para el autor:

Al transcribir el nombre de los consignados para incluirlos en su libreta con los datos de la ficha, se produce un desplazamiento en donde lo registrado deja de ser solamente el contenido de un fichero policial, para convertirse en trozos de la vida de un sujeto, el embrión de una historia que remite a una persona y no sólo un nombre: ¿quién es? ¿Qué hizo? ¿Cuál fue su destino?²⁰⁹

II.4.9 Dialogicidad: palabra autoritaria y palabra intrínsecamente convincente

La dialogicidad en la novela, a la que contribuyen variados géneros discursivos así como diversos lenguajes, hace tambalear los discursos de autoridad y las versiones oficiales, que sepultan comúnmente los casos de desaparición forzada en el más absoluto olvido. Algunos ejemplos que fungen como desertores de las autoridades son los que dispongo a continuación: el discurso que maneja la policía, que propone como una de las posibilidades de las desapariciones que Juan Antonio y Magda estén en una playa del Pacífico

²⁰⁸ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 106.

²⁰⁹ Mónica Quijano, “Crimen y ficción...”, p. 304.

disfrutando de unas vacaciones en solitario; aquél de Edén Flores irrefutable y autoritario que selecciona al azar tanto a sus víctimas como el destino de éstas; la publicación que efectuó Samuel Ordóñez acerca de este personaje en el que apuntaba que era una de las conexiones más peligrosas de la policía mexico-americana algún tiempo antes de que se produjera la conversación sobre el anciano entre el consolidado periodista y la joven reportera –quien ya sospechaba de la maldad y de las andanzas del tío de su pareja–; las irregularidades que observó Juan Antonio en el expediente de Flores, junto con las confesiones de Flores y Crosthwaite especialmente estridentes en la parte final de la novela.

Por palabra autoritaria se entiende el discurso religioso, político, académico, que se opone a la palabra intrínsecamente convincente, es decir, a aquella no reconocida e incluso ilegítima.²¹⁰ En el caso de *Tijuana: crimen y olvido*, la palabra autoritaria vendría representada por Edén Flores y por los organismos estatales, mientras que la palabra intrínsecamente convincente sería la de Magda, la de Mendívil, la de Ordóñez y la de Crosthwaite como víctimas o denunciantes de los abusos de poder del viejo policía; todas engendran el plurilingüismo descrito en las primeras páginas de este apartado. El eje en el que se desenvuelve Edén Flores es el eje de la violencia, de la tortura, del crimen, de los abusos, de las amenazas y de la manipulación, mientras que en el eje del olvido se encontrarían Magda, Juan Antonio y Raúl. En medio de ambos ejes se ubica Crosthwaite, quien lucha por que no se produzca el olvido ni la impunidad ante la desaparición forzada, y por exponer aquellas informaciones que no son proporcionadas o son destruidas por la propia justicia. La voz de Crosthwaite, al igual que los cuatro puntos verticales que encabezan múltiples pasajes, induce a que el lector perciba y califique por sí mismo a través de la exposición de una suerte de hechos, qué significa Tijuana.

El discurso policial proviene de las transmisiones de radio que recibe Magda desde su guardia en el periódico. A través de las conversaciones entre policías se duda permanentemente de la rectitud, la eficacia y la profesionalidad de una corporación que debería velar por la protección y la integridad de los ciudadanos en un sentido estricto; todo ello impregnado del tono violento de los casos de balaceras y asesinatos que tanto Magda como la policía transfieren por este medio:

²¹⁰ Bajtín, *La palabra en la novela*, pp. 159-161.

Los representantes de la ley recorren la noche con sus habituales y crípticas claves (doce-dieciséis, heridos; diez-cincuenta y uno, arma larga; diez-cincuenta, arma corta; diez-cincuentazos, disparos de pistola). Sabemos dónde están las patrullas, sabemos qué hacen los policías, sabemos lo que ellos quieren que sepamos.²¹¹

II.4.10 Imposibilidad de clausura: el epílogo y otros aspectos inconclusos

Un epílogo es, según el Diccionario de la Real Academia, la “recapitulación de lo dicho en un discurso o en otra composición literaria” en una primera acepción, y la “última parte de una obra, en la que se refieren hechos posteriores a los recogidos en ella o reflexiones relacionadas con su tema central” en una segunda. Por naturaleza, se le atribuye el cierre de la obra y la revelación del destino de los personajes. En *Tijuana: crimen y olvido* el epílogo es concebido en la misma sintonía que el resto de la novela: no existe un cierre, una conclusión, porque se desconoce por completo el destino de las víctimas; es más, el epílogo, más que un capítulo distinto, forma parte del todo concentrando el discurso de la violencia que, si bien es omnipresente en el conjunto narrativo, se enfatiza en esta última parte entre los personajes de Edén Flores y Luis Humberto Crosthwaite.

El aspecto de violencia se consigue mediante diversos elementos: el argumento descriptivo de las palizas que Edén Flores y sus colaboradores propinan a Crosthwaite y del acoso verbal con que lo amenazan; las amenazas y advertencias que dirigen a Magda desde la frecuencia radiofónica;²¹² a través del nombre de los títulos de los pasajes que numerosas veces se repiten (:despedida:, :olvido:, :violencia:, :dolor:, etcétera); mediante determinados procedimientos narratológicos, como el cambio repentino de voces narrativas,²¹³ de personas gramaticales, de tiempos y espacios²¹⁴ (mecanismos ya explicados en el apartado II.2); la continua transgresión de los límites de los géneros discursivos; la falta de información básica, lo que supone otro tipo de violencia; las frases inacabadas que enumeran hechos devastadores; con la presencia de Edén Flores, que es la

²¹¹ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 42. Véanse más ejemplos entre las pp. 90-91.

²¹² *Ibid.*, pp. 76, 83, 94.

²¹³ *Ibid.*, p. 198.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 200-224.

violencia y la maldad personificadas, o más bien, endiosadas; con la recursión al campo semántico de la desaparición, de la pérdida, de la violencia, más virulento aún con la repetición de términos como “violencia”, “dolor”, “muertes”, “sangre”; con las alusiones musicales, por medio de las cuales se compara la banda sinaloense con las detonaciones armamentísticas;²¹⁵ o por la actitud de rebeldía de personajes como Mendívil, integrador de todos estos fenómenos previamente enumerados:

Hallan narcofosa con once cadáveres. Señalan a diputado como posible responsable de. Alcalde se muda a Estados Unidos. Mueren reos tras motín en penitenciaría. Secuestro, tortura, pánico en la población. Encobijado, embolsado, encajuelado, decapitado, castrado, quemado vivo. Asesinan a empleada, acribillan a hombre, matan a estudiantes, ultiman a cantante, ejecutan a. Violencia, violencia, violencia, violencia, muertes, muertes, dolor, dolor, engaño, paranoia, suciedad... Teclea, teclea, teclea.²¹⁶

Edén Flores, también mencionado en la novela como tío Efe, entraña una transgresión en el relato, pues tras cada aparición suya, no sabemos si nos situamos en el plano de la realidad o en el de la ficción.²¹⁷ Este personaje que parece ser el autor intelectual de toda la violencia que aparece en *Tijuana: crimen y olvido*, es decir, de las desapariciones de su sobrino, Fabián Flores, y de Mendívil y Gilbert, de las palizas perpetradas a Crosthwaite, entre otros acontecimientos, se opone discursiva y conductualmente a Crosthwaite tanto como autor, narrador, como personaje. Edén Flores, cuya onomástica nos remite al lugar idílico habitado por el primer hombre puro y obediente, encarna paradójicamente en la novela una figura de autoridad y crueldad. Flores fue un prestigioso policía en Estados Unidos que durante toda su vida investigó con difusa transparencia delitos relacionados con el crimen organizado. Tras renunciar justo antes de su jubilación, regresa a Tijuana, donde continúa manipulando datos así como el destino de algunas personas en función a su afán de liderazgo y a otras conveniencias. La primera víctima es su sobrino Fabián Flores, el entonces novio de Magda, a quien al final de la novela le refiere unas palabras en una confesión que profesa a Crosthwaite en la que expresa que se volvió “imbécil” y

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 153, 181.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 143.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 166, 171.

“ambicioso” al pretender seguir sus pasos como heredero y rival económico, motivo por el que decidió quitarlo de la circulación.²¹⁸

Es muy significativo que Crosthwaite erija una biografía de Edén Flores, cuando comúnmente se hacen biografías de personas ilustres, de buen corazón, sacrificadas, que hayan llevado una vida ejemplar; sin embargo, en esta novela se hace una biografía del gran malhechor como prueba de que el detective puede tener las manos tan sucias como el ladrón.²¹⁹ Esta alteración funcional infiere la transición social de los géneros discursivos.

En sus intervenciones como personaje deja entrever la manipulación a la que somete a sus víctimas como si de un dios pantocrátor se tratase. Sucesivamente:

No te hagas pendejo, Raúl, me dijo. Tú viniste porque yo te dije que vinieras. Te dije que a las cinco y mira el reloj: son las cinco. Estás aquí porque yo te dije, no me salgas con chingaderas.²²⁰

-Usted ha estado haciendo preguntas aquí y en San Diego sobre asuntos que ya no tienen importancia. Fue a la policía en Estados Unidos, habló con agentes y reporteros. Fue a un bar en Nacional City. Investigó en periódicos. Tomó notas como un obsesivo. Estuvo muchas noches escribiendo hasta altas horas de la madrugada. ¿Nunca sintió que lo observaban? ¿Nunca se asomó por la ventana, en la oscuridad y sintió una presencia?²²¹

En lo que a ti respecta, pendejo, yo soy tu dios, tu creador, el mismísimo demonio.²²²

Flores aparece en la narración como un hacedor de literatura ya alejado de los hilos de la tradición mítica, altamente influenciado por el progreso y por la consolidación de la figura del antihéroe, es decir, como un antagonista representante de una serie de comportamientos que, si bien lo convierten en un personaje mucho más atractivo que quien lucha por volverse un ser comunitario, para nada conforman un modelo social, sino que, más bien invierte la misión que históricamente le correspondería: el triunfo del mal ante el bien. Su discurso y su carácter son totalmente autoritarios, de manera que sus acciones y sus palabras son indiscutibles e inapelables, aspecto que comparte en cierta medida con el “héroe épico”. El ex policía sabe que la única manera de trascender histórica y

²¹⁸ *Ibid.*, p. 190.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 154-155, 172-175, 227, 228.

²²⁰ *Ibid.*, p. 202.

²²¹ *Ibid.*, pp. 279-280.

²²² *Ibid.*, p. 286.

culturalmente es aparecer como el protagonista de un libro, pues, en un principio, la escritura es el mejor dispositivo de la memoria colectiva.

El parlamento de Edén Flores se señala por su tono amenazante y manipulador. El “abuelo” sabe perfectamente cómo operar con sus servidores, por eso comienza su trato con ellos con una supuesta negociación que más tarde se volverá siniestra. Su principal género discursivo es el diálogo que entabla principalmente con Mendívil o Raúl y Crosthwaite; a través de él confiesa parte de los delitos que ha cometido, la maldad que heredó de su abuelo y su gran secreto: que es un gran manipulador del destino de las personas que elige. En ellos se entromete el discurso semántico cuando Flores define y describe en repetidas ocasiones el concepto de “maldad” y el discurso jurídico del informe que lo lanzó a la fama, basado en un crimen perpetrado en la década de los sesenta.²²³

Como contrapunto contamos con Luis Humberto Crosthwaite, quien reflexiona constantemente mediante comentarios que introduce a modo de digresión no solamente sobre el destino de Magda y Juan Antonio, sino sobre su propia labor narrativa. Crosthwaite “duda” sobre sus capacidades tanto investigativa en relación con el caso, como artística para poder ofrecer al lector un proyecto novelístico acabado con un desenlace sustentable y preciso. Esta incapacidad autoral propia del “héroe novelesco” evidentemente fingida, puede dilucidarse más claramente tanto en el prefacio como en el capítulo final de la novela:

‘Eso fue lo que perdí.’ Fueron las últimas palabras que redacté, mi despedida. No era más que una confesión, un reconocimiento de mis limitaciones. Soy, después de todo, un ser humano, y puedo ser víctima incluso de mí mismo, de mis torpezas. Esta realización, por más dura, no me dio luz ni fuerzas para continuar; por el contrario, me hacía sentir profundamente deprimido. Apagué la computadora y me despedí de Magda y de todo lo que ella significaba para mí. Imposible continuar con el libro porque nada es real.²²⁴

Crosthwaite encarna a un hombre de nuestro tiempo que auto-cuestiona su capacidad para enfrentar un mundo lleno de contradicciones, dificultades y miedos, muy alejado en su misión del hombre de letras victoriano. El “género” autoficticio permite no sólo provocar la

²²³ También puede apreciarse dicho discurso policial en los episodios en que Juan Antonio revisa el expediente que Flores le proporciona para que fungiera como la base del libro que éste le solicitó.

²²⁴ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 261.

duda de su condición en el lector, sino que su carácter indefinido y tambaleante traduce la atrocidad de una realidad. La dualidad Crosthwaite-Flores también resignifica otras parejas de opuestos como la víctima y el verdugo, la transparencia y la corrupción, el escritor auténtico frente al escritor manipulador, la realidad y la ficción, o la literatura y la metaliteratura. Es un “héroe cansado”,²²⁵ aunque algunas circunstancias se puedan considerar como humanas o “heroicas frente a la vida”,²²⁶ como su intención primigenia de solucionar el caso de las desapariciones de sus colegas.

II.4.11 El testimonio

Pero es justo esta voluntad de ‘hacer hablar a los muertos’ la que mueve al narrador a seguir visitando el archivo.

Mónica Quijano, “Crimen y ficción. Narrativa literaria y visual sobre la violencia en América Latina”

En *Tijuana: crimen y olvido* Crosthwaite funge como intermediario cediendo su palabra a la de los invisibilizados con el objetivo primigenio de reconstruir unos hechos y de reclamar justicia, del mismo modo en que conciben el testimonio los estudiosos del género John Beverley²²⁷ y Mark Zimmerman. Su condición [del testimonio] minoritaria y contracultural le otorga un profundo carácter político y un gran valor comunitario como portador de la voz del marginal que altera la versión oficial de la historia. Un nuevo matiz viene dado por la concepción del testimonio por parte de George Yúdice, quien presenta la figura del “testimonialista”, esto es, del subalterno capaz de narrar sus propias vivencias, además de considerarlo como una hibridez discursiva:

²²⁵ María Teresa Ibáñez, “El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual”, p. 50.

²²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²²⁷ Como expresa Mónica Quijano, para Beverley el testimonio es una “narrativa de urgencia” porque refiere una experiencia que debe y necesita ser contada, pues pretende reclamar justicia ante una situación de abuso. Mónica Quijano, *op. cit.*, p. 287.

‘Testimonio’ es un término que se refiere a muchos tipos de discurso, desde la historia oral y popular (people’s history) que procura dar voz a los ‘sin voz’ hasta textos literarios como las novelas-testimonio de Miguel Barnet y aun obras de compleja composición documental como *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos. El término también se ha usado para referirse a las crónicas de la conquista y la colonización, los relatos vinculados con las luchas sociales y militares como los diarios de campaña de Martí, el Che y Fidel...textos documentales que tratan de la vida de individuos de las clases populares inmersos en luchas de importancia histórica.²²⁸

Algunas de las características propias del testimonio que Constanza López Baquero enumera en su trabajo son: la hibridez para con otros géneros discursivos como el diario, la biografía, la novela, la crónica, la entrevista, la confesión, etcétera, y su naturaleza entre lo ficticio y lo referencial, entre lo literario y lo no literario, lo oral y lo escrito.²²⁹

Por su parte, el escritor guatemalteco Mario Roberto Morales en su novela *Señores bajo los árboles. Brevísimas relaciones de la destrucción de los Indios* (1994) “entreteje diversas voces y focalizaciones de relatos testimoniales trabajados en un lenguaje literario”²³⁰ para no verter en una voz individual la responsabilidad de un acontecimiento complejo. De esta manera, “el lenguaje literario cumple ‘una función artesanal meramente viabilizadora de aquellas voces y aquellas hablas, marcadas a fuego por el terror’”.²³¹

Morales acuña el término “testinovela” para referirse al género entre el testimonio y la novela, en el que la “verdad testimoniada” prevalece a la ficción, cuya función radica más bien en la articulación de los diferentes discursos como ya he referido antes. Aunque aguarda numerosas semejanzas con la autoficción, éste último “género” no privilegia el pacto autobiográfico, el cual parece que sí respeta preferentemente la “testinovela” ante el pacto novelesco. Como señala Quijano, el objetivo de la “testinovela” es el de transmitir un mensaje esclarecedor que combata la verdad oficial,²³² mientras que la autoficción va a imprimir en su lector una permanente sensación de ambigüedad, aunque la finalidad sea semejante: dudar de los discursos dominantes.

²²⁸ Constanza López Baquero, “El testimonio...”, p. 28.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 29-30.

²³⁰ Mónica Quijano, *op. cit.*, p. 293.

²³¹ Mario Roberto Morales, “Señores bajo los árboles. Breve relación de la destrucción de los Indios”, p. 9 *apud idem*.

²³² Henry Thruston-Griswold, “Una propuesta testimonial alternativa: *Señores bajo los árboles* de Mario Roberto Morales”, p. 586 *apud idem*.

El hecho de que tanto Crosthwaite como sus personajes narren en primera persona imitando la oralidad, genera una tensión al tiempo que una parodia del testimonio en tanto que no existe –superficialmente– un *ethos* por parte del literato.²³³ Su función “consistiría entonces en la posibilidad de marcar una verdad inestable, que no puede fiarse de antemano en el texto; de ahí el final abierto y a la vez inquietante de la novela”:²³⁴ “lo que la ficción permite es generar un espacio para pensar en la alteridad y el frágil lazo que nos une con el sufrimiento ajeno.”²³⁵

Juan Antonio Mendívil es presentado desde el principio como una persona con serios problemas de memoria, pues hasta los acontecimientos más importantes de su vida han sido arrojados en el más absoluto olvido. Su trastorno o deficiencia memorística va a empeorar a raíz de la muerte de su hijo, hasta el punto de que recuerda pinceladas muy vanas de su vida o retiene acontecimientos que le pertenecen a otra persona. La sensación que se desprende de su discurso es de vacío, vacío de recuerdos, de sentimientos puros, del cariño de su adorado hijo y de su éxito matrimonial y como literato. Mendívil interviene fundamentalmente con la presentación de sus vivencias narradas retrospectivamente y de manera inconexa. Son frecuentes en su discurso los cuadrados y rectángulos en negro, los silencios, la negativa a continuar con el rescate del pasado y el monólogo interior refractario de un estado de ansiedad afanoso, como efectos de un trauma no superado. Dicho monólogo interior posee una gran carga confesional que se complementa con las informaciones a medias vertidas en los diálogos entre Mendívil y Padilla, y Flores y Magda. Mendívil también se vale del campo unas veces psicológico y otras veces metafórico para explicarle a Magda los síntomas que padece desde hace mucho tiempo y que hacen que se olvide de casi todo. En varias ocasiones Juan Antonio se desdobra en otro personaje, Raúl, quien, según Flores, posee asombrosas coincidencias con él; quizá forme parte del juego en el que Flores pretende involucrar a sus víctimas.

²³³ *Ibid.*, p. 300.

²³⁴ *Ibid.*, p. 306

²³⁵ *Ibid.*, p. 308

II. 5. Metaficción en *Tijuana: crimen y olvido*: “La escritura de una aventura, resulta ser la aventura de una escritura”.²³⁶

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.

Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*

El hombre es el hombre y el espejo.

Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*

Si bien los estudios metaficcionales comenzaron a ampliarse y a especializarse a partir de la década de los setenta, se trata de un fenómeno que se ha cultivado desde hace siglos. Uno de sus principales precursores es *El Quijote*, especialmente la segunda parte, en donde Miguel de Cervantes incluso literaturiza el conflicto suscitado a partir de la publicación de *El Quijote* de Avellaneda en 1614. Otros ejemplos representativos son el conocido soneto lopesco “Un soneto me manda a hacer Violante” (1617), la metacrónica “Hacer un artículo” (1896) de Amado Nervo, *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, o el cuento “Borges y yo” (1960) del argentino Jorge Luis Borges, dentro del panorama literario hispano.

Los modelos autorreferenciales cambian y se adaptan a los momentos y circunstancias culturales. Generalmente los teóricos coinciden en señalar que la metaficción, en su manifestación literaria, cinematográfica, pictórica, fotográfica, se encuentra muy estrechamente asociada a la época y a la estética posmodernas, pues las tácticas metaficcionales permiten plasmar valores del componente posmoderno como la representación de la realidad, la complejidad de la *psique* humana, entre otros. No obstante y según veremos, el empleo de procedimientos metaficcionales en el caso de la novela que nos concierne, *Tijuana: crimen y olvido*, tiene más que ver con el contexto de la violencia y la

²³⁶ Gonzalo Sobejano, “La novela poemática y sus alrededores”, s. p.

desaparición forzada como estados permanentes que con una noción posmoderna y narcisista.

La metaficción es un tipo de literatura autorreflexiva, autocrítica, autorreferencial y autoconsciente que aborda temas, estructuras y mecanismos intrínsecos a la fabulación, problematizando los vínculos que hay entre la realidad y la ficción.²³⁷ La metaficción se caracteriza precisamente por suponer la ruptura entre ambas dimensiones así como del pacto ficcional entre el lector y el escritor. Como describe R. Barthes en su ensayo “Literatura y meta-lenguaje” a partir de autores que desarrollaron en sus producciones técnicas metaficcionales como Flaubert, Mallarmé y Proust, por citar sólo algunos, existen diversos niveles o fases de metaficción dentro del campo literario: literatura cuyo tema es la propia literatura, literatura que reflexiona sobre la escritura, aquélla en donde el discurso es referente de sí mismo, etcétera.²³⁸

También Gonzalo Sobejano investigó sobre las diversas funciones que desempeñan los textos de naturaleza metaficcional, destacando la función reflexiva, que se origina cuando el procedimiento metaficcional se centra en la propia constitución de la obra; la función autoconsciente, que como ya hemos mencionado, se produce cuando la obra o los personajes son conscientes de que forman parte de una creación artística; la función metalingüística, especialmente empleada en obras que versan sobre polémicas idiomáticas; la función especular o *mise en abyme*, que se utiliza para entrometer varios niveles ficcionales en el cuerpo del texto principal, y la función iconoclasta, que rebasa la lógica de los esquemas de la realidad, como ocurre por ejemplo en el cuento “Los personajes” de Alberto Chimal.

Las alusiones metaficcionales pueden aparecer discursivamente a modo de digresión ajena a la trama, o narrativamente, o sea, dentro del argumento. Seguiremos a partir de ahora a Robert Spire, quien fijó las siguientes categorías metaficcionales esenciales:

²³⁷ Gonzalo Sobejano, “Novela y metanovela en España”, s. p.

²³⁸ Roland Barthes, “Literatura y meta-lenguaje”, pp. 139-141.

metaficción centrada en el autor y la escritura, en el lector y la lectura, y en los personajes y sus hazañas, así como en el discurso oral, para analizar el siguiente punto.²³⁹

II.5.1 Elementos centrados en el autor

La metaficción centrada en el autor puede efectuarse a través de una alusión al autor llevada a cabo por el propio autor o cuando éste aparece como un personaje o como el mismo autor dentro de la novela. El autor de *Tijuana: crimen y olvido*, Luis Humberto Crosthwaite, aparece dentro de la novela de tres maneras distintas: en primera instancia se presenta como el autor de la obra y como el periodista amigo de Magda encargado de realizar la investigación de su desaparición y la de su novio, Juan Antonio Mendívil. Seguidamente, Crosthwaite narra el transcurso de dicha investigación al tiempo que reproduce las voces de los personajes a través de su propio discurso. Por último, continuará narrando la historia en primera persona, pero en calidad de personaje, pues llega a sufrir la violencia que intenta descubrir y denunciar a lo extenso del libro. A continuación disponemos un ejemplo de dicha relación metaficticia basada en el autor hallado en el prólogo de la novela:

A su vez he desarrollado labor de campo entrevistando a personas que conocieron a Magda y Juan en ambos lados de la frontera, incluido un grupo cercano de reporteros que cubre la fuente policíaca en Tijuana. No obstante, la narración se basa mucho en especulaciones personales y por lo tanto carece de un final apropiado. Aclaro por adelantado que me tomé ciertas libertades al intentar rellenar los huecos en la narrativa; decidí que el trabajo no sería exclusivamente periodístico sino que tendría elementos de ficción policíaca.²⁴⁰

Además, y como expusimos en el punto II.2 de este trabajo, el autor, el narrador y el personaje comparten idéntica onomástica. El juego itinerante del desdoblamiento y el distanciamiento entre el autor y los personajes, incluso entre los mismos personajes, como es el caso entre Mendívil y Raúl, también constituiría una fórmula metaficticia:

²³⁹ Robert Spires, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel* apud Gonzalo Sobejano, "Novela y metanovela en España", s. p.

²⁴⁰ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 17.

El monólogo que a continuación se presenta fue escrito por el propio Juan Mendívil. Parece ser una forma de ensayar la voz en primera persona del personaje que sería protagonista de su novela. No se sabe si esto lo dijo Edén Flores, tal como aparece aquí, o Mendívil ya está tomando atributos propios de un escritor de ficción.²⁴¹

II.5.2 Elementos centrados en el lector

Ródenas de Moya fue uno de los teóricos más interesados en los alcances e impresiones de la metaficción en el lector. Dicha metaficción puede darse a manera de apelación directa bien por parte del autor, bien por parte del narrador, o mediante alusiones al proceso escritural. He seleccionado un fragmento del narrador dirigido a los lectores, en el que se enfatiza la persecución de Flores hacia Mendívil:

:lectores:

Con el pretexto de estar ocupado, el escritor ignora las llamadas telefónicas que recibe. Si tiene tiempo, recorre los mensajes en el buzón de voz y hasta puede predecir el contenido. Su querido anciano es el primero de la mañana, no puede fallar: ‘Antoniou, you have to stop. You write like you’re dreaming. You are dreaming. It’s time to wake up and return to the place you came from’.²⁴²

El autor de autoficción solicita la colaboración del lector para pertrechar el texto debido a los cabos sueltos²⁴³ y contradicciones que suelen encontrarse, ya se deban a la experimentación posmoderna o a un modo de representar la atrocidad de la desaparición forzada y sus avatares como sería nuestro caso. La lectura de una autoficción implica la predisposición del lector a descolocarse y a consentir la alienación que ella puede producirle.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 171.

²⁴² *Ibid.*, p. 147.

²⁴³ También se trata de la condición del proceso archivístico de un periodista.

II.5.3 Elementos centrados en la obra como producto finalizado

Además de haber una mención explícita en la novela de la obra en sí, Crosthwaite alude a una narración que contempla una historia muy parecida a la que se narra en *Tijuana: crimen y olvido*, aunque esta otra aconteció en los años sesenta. El pasaje se titula :*edición*:, y en él Magda narra cómo llegó a sus manos un libro cuyo título se desconoce, pero que curiosamente contiene prácticamente el mismo argumento que *Tijuana: crimen y olvido*:

En los tiempos de la universidad, un profesor me había prestado un libro con la advertencia de que cambiaría mi vida. La verdad, siempre he dudado de los libros que supuestamente cambian la vida de sus lectores, desde La Biblia hasta *Juan Salvador Gaviota y El principito*: pero se suponía que el profesor había encontrado ‘puntos de contacto’ entre lo que yo escribía en mis ensayos y la manera en que el autor del libro exponía sus puntos de vista. Para mi sorpresa, se trataba de una novela sobre un crimen que había sucedido en Tijuana hacia finales de los años sesenta.²⁴⁴

El libro aludido en el fragmento contiguo está dividido en siete partes, al igual que *Tijuana: crimen y olvido*, y, si tenemos en cuenta la confluencia entre el eje cronológico ET1 y el eje cronológico ET2 —mediante los procesos transferenciales, los desdoblamientos, etcétera—, no existen diferencias temporales, pues la época de Raúl parece ser la de Mendívil, quien a su vez es coetáneo de Luis Humberto Crosthwaite: “Juan podría ser el autor de una serie de novelas cuyo personaje es un detective hispano que resuelve crímenes en los suburbios latinos de San Diego.”²⁴⁵

El prefacio también es una clara metaficción: Crosthwaite confiesa que a pesar del intento y el empeño por esclarecer los hechos, finalmente no ha podido llegar al final de todo el problema al que decidió enfrentarse.

En el capítulo final del libro titulado “Epílogo”, el autor ya convertido también en narrador y en personaje intenta abandonar el proyecto que tiene obligado terminar: una novela que probablemente sea *Tijuana: crimen y olvido*. Revela que a pesar de los varios intentos por desistir, ha tenido que terminar de escribir lo que ya había comenzado, dando lugar —insinúa— a lo que el lector tiene en sus manos al leer tales palabras.

²⁴⁴ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 165.

II.5.4 Elementos centrados en los personajes

Dentro de los elementos centrados en el personaje, destaca la intención de Edén Flores de ser el protagonista de la novela, motivo que lo conduce a someter primeramente a Mendívil y más tarde a Crosthwaite con el fin de que crearan un libro donde se le ensalzara como una figura heroica. Además, en reiteradas partes del libro Flores reconoce su poder de manipulación de cara a los demás personajes. Sucesivamente:

Soy el que mueve los hilos de las marionetas, por eso existo. No puedo dejarlas a su libre albedrío, son demasiado elementales para sobrevivir por sí solas. Prefiero jalar los hilos, apretarlos. En este mundo nada sucede porque sí. Nada que tenga importancia o que deje una huella palpable.

-¿Y quién se cree que es para jugar con la vida...?

-Soy Edén Flores a tus órdenes, el villano de tu libro. El mago que hace que las personas aparezcan y desaparezcan, el titiritero.²⁴⁶

II.5.5 Elementos centrados en el proceso de creación de la obra

¿Quién habla así? ¿es el héroe de la novela? [...] ¿es el individuo [...]? [...] ¿es el autor [...]? [...] ¿es la sabiduría universal? ¿La psicología romántica?

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*

El prefacio podría formar parte también de esta categoría como ejemplo del pacto ambiguo consustancial al “género” autoficticio, de la pugna entre la realidad y la ficción, sobre cómo la obra fue compuesta o encontrada (expediente de Flores), sobre su faceta estética (torpeza de Crosthwaite como escritor), etcétera. No obstante, existen otros pasajes como el que sitúo a continuación, igualmente representativo del apartado que nos ocupa: “Empezó cuando abandoné mi libro, cuando me di cuenta de que todo en él había sido una farsa.”²⁴⁷

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 283.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 259.

Crosthwaite elabora *Tijuana: crimen y olvido*, además de las crónicas que va integrando como narrador omnisciente en tercera persona a lo largo del relato, junto con el encargo del tío Efe (una autobiografía primeramente a Juan Antonio, y más tarde a él mismo), lo que, como ya supuse anteriormente, podría suponer la primera y la segunda parte del mismo proyecto.

II.5.6 El efecto de *mise en abyme*

La técnica de *mise en abyme*, también conocida como el cuadro dentro del cuadro, es un mecanismo metaficcional que engendra en el texto el efecto de continua pertenencia de una obra a otra ilimitadamente. Dicho mecanismo se refuerza a través de la autoconciencia, que problematiza los alcances entre la realidad y la ficción, la autorreferencialidad (me refiero a la intertextualidad en cuanto a la remisión a textos ajenos, o a la intratextualidad cuando el autor refiere obras propias), y la ficcionalidad en relación a la enunciación a caballo entre la historia y el discurso. A continuación dispongo un fragmento de la novela en donde se refleja la receta ficcional del autor:

El escritor está sentado en el sillón de la sala, el control remoto de la televisión en la mano, inseguro de cómo había llegado hasta allí. Se levanta y extrae una cerveza del refrigerador. Abre la botella y se vuelve a sentar. La televisión está encendida. Personajes japoneses de los tiempos feudales discuten arrojando palabras como escupitajos; desenfundan las katanas y un grupo de samuráis lucha por defender su propia visión del honor y la dignidad. Los subtítulos son ráfagas que Juan ha dejado de leer.²⁴⁸

Observamos varios niveles de escritura: por un lado contamos con la obra en sí, *Tijuana: crimen y olvido* de Luis Humberto Crosthwaite como persona física; otros niveles de escritura serían el diario íntimo de Magda que a su vez Luis Humberto Crosthwaite narrador interpreta y reescribe. Juan Antonio Mendivil también “redacta” su drástica historia. Para más énfasis, existe la posibilidad de que la novela que estamos leyendo

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 183.

constituya el encargo con el que el tío Efe chantajeara a Luis Humberto ya en su tercera dimensión de personaje.

La metaficción en sus diferentes tipologías anteriormente expuestas, es la encargada de mostrar los alcances de la escritura en casos de violencia extrema como la desaparición forzada de periodistas en la frontera entre México y Estados Unidos; al tiempo que es crucial [la escritura] para la elaboración del duelo y de la memoria, cuando la barbarie rebasa los límites de la lógica y de la comprensión, lo único que resulta es el intento fallido por componer una realidad a retazos, o incluso el mutismo, lo que ya significa una “expresión” del horror.

CAPÍTULO III: DUELO, MELANCOLÍA Y TRANSFERENCIA

III. 1 El trabajo de duelo y la melancolía en *Tijuana: crimen y olvido*

En términos más metafóricos, cabría decir que por el mundo postraumático deambulan, sin ser ‘propiedad’ de ningún individuo ni de ningún grupo, los fantasmas del pasado, aparecidos sintomáticos que no hallan paz porque hay una perturbación en el orden simbólico, un déficit en el proceso ritual o una muerte tan atroz por injustificable y transgresora que, en cierto modo, excede los mecanismos de duelo existentes (y quizá cualquier otro posible).

Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*

Ya desde tiempos homéricos y bíblicos se narran las diferentes actitudes y reacciones de algunos personajes con respecto a alguna pérdida familiar, como es el caso de la cólera que se desata en Aquiles tras la pérdida accidental de su amigo Patroclo a cargo de Héctor de Troya. En la historia de la literatura el duelo se ha representado en forma de parálisis, ira, “plañiderismo”, lamento, reconciliación, vacío y soledad, desmayos y desfallecimientos,²⁴⁹ y hasta de “amor constante más allá de la muerte”.

Según las psicólogas clínicas Pilar Pazos y Soledad García, algunos de los fenómenos que pueden desencadenarse en una situación de duelo pueden ser los siguientes: la negación (como en el ejemplo clásico de Orfeo y Eurídice), la anestesia emocional, ciertas reacciones somáticas y alimentarias (que derivan a la enfermedad, a la locura), astenia, insomnio, culpa que lleva a la autoagresión (como ocurre en Edipo Rey), pena o tristeza, enfado, queja, dolor inconsolable (como el de Garcilaso desdoblado en el pastor Nemoroso en la *Égloga III*), pérdida de interés por el mundo exterior, deseos de morir, empobrecimiento del yo, sacrificios, etcétera.²⁵⁰

Freud definía el duelo como “la reacción ante la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.”²⁵¹ Según el psicoanalista austriaco, la tarea de duelo consiste en segregar los recuerdos de los difuntos de las esperanzas de los vivos. A pesar de que el duelo desencadena modificaciones de

²⁴⁹ Pazos Pezzi & García Eslava, “Aspectos del duelo en la literatura”, p. 232.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 233-236.

²⁵¹ Freud, “Duelo y melancolía”, p. 241.

conducta en quien lo padece, se considera un proceso normal frente a la patológica melancolía.

Expresa Andrea Pagni que “el concepto de duelo en su acepción moderna remite a la elaboración individual de una experiencia de pérdida, de muerte o de abandono de algo muy querido”.²⁵² Según esta autora, Freud divide el proceso de duelo en tres facetas: recordar, repetir y elaborar; si se siguiera el proceso, se asimilaría la pérdida positivamente, mientras que si esta sucesión no se produce satisfactoriamente, en lugar del duelo aparece la melancolía, que es cuando “el sujeto se identifica con el objeto perdido, lo introyecta y se niega a reconocer y aceptar la pérdida.”²⁵³

En ambos casos se produce un desinterés por el mundo exterior, se pierde la capacidad de amar y de socializar, decrece la productividad laboral,²⁵⁴ entre otras consecuencias. No obstante, la melancolía se caracteriza por una baja autoestima que se traduce en autorreproches y en una actitud de autopunición.²⁵⁵ Mientras que en el duelo el individuo pierde el vínculo con el objeto amado superando el trance, en el estado de melancolía el sujeto pierde el sentido de sí mismo, pues no sabe qué ha perdido del objeto amado perdido.²⁵⁶

Para que el sujeto desvincule su libido del objeto, lo que significa que se haya recuperado de la pérdida, que haya recobrado el interés por el mundo que lo rodea y que haya vuelto a rehacer su vida cotidiana a partir de la integración positiva de la pérdida a su *modus vivendi*, ha debido pasar cierto tiempo, unidad variable dependiendo de múltiples factores.²⁵⁷ Sin embargo, en el caso de la melancolía no existe la recuperación, al contrario,

²⁵² Andrea Pagni, *op. cit.*, p. 9.

²⁵³ *Idem*.

²⁵⁴ En un pasaje de la novela que nos concierne se describe cómo los problemas que aquejan a Juan Antonio llegan a impregnar su vida laboral y cómo es ayudado por sus compañeros de trabajo a través de la escucha o mediante productos farmacológicos para que pueda cumplir con su jornada, la cual deseaba concluir lo antes posible para dedicarse a una de sus actividades favoritas: el cine japonés. Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, pp. 144-145. Más adelante, se vuelve a hacer hincapié en este aspecto: “Empezó a fallar en sus responsabilidades, se retrasaba en la entrega de reportajes y estaba en constante conflicto con Aída.” *Ibid.*, p. 188.

²⁵⁵ Freud, “Duelo y melancolía”, p. 242.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 243.

²⁵⁷ Según Bowen, el proceso de duelo varía en función al contexto emocional y sociocultural, a la edad del difunto, a la condiciones de la desaparición o de la muerte, entre otras condiciones. Bowen, *La teoría en la práctica de la psicoterapia apud* Goldbeter-Merinfeld, *op. cit.*, pp. 148, 165.

este estado resulta ser una especie de imán de los aspectos más negativos que el sujeto puede atraer hacia sí, derivando frecuentemente en procesos maníacos. Otra discrepancia entre ambas afecciones es que los motivos de la melancolía son más variados y más frecuentes que aquél que desencadena el duelo, que sólo puede ser la pérdida del objeto amado.

En el proceso de duelo el yo se aferra a su fuerza o a la devaluación del objeto amado y perdido para suprimir vínculos con él, pero en el proceso melancólico, al encontrarse anulado el yo, al enfermo no le importa que la relación dolorosa con el objeto amado privado lo consuma o lo destruya.

Para analizar los posibles efectos de un trauma histórico como es la desaparición forzada de personas, me apoyaré en los conceptos de Dominick LaCapra. Según el historiador, existen dos respuestas interactuantes a partir del fenómeno:²⁵⁸ el *acting out* y el *working through*. Sin embargo, el duelo no es la única fórmula para la elaboración postraumática, sino que hay otros procesos, como “ciertas formas de narrativa crítica y no totalizadora”, “el pensamiento y el quehacer autocrítico”²⁵⁹ y la deconstrucción, que permiten, más que eliminar las oposiciones binarias del “todo o nada” relacionadas con las víctimas y el victimario en el caso de la desaparición forzada, por ejemplo, dilucidar las contradicciones internas y las subjetividades que intervienen en un conflicto a partir de una serie de binomios.

El investigador americano indica que el *acting out* o la ausencia puede relacionarse con la melancolía o la imposibilidad de elaboración del duelo, mientras que el *working through* se vincula con la capacidad de la superación postraumática; dos procedimientos no necesariamente excluyentes, pues el primero puede ser el punto de partida del segundo. El historiador considera el *acting out* como el estado en el que un sujeto no puede desprenderse de un pasado traumático que lo acosa y persigue hasta condicionar absolutamente su presente y su futuro, inundado de escenas y vivencias horrendas que se

²⁵⁸ LaCapra distingue entre trauma estructural y trauma histórico. El trauma estructural corresponde a una concepción transhistórica de la ausencia cambiante en cada sociedad y en cada individuo, mientras que el trauma histórico se refiere a un acontecimiento específico y que ha de ser considerado por la humanidad según una serie de criterios lo más consensuados posible.

²⁵⁹ Freud, "Duelo y melancolía", p. 87.

repiten sucesivamente en su mente y que en numerosas ocasiones, incluso se manifiestan somáticamente.²⁶⁰ Los tiempos pasado, presente y futuro se confunden, o bien se funden en uno sólo, sin que haya lugar para la distinción del momento ajeno y diferente en el que se vive con respecto a la catástrofe.²⁶¹ El reconocimiento de este padecimiento sería el primer indicio para proceder a la elaboración del duelo,²⁶² de esa distancia que permita tanto a la víctima directa como al afectado indirectamente comprender en cierta medida —que no totalmente—, qué ha ocurrido y cómo puede reconducir su vida.

Aunque es primordial que en acontecimientos históricos como el Holocausto y en otros más vigentes como la desaparición forzada en México se persiga una rigurosa línea investigativa en la que se recaben datos exactos y completos, una reconstrucción objetiva de lo ocurrido así como una contextualización idónea, es igualmente importante tener en cuenta lo vivencial y afectivo del suceso en función a las circunstancias tanto del afectado como del involucrado, pues “el trauma es una experiencia que trastorna, desarticula el yo y genera huecos en la existencia; tiene efectos tardíos imposibles de controlar sino con dificultad y, tal vez, imposibles de dominar plenamente.”²⁶³

LaCapra explica que el mecanismo indicado para que el testigo vicario, el historiador, los familiares de las víctimas así como otras personas vinculadas con un hecho traumático, puedan indagar acerca de lo acaecido, considerar a las víctimas, comprender sus angustias, es la empatía o el desasosiego empático,²⁶⁴ consistente en la generación de sentimientos de

²⁶⁰ Para LaCapra, la repetición y el hecho de “poner en acto performativamente” a nivel discursivo o en las relaciones en el objeto de estudio, conforman el sentido principal de la transferencia, que deberá combatirse con recursos que oscilen entre el *acting out* y el *working through*. LaCapra, *op. cit.*, pp. 58-59.

²⁶¹ Como observamos en *Tijuana: crimen y olvido*, es imposible trazar distinciones estables entre los diferentes niveles temporales del relato a causa de la transferencia de experiencias traumáticas por medio de la cual, las pérdidas no superadas son revividas por personajes como Juan Antonio Mendívil y Luis Humberto Crosthwaite.

²⁶² LaCapra sitúa la posibilidad de que el *acting out* postraumático de los afectados directos junto con la empatía de las personas afectadas indirectamente no puede considerarse como dificultades para la elaboración del trauma, sino que, por el contrario, el reconocer la distinción entre pérdida y ausencia ya es una manera de iniciar el duelo. LaCapra, *Op. Cit.*, p. 69. Véase también la p. 90.

²⁶³ *Ibid.*, p. 63. Véase también la p. 192.

²⁶⁴ “[...] la empatía debería entenderse, más bien, como una relación afectiva, vínculo o lazo con el otro reconocido y respetado en cuanto tal. También se la puede relacionar, además, con la afirmación de la otredad dentro del yo, otredad que no entraña otro discreto puramente otro.” *Ibid.*, p. 215. En consonancia con lo que enuncia LaCapra, la empatía de Luis Humberto Crosthwaite para con los periodistas desaparecidos en Tijuana tiene unas consecuencias estilísticas o “efectos sobre la escritura” como la

afecto y comprensión sin que por ello se produzca una identificación plena que llegue a afectarlos traumáticamente también a ellos.

Tijuana: crimen y olvido podría ser una de las “narrativas no convencionales que pueden explorar a fondo los problemas de la ausencia y de la pérdida”²⁶⁵ a las que se refiere el historiador americano en el trabajo teórico en el que nos respaldamos. Como puede leerse en el apartado segundo del primer capítulo dedicado al estudio de las características más relevantes de la autoficción, uno de los rasgos primordiales de este “género” es la provocación que busca la inquietud y la incomodidad del lector. En relación con la idea que expone LaCapra, la novela participa en la realidad social:

iluminándola y estableciendo con ella una relación mutuamente provocadora: explorando problemas y posibilidades, poniendo a prueba sus normas y convenciones y sometiéndose a su vez a la prueba que esas normas y convenciones le imponen. Se podría hablar incluso del nacimiento de un realismo traumático que difiere de las concepciones convencionales de la mimesis y permite, en cambio, una exploración a menudo desconcertante de la desorientación, sus aspectos sintomáticos y las posibles formas de responder a ellos.²⁶⁶

En el análisis narratológico de la novela explicamos mediante las fórmulas $A=N=P$ y $A \neq N \neq P$ el sentido de la táctica de Crosthwaite para distanciarse de los personajes así como para fusionarse con ellos. Las fases de distanciamiento son empleadas por el investigador-narrador como un análisis de la situación que aqueja a su círculo de amigos y a sus compañeros de profesión, pero también al conjunto de tijuaneños y mexicanos. Durante el desdoblamiento con personajes como Magda y Juan Antonio, Crosthwaite actúa el trauma visibilizando las dificultades que presentan las personas afectadas por un acontecimiento traumático para tomar distancia y testimoniar el pasado. Ambas focalizaciones conformarían una figura, debido a que “hablar de ‘escribir el trauma’ es hacer una metáfora, pues escribir implica una distancia y es imposible escribir el trauma mismo aunque sólo sea porque el trauma, [...] no puede localizarse como experiencia discreta y fechada.”²⁶⁷

negación a una clausura discursiva, y el cuestionamiento de aquellas posturas que invitan a un olvido colectivo y a una explicación consensuada para el beneficio de la comunidad. *Ibid.*, p. 63-64.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 84.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 191.

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 191-192.

III.1.1 El trabajo de duelo de Magda

Para el trabajo de duelo, Murray Bowen²⁶⁸ destaca la importancia de lo que él denomina “sistema comunicacional abierto”, es decir, expresar con alguien aquello que se siente, que perturba.²⁶⁹ Aunque Magda suele compartir sus sentimientos con su prima Emma, abierta y plenamente sólo lo hace para sí misma. Mediante la escritura epistolar Magda se expone²⁷⁰ y al mismo tiempo depone al fallecido del centro a la periferia, la que es una de las acciones principales para el trabajo de duelo:

Me despido, ya no por Juan sino por mí. Porque quiero estar en paz, quiero gozar de esa tranquilidad que se llama ‘sin Fabián’, una paz que podría también llamarse ‘sin Juan’, una tranquilidad llamada ‘Magda’. Quiero disfrutar la vida, Fabián. Te escribo para entregarte al olvido. [...] Ya no quiero saber de ti, Fabián. He decidido olvidarte, no sé quién eres, ésta [sic] es la última carta y aquí tienes la última palabra que te dedico: adiós.²⁷¹

Es posible que desde un punto de vista clínico, Magda Gilbert esté experimentando inicialmente una especie de “congelamiento” del proceso de duelo, que puede advertirse mediante la sensación de carencia, de cierto resentimiento, de miedo, de reviviscencia de los hechos, entre otras impresiones, y que en ciertos casos y si tales sensaciones se fortalecieran y se perpetuaran, como es el caso de Mendívil, podrían imposibilitar precisamente la tarea de duelo:²⁷²

Levanté la cabeza y miré a mi alrededor: la conmoción de la gente...la incomprensión...el asombro en sus miradas...el temor de sentirse desprotegidos...el temor a que ellos se acerquen, de que corran hacia ti...el temor de que algo así puede suceder cualquier día, a cualquier persona...el horror de saberse indefenso.²⁷³

Magda requiere tiempo para asimilar la pérdida de su ex novio y para integrar la oquedad que han dejado las condiciones de la misma en su devenir cotidiano, de ahí que necesite un parteaguas, un sucesor del objeto amado perdido, llamado Juan Antonio, para

²⁶⁸ Psiquiatra estadounidense (1913-1990) pionero en el área de terapia familiar sistémica (TFSB).

²⁶⁹ Goldbeter-Merinfeld, *op. cit.*, p. 152.

²⁷⁰ Con “exposición” me refiero a la técnica de la psicología cognitivo-conductual mediante la cual la persona con problemas de ansiedad o perturbación se enfrenta a un miedo, a una manía o a algún acontecimiento desagradable, hasta que los niveles de ansiedad se reducen al menor grado posible, normalizándose.

²⁷¹ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, pp. 107-108.

²⁷² Goldbeter-Merinfeld, *op. cit.*, p. 139.

²⁷³ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 103.

así dar un paso más en su trabajo de duelo y deshacerse de algunos lazos que la seguían atando al difunto:

Le había dicho que no sería fácil deshacerme de ella, que debería tenerme paciencia. Esperaba que comprendiera que era parte de un proceso, una lenta despedida no sólo de la pistola sino de su historia, la de Fabián, la mía. No podía desbaratar el pasado ni convertirlo en migajas de un día para otro, no soy la mujer maravilla, no soy una dama de hierro o de piedra, soy blandita, de carne y hueso, y dolida aún, por Fabián, por lo que sucedía con Juan, por todo. ¿Era demasiado pedir que me entendiera?²⁷⁴

En Magda parece no haber ni ritual ni expresión; la reportera más bien intenta dialogar con el interfecto, para unas veces reclamarle su padecimiento²⁷⁵ y otras simplemente reflexionar sobre la situación en la que se encuentra. Puede extraerse de sus pensamientos angustia del recuerdo e incertidumbre por la falta de datos de cara a la desaparición de Fabián y al subsecuente hallazgo del cadáver. La relación que comienza con Juan Antonio tendría en un principio una misión reparadora.²⁷⁶ No obstante, el inicio de la relación entre los periodistas no parece alterar positivamente la perturbación de Mendívil.

Para que no haya una interrupción del proceso de duelo, debe haber, según J. W. Worden, un desapego de los objetos que pertenecieron a la persona fallecida, pues estos objetos pueden vincular al vivo con el difunto, de manera que resulte imposible cerrar el ciclo.²⁷⁷ En *Tijuana: crimen y olvido*, Magda recibe por parte de Edén Flores la pistola que perteneciera a Fabián Flores nada menos que en su velorio. Desde entonces, la reportera la va a guardar debajo de la almohada como un objeto protector²⁷⁸ hasta que Juan Antonio Mendívil descubre el que hasta entonces había sido su secreto más íntimo, aquella “presencia ausente”:

El objeto del muerto lo llena todo y hay que deshacerse de ese objeto. Es una presencia ausente. Hay una falta de relación entre el objeto perdido (*niño*) y el objeto inanimado. Al

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 98.

²⁷⁵ Ileana Diéguez Caballero en su artículo “Acciones en duelo. Del dolor a la digna rabia” propone “convertir el dolor en digna rabia” para que el individuo pueda desentrañar una labor activista a partir de un hecho brutal e injustificado.

²⁷⁶ La ruptura entre el objeto perdido y su sustitución por el objeto nuevo amado es uno de los primeros avances requeridos para completar la ardua tarea del duelo y rehacer una vida.

²⁷⁷ Pazos Pezzi & García Eslava, *op. cit.*, p. 149.

²⁷⁸ Magda considera la pistola de Fabián como un objeto protector, en parte porque con ella es capaz de defenderse de algún verdugo, pero sobre todo porque la asocia simbólicamente con la protección de Fabián; es decir, la pistola es el enlace entre Magda y Fabián.

morir el *niño* queda el objeto pero sin la relación con el *niño*, dicho objeto se agiganta hasta adquirir un carácter siniestro (en el sentido freudiano de “lo muerto vivo”).²⁷⁹ [cursivas mías: entiéndase en su lugar la persona fallecida o desaparecida.]

A partir de ese momento, Magda es impulsada por arrebatos de coraje y entereza que le permiten deshacerse de los instrumentos que siguen vinculándola con Fabián, acción que facilita la evolución de su elaboración traumática:

Mando al carajo esta foto y esta pistola. [...] Me despido de estos objetos como me despido de ti. [...] Mando al carajo esta pistola sin sentimentalismos, se va de mi casa y de mi vida. Y la foto, en este mismo instante la rompo. Mira. En este mismo instante la quemo. Mira. En este mismo instante desaparece el rostro anónimo de ese hombre. Mira. Todo es para entregarlo al olvido.²⁸⁰

Aun así, a pesar de obstáculos como la exigüidad de referencias acerca de la desaparición de Fabián, la posesión de su pistola y de la foto de su presunto asesino, entre otros, Magda logra llevar a cabo su ejercicio de duelo, visible en las cartas que escribe, en las salidas con sus colegas referidas a Crosthwaite por su prima Emma,²⁸¹ mediante la sustitución del objeto perdido por otro objeto amado, etcétera, prácticas que pueden asociarse con un proceso denominado “homeostasis”. En el contexto de *Tijuana: crimen y olvido*, la homeostasis puede advertirse en la capacidad de Magda para adaptarse de manera más o menos progresiva, estable y equilibrada a los acontecimientos subversivos a los que tiene que enfrentarse.

La despedida final de Magda hacia Fabián trasluce la aceptación del cambio que se ha producido en su espíritu, lo que demuestra la culminación del duelo de la protagonista. En contraposición con la reportera se encuentra su novio, el personaje de Mendívil, quien de ninguna manera va a aceptar ninguno de los cambios que le ha tocado sufrir ni al nivel exterior o social, ni personal o interiormente.

²⁷⁹ Pazos Pezzi & García Eslava, *op. cit.*, p. 236.

²⁸⁰ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 107.

²⁸¹ Así lo verifica el siguiente diálogo entre Emma y Crosthwaite:

[...] EG: [...] La visitaba durante un par de horas, ella generalmente estaba acostada, escuchando música. Poco a poco fue saliendo de su concha.

LH: Y luego conoció a Juan.

EG: Mucho antes de Juan mi prima ya había empezado a despertar de su letargo. [...] No creas que guardó un luto de piedra. No no, la Güera estaba llena de vida y de planes [...]”. *Ibid.*, p. 120.

III.1.2 Mendívil “el melancólico”

Como expresa Pagni, el trabajo de duelo consiste fundamentalmente en elaborar un relato del pasado, repetirlo pero al mismo tiempo reelaborarlo y transmitirlo colectivamente,²⁸² acciones que no se realizarán exitosamente en *Tijuana: crimen y olvido*.

El personaje de Juan Antonio Mendívil se mantiene en una continua fase de languidez, de depresión y también de embotamiento. No logra completar el ciclo del duelo freudiano, es decir, no hay una aceptación de los hechos ni mucho menos una reorganización de la vida; ni siquiera es capaz de comprender lo que le sucede, por tanto, tampoco puede emitir una aclaración de sus sentimientos. Las alucinaciones que Mendívil padece relacionadas con su hijo exhiben que no logra abandonar al objeto amado.²⁸³ Tal vez su confusión entre pasado y presente a veces voluntariamente evasiva no le permite reconocer las emociones por pensar que se trata de algo negativo, lo que añade un bloqueo más al trabajo de duelo.²⁸⁴

Esa especie de fantasma o alucinación que ve Juan Antonio a cada paso, es síntoma de que la herida continúa abierta, de modo que ya casi es parte integrante en su deambular. El miedo y el ofuscamiento probablemente sean tácticas de autocastigo²⁸⁵ por los remordimientos de conciencia y la pesadez que siente al sentirse culpable de la muerte de su hijo: “A través de los ventanales del Club 13, Juan ve que en la acera de enfrente está un niño, observándolo. No es la primera ocasión en la que se siente vigilado por los niños.”²⁸⁶ Más adelante la situación se repite revelando el carácter sistemático del problema: “Un niño lo observa desde la acera de enfrente. ¿No es demasiado tarde para que esté en la calle? Bajo la penumbra de una luz mercurial, de pronto el niño le parece conocido.”²⁸⁷ Para

²⁸² Andrea Pagni, *op. cit.*, p. 16.

²⁸³ *Idem*.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁸⁵ Según LaCapra, las personas que han sufrido experiencias límite o que han empatizado con víctimas de tales sucesos, en ocasiones se resisten a alejarse del pasado y a elaborar lo vivido a causa de lo que el historiador califica como “fidelidad al trauma”, es decir, se alimenta el sentimiento de no querer olvidar gradualmente para reconstruir un futuro por tener la sensación de estar traicionándolos, lo que no sólo dificulta la recuperación del sujeto, sino su reintegración en el plano familiar, social, etcétera. LaCapra, *op. cit.*, pp. 46-47.

²⁸⁶ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 155. Los niños que Mendívil ve o imagina serían dobles de su hijo.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 193.

Mendívil no hay un recuerdo positivo de su hijo, sino que el simple regreso al pasado resulta convulsionante, un calvario, pues no ha habido lugar para el “olvido mínimo” que demanda la elaboración de la historia.²⁸⁸

La escena del niño por las calles de San Diego en la madrugada detona en su mente toda una secuencia desenfundada y angustiante de otros cuadros cuya factualidad desconocemos. Un narrador omnisciente nos describe en tercera persona los pensamientos y sentimientos desgarradores que a Mendívil se le agolpan en la cabeza, en el corazón y hasta en el cuerpo (respiración entrecortada). El periodista se encuentra en un estado entre la vigilia y el sueño que no le permite ni al propio personaje ni al lector saber qué es lo que realmente ocurre. Precisamente este estado intermediario y trastornado nos indica que padece un trauma no superado. Acrecienta la angustia al tiempo que aumentan los verbos en presente de indicativo, en presente de imperativo y en gerundio encabezando oraciones cortas y frases mínimas, creando un lenguaje tan lacónico como mortificante:

Juan se desploma, tiritando, sus pensamientos una mezcolanza, pensamientos que fugaces recorren su casa y rebotan en las paredes y tumban cuanto encuentran, cuadros, botellas, una lámpara; se estrellan, entrechocan, pensamientos que son detonaciones en su cerebro, que se repiten y rebotan en el interior de su cráneo.²⁸⁹

La sensación de irrealidad de Mendívil provoca que algunos espacios que antes eran cotidianos para él ahora le resulten desconocidos, lo que le produce una profunda sensación de vacío, un “vacío que crece dentro de él, un espacio desconocido que se expande”²⁹⁰ y que más tarde también será experimentado por Crosthwaite.²⁹¹

La pérdida de su hijo no deja lugar para la esperanza ni para la redención de la culpa. De este modo, el fracaso matrimonial entre él y Natalia Padilla no es más que una más de las consecuencias de la conmoción por la pérdida mutua.

²⁸⁸ “El recuerdo es importante en la elaboración del duelo, pero supone tener cierta capacidad de olvido en una evolución satisfactoria. Este olvido no sucede o se borra a veces.” LaCapra, *op. cit.*, p. 238.

²⁸⁹ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 196.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 197.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 264.

Su aislamiento social, a pesar de los vanos intentos de sus colegas del periódico por que se repusiera, no hace más que fragilizarlo:²⁹²

Él sabe que sus compañeros se preocupan por él, las invitaciones al bar no son en vano. Quieren estar al tanto de su estado de ánimo, lo consideran una persona frágil, propenso a deprimirse. Juan olvidó cómo responder con acierto al cariño de sus amigos, pasa el tiempo tratando de recuperar lo que ha perdido sin saber con exactitud qué fue lo que perdió.²⁹³

Como expresa LaCapra, en el *acting out*, que es el círculo vicioso en el que se halla Juan Antonio Mendívil, “el pasado se regenera performativamente o se vuelve a vivir como si estuviera presente plenamente en lugar de representado en la memoria e inscripto, y retorna acosando como lo reprimido.”²⁹⁴ Al tiempo que responde al interrogatorio, Juan Antonio revive el momento en el que supuestamente está aseándose en la casa que por muchos años compartiera con Natalia, hasta que, de repente, recibe un fuerte golpe:

Yo en el piso, tumbado por la sorpresa y por el golpe. Quería levantarme cuando sentí un duro zapato en las costillas, patada en el estómago, incendio en el cuerpo. Una mano aferrándose en mi cabello, levantándose la cara para que escuchara bien: ¿Te me andas escondiendo, puto? Creías que no te iba a encontrar. La mano en mi cabello, sin soltar, me levanta lo suficiente para darme otro golpe. Incendio en la cara. Llorando. Como un tonto, llorando. Tan fácil que es llorar. Tan fácil que se derrumba el mundo entero. Tan fácil que se echa a perder. No lloraba por el dolor ni la humillación sino por la desesperanza, el fracaso, el sinsentido.²⁹⁵

Las consecuencias traumáticas se reflejan somáticamente en Mendívil a través del insomnio²⁹⁶ y de su propia confusión entre si está despierto o si está siendo atormentado por una pesadilla. El viejo literato se halla en un espacio totalmente surrealista ajeno a la realidad de la que frecuentemente parece no formar parte. Ello lo lleva no sabemos si mental o físicamente a la que era su casa antes del accidente en el que su hijo perdiera la vida, y a preguntarle a Natalia, su ex mujer, cómo está el niño, cuando hacía ya tres años

²⁹² Goldbeter-Merinfeld, *op. cit.*, p. 153.

²⁹³ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 168.

²⁹⁴ LaCapra, *op. cit.*, pp. 89-90. “Con frecuencia, se considera que escribir el trauma es ponerlo en acto, lo que a veces implica igualarlo al *acting out* en el discurso performativo o el quehacer artístico.” *Ibid.*, p. 192.

²⁹⁵ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 207. Como expresa Butler, “[...] un acto es en sí mismo una repetición, una sedimentación y un congelamiento del pasado que precisamente queda forcluido por su semejanza con el acto.” Judith Butler, *Cuerpos que importan*, p. 28 *apud* Diéguez Caballero, “Acciones en duelo. Del dolor a la digna rabia”, p. 86.

²⁹⁶ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 193.

que éste había fallecido.²⁹⁷ A sabiendas de la enfermedad de Mendívil y a modo de posible coartada, Flores hace creer al periodista que es un alma vieja destartada, mal ubicada cronológicamente:²⁹⁸

Flores creía que Juan era un fenómeno inexplicable, un salto en el orden natural del universo. Según el viejo, Mendívil también fue parte de esa investigación de 1967 porque en aquel entonces había un sujeto llamado Raúl que era idéntico a él. Entre serio y en broma, al calor de las cervezas, el viejo confesó su teoría de que Juan no debería estar en este tiempo ya que pertenecía al pasado. En ese pasado había muerto y debía regresar a su lugar. A Norma le pareció una broma de mal gusto, pero [...] su amigo la veía como una posibilidad real, una respuesta a los problemas que lo aquejaban.²⁹⁹

La situación de fracaso de Juan Antonio Mendívil como escritor, condición agravada por la pérdida de su hijo y su posterior naufragio matrimonial, reúne los ingredientes suficientes para que el sujeto padezca un estado melancólico.³⁰⁰ Como ilustra el caso de este personaje, a Luis Humberto Crosthwaite como autor físico de la novela no solamente le interesa representar el trauma derivado de la desaparición forzada, sino que manifiesta su preocupación por el trauma en sus diversas tipologías:

En una época Juan publicó relatos donde vertía anécdotas de su vida. Esa época había pasado; y conforme avanzaba el tiempo se consideraba cada vez menos escritor y más un redactor de noticias, una pluma asalariada.³⁰¹

Además de técnicas como la reiteración de sustantivos, adjetivos y verbos inherentemente estridentes, Crosthwaite recurre a la enumeración o degradación de escenas denigrantes para ejecutar el trauma social procedente de un estado de violencia inconmensurable, a las frases inacabadas por sabidas con las que hace partícipe al lector de la áspera actualidad, que más bien simulan títulos de cualquier nota roja, entre otros elementos:

Hallan narcofosa con once cadáveres. Señalan a diputado como posible responsable de. Alcalde se muda a Estados Unidos. Mueren reos tras motín en penitenciaría. Secuestro, tortura, pánico en la población. Encobijado, embolsado, encajuelado, decapitado, castrado,

²⁹⁷ *Ibid*, p. 158.

²⁹⁸ Como confiesa el propio Edén Flores, él siempre regresa para impedirles a sus personajes superar el luto y para divertirse jugando con ellos. *Ibid*, p. 190.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 188.

³⁰⁰ LaCapra, *op. cit.*, p. 248.

³⁰¹ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, pp. 153-154.

quemado vivo. Asesinan a empleada, acribillan a hombre, matan a estudiantes, ultiman a cantante, ejecutan a. Violencia, violencia, violencia, violencia, muertes, muertes, dolor, dolor, engaño, paranoia, suciedad... Teclea, teclea, teclea.³⁰²

III.1.3 Crosthwaite: ¿un investigador plenamente identificado?

Crosthwaite manifiesta decididamente su deseo de abandonar el proyecto de *Tijuana: crimen y olvido* por diversas razones, hasta que el tío Efe comienza a amenazarlo para que lo termine. Las consecuencias que afligen al periodista podrían asociarse a alguien que se ha identificado en demasía con el caso y con las víctimas, a tal grado, que finalmente ha sufrido las consecuencias en sí mismo, pues duplica la historia de Mendívil. La descripción de la paliza de Crosthwaite por parte del tío Efe, la gradación de escenas propias de una situación de tortura, la reiteración de súplicas de piedad, el uso de polisíndetos y la pobreza de signos de pausa, provocan una angustiosa sensación de desasosiego y desesperación para terminar en un recuadro en negro desplegado en toda la siguiente página.:

Y dejé de sacudirme para entender lo que pasaba, escuché una voz decir: ‘¿Cómo vas a escribir sobre ello si nunca lo has vivido?’, luego paladas, el ruido del metal incrustándose en el suelo arriba de mí, y la tierra que caía sobre mi cuerpo, y no, no, no, no, eso no, no quiero eso, por favor, no, déjenme en paz, por piedad, y las paladas no dejaban de escucharse y el peso de la tierra que caía y las paladas y la tierra y mi esfuerzo por gritar y mi necesidad de aire y el sabor a sangre y la resequedad de mi boca y el dolor y el ruido incesante en mi cabeza no, no, no, no... Oscuridad.³⁰³

Crosthwaite siente un miedo desmedido por lo que sabe que es capaz de hacer Flores, y, en solidaridad con sus víctimas, experimenta en carne propia aquello que no había vivido:

Aquí están mis huellas: los dolores que persisten, las lesiones que tardan en cicatrizar. La única manera de recordar para siempre es guardar las señales de lo sucedido, tatuajes mentales, imborrables. Y eso era lo que yo necesitaba, sentir en carne propia el dolor, el temor a la muerte.³⁰⁴

³⁰² *Ibid.*, p. 143.

³⁰³ *Ibid.*, p. 274.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 258.

En lo que a su trayectoria como editor de notas violentas en el periódico sandieguino se refiere, tal vez también exista un trabajo de duelo por parte de Crosthwaite como autor físico a través de la escritura de *Tijuana: crimen y olvido*.

III.2 Las dimensiones fotográfica y cinematográfica como expresión transferencial en *Tijuana: crimen y olvido*

La experiencia catastrófica es un agujero en la continuidad representacional inherente a la vida psíquica. El horror y el dolor extremo no generan experiencia sino espanto, no genera representaciones y relato sino vacío representacional y por consiguiente lo ocurrido es difícilmente transmisible y compartible.

Marcelo Viñar, “El enigma del traumatismo extremo”

Si atendemos al planteamiento del proceso transferencial a partir de la definición que ofrece el *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis, la transferencia consiste en “el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica.”³⁰⁵

Si bien con frecuencia los psicoanalistas se refieren con “transferencia” a la cura psicoanalítica, es decir, al intercambio de información, de sentimientos y pensamientos entre el paciente y el psicoanalista, sobre todo provenientes de un pasado infantil, para analizar *Tijuana: crimen y olvido* me centraré más decididamente en la transferencia como el mecanismo mediante el cual, a partir de la escucha de una palabra decisiva, de una pregunta imprudente, o de la visualización de un objeto, ya sea una fotografía, una persona, un lugar, o un ente de distinta índole, la vivencia traumática de un pasado más o menos próximo es revivida por la persona afectada sin el distanciamiento temporal ni emocional que debiera.

³⁰⁵ Laplanche & Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, p. 439.

Carl Jung considera la transferencia una enfermedad,³⁰⁶ de ahí su parentesco con el *acting out*, una de las dos respuestas al trauma que desarrollé en el apartado dedicado al análisis del duelo y la melancolía de los protagonistas de la novela. La transferencia es un “puente conceptual” que traslada al presente de la víctima el acontecimiento que impregna todos los aspectos de su vida y del cual no puede desasirse; no halla la forma de comprenderlo, de significarlo ni de elaborarlo, pues como expone Carl Rogers, “no se puede manejar eficazmente lo que no se percibe conscientemente”.³⁰⁷

A propósito del citado apartado, el proceso melancólico se atenúa en la medida en que la persona enferma se rodea de un círculo afectuoso importante, que surta de apoyo y contribuya a la reactivación del yo anulado a raíz del impacto. De esta manera, la transferencia develaría la falta de amor, la necesidad de comprensión, de cariño, apoyo y ayuda insatisfechos. En el caso de *Tijuana: crimen y olvido*, la reviviscencia del trauma vendría a ser una metáfora de la omisión por parte de las autoridades implicadas en la desaparición forzada en sus diferentes revelaciones: silencio, calumnias, criminalización de la víctima, cierre de expedientes, errores protocolarios de investigación, etcétera.

Por su parte, Juan Antonio Becerra expresa que tras un acontecimiento extremadamente traumático, algunas personas poseen procesos mentales activos que, sin embargo, permanecen aletargados y sin elaborar a causa de la aflicción que dicho acontecimiento es capaz de suscitar. Tales pensamientos y sentimientos reprimidos en la *psique* se manifiestan en alguna vivencia posterior a través de síntomas, lapsus, sueños u objetos.³⁰⁸ A continuación veremos cómo todas estas señales se hacían en algunos personajes de la novela que nos atañe.

Juan Antonio Mendívil, además de ejecutar reiteradamente el momento de la muerte de su hijo, asunto que ofusca severamente su desempeño en el periódico –palmario en la dificultad para concentrarse y en múltiples distracciones–, así como sus relaciones personales, recuerda situaciones (a pesar de que no sabemos si puede tratarse de

³⁰⁶ Jung, C.G., *The Symbolic Life*, CW 18 apud Juan Antonio Becerra, “Un análisis integrativo. De la transferencia/ contratransferencia”, s. p.

³⁰⁷ Carl Rogers, *Psicoterapia centrada en el cliente* apud *ibid.*

³⁰⁸ *Idem.*

apariciones; todo parece indicar que las circunstancias relacionadas obedecen a su perturbada mente) que compartió con el niño, o crea instantes que pudieron haber llegado a acaecer. Siente una profunda angustia por las sucesivas reviviscencias, pero también por no saber si lo que está viviendo y pensando es soñado o real; tiene insomnio, pesadillas, y cualquier detalle, palabra, conversación, persona, le recuerdan el aciago hecho.

Hasta el momento de la desaparición de su hijo, la herramienta de defensa del periodista para sobrellevar la estridencia de la ciudad de Tijuana, así como su malograda carrera como escritor y su infortunio marital, había sido la evasión, que a raíz de la desgracia combina con la transferencia, de ahí que en algunas escenas se muestre insensible e indiferente, y sea incapaz de recordar lo más importante del hecho funesto. Otros de los síntomas más ostensibles del personaje que nos ocupa, es la introspección negativa en forma de culpa del sobreviviente, el aturdimiento y el estrés propio de la ansiedad, entre otros. Muchos de ellos aparecerán también en el personaje de Crosthwaite como ejemplificaremos más adelante.

Ya anunciamos en el título del presente apartado que Crosthwaite reconoce la relevancia de la televisión y la prensa tanto en su formación como en su creación literaria. Lo declaró en una entrevista que concedió para la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX dirigida por Víctor Díaz Arciniega, referida en su artículo “La ficción: una versión de la realidad. Conversación con Luis Humberto Crosthwaite”. Considero que determinados acontecimientos virulentos absorbidos por la memoria, procedentes de noticias televisivas y periodísticas emitidas en algún momento del pasado en el que causaron impacto, aparecen a modo de *flashback*, obedeciendo a aquello que la memoria ha dado preferencia por lo significativo del dato. La arbitrariedad de secuencias y escasez de elementos transitivos, el aspecto gráfico (destacando los rectángulos en negro), las visiones imaginarias, la convivencia de personajes vivos y desaparecidos, etcétera, revela la dificultad de discernir el presente del pasado, pues lo acontecido sigue vivo en la actualidad a través de la memoria.³⁰⁹

³⁰⁹ Apartado “Mirada crítica” del número 43 de la revista *Fuentes Humanísticas*, pp. 171-175.

Luis Humberto Crosthwaite en una entrevista de Eduardo Gálvez: “Llegué a la conclusión de que todas las noticias sobre violencia se colaban en mi cerebro, a pesar de que yo, o las evadía o les daba la espalda. Pero

III.2.1 Los cuadros regresivos de Juan Antonio Mendívil

Es necesario advertir que el olvido apabullante de todo tipo de sensaciones y sucesos que aflige a Mendívil, supone realmente la retención de éstos. Como explica Freud, dicha retención quiebra nexos y vínculos de todo tipo, segrega las relaciones de causa-efecto y excluye recuerdos anteriormente entretejidos.³¹⁰

Como sabemos, Mendívil no recuerda nada de lo que cree haber olvidado o reprimido, sino que revive el episodio de nuevo; de este modo, no lo reproduce como recuerdo, sino como acto, y lo repite inconscientemente como un mecanismo de mortificación. En sí, el acto de repetición se convierte para él en una manera innata de recordar, pues la transferencia es en sí misma una repetición.

Los cuadros transferenciales que sufre el personaje de Mendívil pueden relacionarse con tres momentos clave de su vida: su fracaso como escritor, la pérdida de su hijo y su naufragio matrimonial.

a) Su fracaso como escritor.

La palabra “oyentes” o cualquier otro dato propio de la práctica escritural es el detonante para que Mendívil se plantee cómo era su público de antes, cuáles y quiénes eran sus lectores, sus admiradores. Sólo evoca ideas fragmentadas, ideas inconexas relacionadas con su experiencia. Se pregunta y se martillea acerca de la clase de escritor que es si nunca va a poder rescatar sus vivencias personales debido al profundo y progresivo olvido que inunda su memoria como el mar la playa.

b) El hijo que perdió.

A raíz de la pregunta que Edén Flores le dirige a Juan Antonio Mendívil en el Club 13, el periodista empieza a tener visiones del niño que tantas veces se le aparece o imagina:

ahí estaban, por supuesto que se manifestaban en un sueño. Entonces, tengo que escribir sobre esto.” “Escribir sobre la violencia trastoca la información oficial”, *La Jornada*.

³¹⁰ Freud, “Recuerdo, repetición y elaboración”, p. 1.

-Y tú, ¿tienes hijos?
-Tuve... -responde Juan.
-¿Cómo que tuviste?
-No tengo hijos. Ya no.

A través de los ventanales del Club 13, Juan ve que en la acera de enfrente está un niño, observándolo. No es la primera ocasión en la que se siente vigilado por los niños.³¹¹

Otra pasarela transferencial sería el sueño. Al despertarse y no recordar la pesadilla soñada, no sabe si está despierto o si “está atrapado en un sueño”,³¹² lo que provoca su angustia y un terrible mal humor. No sabe si está recordando o si está inventando, ya no conoce los límites; las fronteras de la memoria, de la mente y aquella entre la realidad y la irrealidad se han desvanecido. Aunque el lugar y el tiempo cambien, Mendívil permanece como si nada hubiera sucedido más allá del accidente, como ocurre con los personajes de la película que supuestamente recuerda o fantasea.³¹³

El pasado ingrato se hace presente cuando Mendívil se ubica en el lugar donde alguna vez fue feliz o donde tiene un grato recuerdo antes de que ocurrieran los fatídicos hechos, de manera que incluso reproduce o conjetura el diálogo con su ex esposa. Tras caminar horas por las calles de Tijuana, Juan Antonio llega al barrio en donde vivía con Natalia y su hijo. Recuerda en qué consistía su tarea paternal e imagina a su hijo jugando al béisbol como él le había enseñado. Recuerda “su sonrisa molacha y hermosa”,³¹⁴ y parece no haberse dado cuenta de que su hijo ya no está entre ellos; nada ha cambiado para él:

-¿Cómo está el niño?³¹⁵

Natalia parece confundida, no entiende.

-¿Qué dijiste? –pregunta. La cara somnolienta de Natalia, la cara que el escritor acarició, miró, besó y se aprendió de memoria, el rostro de Natalia de pronto se hace trizas, desencajado. Su mano se eleva y asesta un golpe en la cara del escritor, un golpe que de un tajo abarca frente, nariz y boca, un golpe irreconciliable. Golpe de ira y reproche; más que doloroso, devastador.

-Qué te pasa qué te pasa qué te crees pendejo ¿estás loco?

Y ella de pronto llora y azota la puerta. Cierra, cierra el mundo, cierra el tiempo.

Su llanto a través de la puerta. Llanto de mujer adolorida, hundiéndose.³¹⁶

³¹¹ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, p. 155.

³¹² *Ibid.*, p. 156.

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ *Ibid.*, p. 157.

³¹⁵ ¿No se acuerda de que murió?, ¿No acepta su muerte?, ¿Es parte de un sueño?

³¹⁶ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, pp. 158-159.

Ya incluso antes de que ocurriera el accidente de su hijo, Mendívil sentía cómo en cada esquina y en cada momento un niño lo observaba curiosamente, como si de un “presagio maldito” se tratara.

En su insomnio y soledad empieza a caminar por la ciudad de San Diego, e, inevitablemente empieza a comparar sus oscuras e impolutas vías con las bulliciosas e iluminadas calles de Tijuana; en este lapso el espacio es el encargado de actualizar el trauma. El pasado lo invade sorpresivamente de la siguiente manera:

Un niño lo observa desde la acera de enfrente. [...]

Juan cruza la calle, lo alcanza con facilidad, lo toma de los brazos, lo sacude. ¿Qué quieres?, le dice. ¿Qué quieres de mí? El niño está horrorizado. Yo no, yo no, yo no, dice, llora, se lamenta. Ese llanto es conocido, muy conocido. Empieza a gritar, fuerte, gritos que aturden, que desesperan, que hacen que Juan sacuda al niño con fuerza para tratar de callarlo. “Hey”, escucha que alguien llama. Es un rubio fornido, sin camiseta, sus pantalones de pijama. “Hey”, grita enfurecido, “leave the kid alone!” Recoge de su jardín algo parecido a un garrote, un bate, ¿un machete? Juan entiende de pronto que está en peligro, que ese gringo lo puede matar. No hay tiempo de explicar, trata de llevarse al niño pero se resiste. Lo mira, le suplica, decide dejarlo, corre. El rubio va tras él.

[...] Juan llega a su departamento, siente las piernas pesadas y le cuesta trabajo respirar.

[...] No puede creer lo que acaba de suceder, un incidente vergonzoso, torpe. Duerme con respiración entrecortada. Sueña con fuertes ruidos y luces que lo encandilan, luces de carros, pitidos, tráfico incesante. En su sueño está huyendo. ¿De quién? ‘Despierta’, dice una voz fuerte, imperativa.³¹⁷

A la salida del bar en el que comparte unos tragos con Norma y Fernando, y también cuando acude solo al Club 13, Juan Antonio visualiza a un niño de cabello alborotado (¿o a un fantasma?) que inevitablemente le recuerda el dolor por la ausencia de su hijo. También nota su presencia cuando se monta en el coche y recuerda las conversaciones que tuvieron él y su hijo acerca de las miradas insistentes de aquel niño de su escuela, Javier:

En la acera de enfrente está un niño. No te importa. Qué tiene de malo, es un niño. (¿Entonces por qué tengo miedo?) Es un niño que ahora está parado junto al semáforo, esperando que cambie el color de la luz, esperando para cruzar, su rostro inmutable, sin sonrisa de niño, sin expresión de niño, mirando, mirándote. [...] Lo siento, es demasiado tarde: el niño ya te alcanzó, te ofrece las flores. (¿Son para mí? Yo no las quiero.) ¿Lo conoces? (Sí, sí, claro.) Te observa con ternura, ahora sonrío, de cerca te observa. ¿Quiere darte las flores? Sólo dice: “Es hora de regresar”. [...] Finalmente el niño tiene la iniciativa. Deja caer las flores, levanta sus manos y te abraza. Sientes ese abrazo fuerte de niño,

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 193-194.

sincero de niño y no sabes qué hacer con toda esa emoción que te envuelve. Cierras los ojos y regresas.
Sí, regresas.

318

La transferencia también se produce mediante el desdoblamiento, a partir de la lectura que Mendívil realiza del interrogatorio que le efectuaron a Raúl. Al desdoblarse en el personaje, de nuevo el pasado abominable inunda su presente:

Dime lo del dinero, Raúl. ¿Cuándo te dijo del dinero?

De repente me acordé del niño. De seguro el niño duerme con ella, en su cama. Por eso no me dejó entrar en la recámara, ¿ves? Nada personal, es que el niño está con ella. ¿Qué edad tiene ese niño? Se me olvida. Tendrá unos seis años cuando mucho.

[...] Raúl, el dinero.

Fue el siguiente día. Me despertó el teléfono. [...] Levanté el auricular y escuché la voz de un viejo.

¿Antoniou? You think you're dreaming, but you're not. You are not dreaming, me dijo la voz del otro lado de la línea telefónica.

Colgué de inmediato. No era un sueño, estaba despierto. ¿O seguía dormido?

Tras la curación que le efectúa Natalia a causa de la brutal paliza propinada por Flores, Mendívil vuelve a preguntar por su hijo, aunque esta vez la reacción de Padilla no sólo no es tan drástica, sino que contesta con “voz de arrullo”, y además, le insiste para que se reúna con el policía, de ahí que pensemos en la posible complicidad entre ella y el viejo Flores.³¹⁹

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 197-199.

³¹⁹ Aunque no es un asunto que desarrollaré en el presente trabajo, creo que sería pertinente averiguar el papel de Natalia en la enfermedad de Juan Antonio y hasta qué punto pudo llegar a ser cómplice del tío Efe.

Al final del interrogatorio es muy complejo distinguir el nivel de desdoblamiento, si sólo Juan Antonio Mendívil se ha entrometido en la piel de Raúl, o si el propio Luis Humberto Crosthwaite se ha involucrado tanto en el caso que se ha desdoblado en Mendívil, quien previamente se había desdoblado en Raúl. La secuencia “Juan Antonio vivía con un dolor abismal en el alma, siento ahora ese dolor, fuerte y profundo” me induce a pensar que existe un desdoblamiento dentro de otro desdoblamiento. En este posible doble desdoblamiento se cuenta con detalle el accidente completo en el que el hijo de Juan Antonio Mendívil fallece. Partiendo de tal confusión, me pregunto quién recibe algunas de las golpizas que se describen en el texto, si Raúl, Mendívil o el propio Crosthwaite, en su desdoblamiento como personaje.

c) Su naufragio matrimonial.

Las transferencias que sufre Mendívil en relación con su ex esposa normalmente se conectan con las reviviscencias cuyo protagonista es su hijo. Durante la narración se puede deducir que antes de que la tragedia que les arrebató a su hijo tuviera lugar, el matrimonio no funcionaba. En sí, la sofocada discusión que mantenía el matrimonio en el momento del accidente pudo ser una de las principales causas.

En el epílogo, Flores demuestra todo su ensañamiento con Crosthwaite, a quien ha vigilado y perseguido hasta torturarlo sistemáticamente. También este personaje, que, recordemos, al mismo tiempo es el autor y el narrador de la novela, sufre transferencias no solamente a causa de la azotina que resiste en carne propia, sino a partir también del apaleo de Raúl y Mendívil que revive a consecuencia de su desdoblamiento. Edén Flores insiste en que Crosthwaite debería saber qué es la regresión así como conocer de primera mano el problema del que se está ocupando, es decir, soportar qué se siente al ser torturado, privado de libertad y de otros derechos humanos como los periodistas de los que él habla en su libro, como ya referimos en la cita trescientos uno.

Aunque en este capítulo me he centrado en la transferencia como producto de sentimientos y pensamientos reprimidos a causa de un acontecimiento traumático, he de decir que, si bien el fenómeno transferencial se produce cuando la persona afectada ha

reprimido sus sensaciones negativas por un acontecimiento desagradable en el pasado, también se producen transferencias derivadas de sentimientos positivos reprimidos que no han sido exteriorizados por timidez, vergüenza, u otro motivo que la persona implicada haya considerado en su momento. Así, el personaje de Crosthwaite se traslada al pasado feliz (¿o la infancia lo alcanza muchos años después?) a través de la visualización de un cuadro familiar que representa la primera vez que usaron la cámara fotográfica en familia. Evoca aquella época idílica para contrastarla con la pesadilla que vive en el momento en que narra, tan alejada del cementerio de cenizas en el que el incendio convirtiera la casa familiar.

A pesar de los duros esfuerzos de Crosthwaite por enfrentar los miedos que siente especialmente en la oscuridad de la noche, y de la incertidumbre por pensar que Flores puede apersonarse en cualquier momento en su casa, el escritor no logra superarlo, sobrellevando periódicas transferencias.

El fenómeno de transferencia que hemos ejemplificado en sus diferentes matices como resultado de la dificultad para representar lo irrepresentable, es análogo al fracaso escritural en los diferentes niveles de ficción y en la conclusividad y convencionalidad de los géneros discursivos. Se produce una repetición del lance en Mendívil y en Crosthwaite como se repiten sin éxito comunicativo las cartas que escribe Magda, sin fruto investigativo las entrevistas que realiza Crosthwaite al círculo de amistades de los periodistas desaparecidos, sin aparente provecho narrativo el libro que comienza Mendívil, entre otros procedimientos. Tanto en el caso de la transferencia como en el de la reescritura, un pasado doloroso se hace presente para desnudar el horror y al mismo tiempo entorpecer el paso, el desarrollo y la evolución del olvido mediante un recuerdo involuntario del personaje y una reminiscencia rebelde y voluntaria por parte del autor.

En relación con el apartado I.3 sobre la desaparición forzada, ya expuse apoyándome en Andrea Pagni que los discursos oficiales (me refiero a aquellos que son respaldados por el Estado, a las versiones que pueden difundirse a través de manuales de historia, de sociología, entre otras disciplinas reguladas por uno o varios organismos autoritarios), no transmiten, o más bien, solapan, las consecuencias tanto laterales como colaterales de

raigambre moral y emocional que se desprenden de ciertos acontecimientos peliagudos. También M. N. Viñar expresa que normalmente en los casos de crímenes de lesa humanidad como genocidios, desaparición forzada, tortura, etcétera, se atiende a la dimensión clínica y médica del problema, desatendiendo las afecciones ocasionadas en la subjetividad y en la *psique* del sujeto agraviado, así como en su capacidad creativa y representacional.

Según Viñar, existen dos ejes esenciales en el trauma masivo: la condición hablante del ser humano y su imperativo de transmisión entre generaciones. Considera que el trauma no es un asunto individual, sino que más bien alude a una enfermedad de lazo social. Según Marc Augé, el binomio naturaleza-cultura es indisoluble en la condición humana, pues el hombre se define a través de su relación con los otros, mediante la sociedad y la población. Algunos de los principales problemas del trauma extremo son, aparte de la violencia política, la marginación y la exclusión de las personas y de los familiares afectados, así como la normalización y la indiferencia tanto del Estado como de la sociedad en general. El horror y los temas de delicado tratamiento provocan un “desconocimiento activo”, pues, como explica Blanchot, “no hay una buena distancia posible, solo la evitación o la fascinación. El que mira está o demasiado cerca –implicado y capturado– o demasiado lejos –ajeno, quizá insensible–.”³²⁰

³²⁰ Marcelo Viñar, “Especificidad de la tortura como trauma. El desierto humano cuando las palabras se extinguen”, p. 6.

IV CONCLUSIONES

Decidí centrarme en un sólo libro, *Tijuana: crimen y olvido*, a partir de su segunda lectura, al ser un poco más consciente del amplio y complejo material de estudio que, tal vez ingenuamente, propone la novela. *Tijuana: crimen y olvido* presenta un fenómeno social, cultural y literario común pero con un tratamiento especial y diferente al del resto de las novelas coetáneas sobre la violencia. Me interesaba poder entender y descubrir por qué se trata de un libro trascendente, ahondando en el criterio estético que propone Luis Humberto Crosthwaite para presentar no sólo el problema de la desaparición de periodistas en México, sino los efectos colaterales, la cara humana y cotidiana de las víctimas cuando la labor de la justicia es inexistente, y las dificultades para representar la experiencia traumática en un contexto en el que la exacerbación del dolor imposibilita cualquier razonamiento, cualquier entendimiento lógico: ¿Cómo se puede asimilar la pérdida de un familiar si se desconoce su paradero? ¿Cómo enterrar o cerrar una etapa ominosa sin un cadáver?

En el estado de la cuestión presenté cuáles fueron las razones que me indujeron a desarrollar este trabajo de investigación: no existe unanimidad crítica con respecto al jaez literario ni en cuanto al papel que ocupa la narrativa mexicana de la violencia. La falta de una teoría sólida para analizar un *narcorrelato* y el empeñamiento en hacerlo a través de un único método crítico (desde la sociología o desde la narratología) ha llevado a muchos autores a considerar la literatura de la violencia como un “género” poco serio impulsado en su creación y en su difusión por intereses mercadotécnicos. Para rebatir tal ligereza, me apoyé en la idea de Oswaldo Zavala acerca de la confusión del concepto de mimesis por parte tanto de críticos como de escritores, que rompe el vínculo entre la narración y el referente, y en la capacidad de representación de la literatura. Tras ello, llego a esta conclusión: lo verdaderamente importante en una obra literaria que aborda un fenómeno controvertido como la desaparición forzada o el narcotráfico es la problematización del contexto, resignificándolo, y el aporte a un contrarrelato desmitificador de las versiones oficiales encargadas de opacar la cara más humana y traumática de este tipo de acontecimientos violentos.

Otra cuestión que me preocupa está relacionada con las etiquetas “novela del narcotráfico” o “narconarrativa”, “novela negra”, “novela policíaca” y “novela de la violencia”. Eduardo Antonio Parra ha indicado el riesgo del prefijo “narco-” porque podría aludir a la literatura confeccionada por los propios traficantes o bajo la petición de éstos (como ocurre con el Artista en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera).³²¹ Juan Pablo Villalobos tampoco está de acuerdo con el neologismo *narcoliteratura*.³²²

En primera instancia, comparto la hipótesis de Christian Sperling en su artículo “La escritura de la memoria y del trauma en Tijuana: crimen y olvido de Luis Humberto Crosthwaite”, para quien la taxonomía *narconarrativa* sería un proceso de *branding*, esto es, una marca que en realidad no es sinónimo de género, sino de exotismo, moda y mercado. No obstante, me pregunto en qué medida estas etiquetas sirven para vender o si en el trasfondo generan un debate crítico. Sería pertinente indagar en ello con mayor ahínco y detenimiento en posteriores estudios.

No consideré que este último tema de discusión fuera tan importante en el caso de la novela que nos ocupa, pues se trata de una obra con tintes policíacos (se investigan las desapariciones de dos periodistas), en algunos pasajes se alude al fenómeno del narcotráfico, (que más bien es un matiz dentro del conjunto), el policía es un presunto asesino corrupto (característica de la novela negra), y en conjunto, también cumpliría con las características de la novela de la violencia. Creo que, en este caso, la (des)integración genérica es más afín a las realizaciones discursivas de la violencia que a un asunto prominentemente genérico.

La selección del “género” autoficticio por parte de Crosthwaite para desarrollar la novela obedece, en primer lugar, al posicionamiento *en revuelta* del autor para ofrecer al

³²¹ Raquel Velasco, “La novela del narcotráfico y el Sicariato en México”, p. 238 *apud* Germán Ceballos Gutiérrez, *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*, nota 6.

³²² El autor de *Fiesta en la madriguera* expresa la siguiente opinión al respecto: “La palabrita es un neologismo desgraciado cuyo uso pareciera inevitable hoy en día al hablar de la literatura mexicana actual: *narcoliteratura*. Como buen neologismo, surge de la necesidad de nombrar un fenómeno nuevo. En realidad, en este caso el fenómeno, la literatura que aborda el mundo del tráfico de drogas, no es nuevo, pero sí lo es la necesidad de nombrarlo. En México, el término se impuso sobre todo en los medios de comunicación –un poco menos en la academia, donde no goza de unanimidad–, ante la proliferación de libros en torno a este tema.” Juan Pablo Villalobos, *Contra la narcoliteratura*, p. 1 *apud ibid.*

público lector la imagen de otra Tijuana: una Tijuana íntima en la que ocurren hechos fatídicos, pero en la que toda una población desarrolla al mismo tiempo una serie de actos cotidianos. La fragmentación del relato simula la formación del sentido ante casos de violencia exacerbada. Es, asimismo, un modo de problematizar la desintegración de la civilización moderna, necesitada de reflexionar sobre sí misma y sobre la realidad que la circunda. La adopción de elementos de otros géneros por parte de la autoficción permite que escritores y lectores dialoguen con el fin de interpretar un fenómeno múltiple y experiencial como es la desaparición forzada dentro de un contexto igualmente múltiple y complejo: el espacio fronterizo.

El carácter cognoscitivo de la autoficción permite al sujeto reconocer su carácter escindido y el sentido de su existencia a través de la incompletud del lenguaje: buscamos en la reescritura una construcción de la vida que el inconsciente nos revela imposible en su completud, y más, tratándose de la reconstrucción de unos hechos que escapan a la comprensión del sujeto. Además, como cualquier género literario, la autobiografía es un crisol de las cuestiones-preocupaciones actuales. La ambigüedad, la tensión y la provocación características del “género” permiten al autor resistirse ante la impunidad y el olvido relacionados con la desaparición forzada. Estos efectos [la ambigüedad, la tensión y la provocación] se persiguen mediante técnicas narratológicas como la alternancia de personas gramaticales, voces, la confusión de tiempos cronológicos, del desdoblamiento entre el autor y los personajes, entre otras muchas.

La transgresión constante en la novela como característica inherente a la prosa de Crosthwaite, apreciable en la fusión de lenguajes y formatos discursivos diversos, como el periodístico, el jurídico, y mediante las características narratológicas consabidas, permite visibilizar lo invisibilizado desde la contracultura o a partir de realizaciones alejadas de la memoria colectiva establecida para dar cabida a las diferentes interpretaciones y vías de tratamiento que un problema tan subjetivo y sensible como la desaparición forzada puede despertar.

Las personas gramaticales del discurso de Magda Gilbert apelan a cualquier lector; incluso puede que se trate de un “yo” que enmascara la segunda y tercera personas en un proceso catártico; es decir, Magda se desdobra para tomar distancia y así elaborar el dolor

por la pérdida de Fabián. Asimismo, esta mezcolanza de personas gramaticales significaría que la realidad puede organizarse en función a la intención y a los intereses del emisor.

En lo que a las voces narrativas se refiere, disponemos del autor, Luis Humberto Crosthwaite, del “diario epistolar” de Magda; un tercer narrador sería Juan Antonio Mendívil, y por último, Luis Humberto Crosthwaite en su tercera dimensión de personaje, donde, impresionado por la historia de Mendívil, decide transformarse en él.

Como acabo de recordar, en la novela tienen lugar múltiples voces narrativas que se suceden con la intención de que el narrador pueda tomar la distancia necesaria para poder “contar” y “recrear” la catástrofe. Esta alternancia de voces narrativas puede deberse a dos razones: ninguno de los narradores es capaz de dar crédito con un mínimo de congruencia de la tragedia de la desaparición forzada y sus consecuencias traumáticas; a su vez y en relación con la noción del trauma, la inconcreción y la multiplicidad de tales voces podría representar una voz colectiva que exige una justa memoria.

Para la construcción novelística, Crosthwaite intercala géneros discursivos tanto simples (“constituidos en la comunicación discursiva inmediata”), como complejos (“constituidos en condiciones de la comunicación cultural más compleja”, escritos), desarrollados cada uno por un personaje distinto para manifestar sus impresiones y como método de escritura dirigido a la reconstrucción de un pasado y del propio sujeto. En cambio, en la novela se incumplen sistemáticamente los usos convencionales de tales géneros discursivos desde el punto de vista del cambio de sujetos discursivos y de la capacidad de generar una respuesta; las cartas no llegan a ningún receptor, pues Fabián ya no existe, las entrevistas y los diálogos son confusos e inacabados, y no hay un desenlace congruente en la novela, lo que demuestra que no hay un sentido comunicativo completo por parte de ningún sujeto interlocutor. Además, hay un juego con respecto a la finalidad convencional de la escritura de una carta: en lugar de tratarse de un uso comunicativo, su función es terapéutica.

Tampoco el epílogo logra traslucir el destino de los personajes ni librar al narrador ni al lector de la incertidumbre y la angustia que se alcanza en las últimas páginas del relato. Lejos de eso, en esta última parte se va a disparar la violencia y van a aumentar las transferencias.

Tijuana: crimen y olvido es una novela performativa porque tiene el poder de hacer lo que nombra a partir de la repetición sistemática de un conjunto de hábitos que al mismo tiempo que son nombrados, producen unos efectos derivados de la atrocidad de los acontecimientos y del estado de gravedad del contexto en el interlocutor.

La performatividad en *Tijuana: crimen y olvido* se hace presente fundamentalmente mediante la reiteración, la ambigüedad y la incapacidad de representación lingüística. La reiteración puede apreciarse en el empleo sistemático del campo semántico de la violencia que aparece tanto en el cuerpo textual como en los títulos de los pasajes, en la reescritura de secuencias sintácticas completas, en los diferentes niveles de autoficción, etcétera; mediante este recurso [la reiteración] el autor muestra la imposibilidad de asimilación de acontecimientos traumáticos³²³ y lucha por que no se entreguen al olvido.

La ambigüedad se logra en la novela a través de las características narratológicas previamente mencionadas; este mecanismo se encarga de contrastar los discursos hegemónicos regidos por la pasividad y la indiferencia ante las víctimas de la desaparición forzada, y además, es un reflejo del estado de incertidumbre e irrealdad en el que viven los familiares de los ausentes.

Otro acto performativo en *Tijuana: crimen y olvido* es el nombrar a los desaparecidos con la intención de concientizar sobre que, aunque existen unas desapariciones físicas, sus almas permanecen y requieren ser recordadas y dignificadas. Fenómenos como la parataxis, la fragmentación de frases, pasajes, pensamientos, expresiones, los datos confusos, e incluso los silencios, nos sitúan en el contexto del detenido-desaparecido, pues son una metáfora de la descomposición de la información de los casos reales de desaparición forzada que obstaculizan la labor investigativa, como se puede verificar en el ejemplo que dispongo a continuación:

La conversación que tuve con él fue vía telefónica porque así lo pidió. Puntualizó que no daba entrevistas, que debería considerarme afortunado.

[...] GS: ¿Estás grabando?

LH: ¿Cómo?

GS: Que si estás grabando la conversación.

³²³ El lector conoce perfectamente cómo terminan estas frases incompletas. Se trata de noticias de nota roja que saturan los espacios cotidianos, pero que, como de costumbre, son datos ajenos a la experiencia individual de la violencia.

LH: Sí, nada más para...
 GS: Apaga la grabadora, no me gusta que me graben.
 LH: Es confidencial...
 GS: Apágala.
 LH: Está bien.
 GS: ¿Ya la apagaste?
 LH: Sí.
 GS: ¿Seguro?
 LH: Sí.
 GS: Qué bueno.
 [...] LH: En la calle se sabe quiénes son los reporteros. Si alguien quisiera saber quién redactó una noticia es tan sencillo como preguntar, ¿o no?
 GS: No sabría decirte.
 [...] GS: [...] Tampoco tengo la culpa de que ellos se arriesguen demasiado. Uno les advierte, es todo lo que se puede hacer. Si ellos rascan más allá de lo que uno les pide, pues ya no es asunto mío.³²⁴

Con “incapacidad de representación lingüística” me refiero a la disociación entre el hecho y su comprensión y entre las palabras y las cosas que produce la desaparición forzada. Para poder expresar la violencia, es necesario recurrir a un lenguaje nuevo, alternativo y extraordinario como extraordinario e inclasificable es el acontecimiento traumático. Dicha disociación se hace manifiesta mediante las sucesivas transferencias de Mendívil y de Crosthwaite. Otra táctica es la repetición de secuencias sintácticas que revela la imposibilidad de asimilar unos hechos que rebasan la tolerancia lógica, intelectual y emocional de cualquier individuo, como sucede en los siguientes fragmentos:

Maldad es entrometerte con los seres queridos de ese que mataste y escucharlos llorar, luego regresar para impedirles superar ese luto; jugar con ellos, sentirte superior, causarles otra tragedia, tal vez, para continuar con el ciclo.³²⁵

Por más que mi investigación vinculara a Flores con la muerte de Fabián y la desaparición de Magda, no había un motivo claro para que el viejo dañara también a Juan. ¿Sería éste un caso de la definición de maldad que confesó el ex policía al calor de las copas: ‘entrometerte con los seres queridos de ese que mataste y escucharlos llorar, luego regresar para impedirles superar ese luto; jugar con ellos’.³²⁶

³²⁴ Luis Humberto Crosthwaite, *op. cit.*, pp. 116-119.

³²⁵ *Ibid.*, p. 177.

³²⁶ *Ibid.*, p. 190.

También los desdoblamientos, tanto entre el autor, el narrador y el personaje como entre los propios personajes, tienen lugar con el propósito de reelaborar en conjunto un pasado al que ninguno es capaz de aportar solidez.

Si atendemos al fenómeno de transferencia en la novela, la vivencia traumática de un pasado es revivida por la persona afectada sin el distanciamiento temporal ni emocional que debiera; éste revela la dificultad para representar lo irrepresentable. Es análogo al fracaso escritural en los diferentes niveles de autoficción y a la falta de conclusión y de convención de los géneros discursivos. Tanto en el caso de la transferencia como en el de la reescritura, un pasado doloroso se hace presente para entorpecer la elaboración del duelo.

Viñar señala la dicotomía entre “palabra plena” para referirse a la capacidad de representación de un hecho traumático, y la “palabra hueca” que reveza el vacío o la imposibilidad de articular una historia del pasado ominoso, pues la palabra ordinaria carece de la capacidad de representación en contextos abyectos. La ruptura entre la palabra y su representación en el caso de la desaparición forzada se produce en el “espacio íntimo propio de la simbolización”, un espacio “que se construye trabajosamente y se consigue aleatoriamente”³²⁷ a través de factores como la distancia imprescindible que debe generarse entre la “experiencia inmediata” y el “pensamiento”.

En este punto de la investigación pienso que podría haber dos interpretaciones acerca de la funcionalidad de la novela: una que considerase la incursión de Crosthwaite como personaje que previamente investigó y narró, su *cuasi* locura, su debilidad física y mental a raíz de la tortura que sufre a manos de Edén Flores, incluso la pérdida de su capacidad de habla ya en las últimas páginas del relato, como una postura comprometida por parte del autor con lo relatado, motivada por un acucioso deseo de justicia y por la esperanza del poder de la escritura experiencial como sanadora de la violencia social; la otra consideraría todas estas consecuencias de la violencia como sinónimo de la ineficacia de la escritura y de la lucha de quienes aún creen en la clausura del duelo perpetuo en el que viven las víctimas de la desaparición forzada; es decir, el hecho de que Crosthwaite esté sometido a

³²⁷ Marcelo Viñar, “El enigma del traumatismo extremo. Notas sobre el trauma y la exclusión Su impacto en la subjetividad”, p. 59.

escribir en contra de su voluntad y a pesar de su “incapacidad”, además de estar obligado a escribir la historia según la perspectiva de Flores, quien seguirá libre a pesar de su “maldad”, devela el fracaso absoluto de la trascendencia que podría atribuírsele a la memoria.

Aunque la más clara señal del poder subversivo de *Tijuana: crimen y olvido*, quizá sea la escasez de apoyos mercantiles y el hecho de que su autor ya no haya publicado otra novela negra: ¿se tratará de una crisis creativa o de un silencio político? Crosthwaite autor, narrador y personaje se muestra en constante resistencia ante las “actuaciones estatales” –o la falta de éstas, más bien–, y rescata otros discursos enfrentados al poder a través de una voz que coordina los géneros íntimos o familiares como el diario, las cartas y las confesiones que aparecen en la novela; el conjunto de dichos géneros íntimos podrían suponer el método extraoficial para denunciar la violencia al margen de la ley.³²⁸ *Tijuana: crimen y olvido* supone un parteaguas en la narrativa de Crosthwaite, pues el tono irónico, jubiloso y lúdico de sus composiciones previas dan paso con *Tijuana: crimen y olvido* a un tono solemne, depresivo y traumático.

Si a lo largo de este trabajo se detectan ideas y párrafos inconexos o no esclarecidos en su completud, se habrá debido a la imposibilidad de ampliar y dar respuesta a las vías de análisis que la novela suscita en el tiempo y espacio establecidos para esta tesis. Mi más pronta intención es retomar cada una de estas vías y hacer de mi trabajo una investigación más conclusiva y sólida. Para ello creo que sería necesario empezar a contestar a las siguientes preguntas entre otras muchas dudas y objeciones:

¿Por qué Crosthwaite emplea la autoficción para actuar el trauma?

¿En qué determina la autoficción la representación del trauma?

¿Cómo se imbrica la necesidad de la reconstrucción de un individuo con la de reconstruir una memoria o una identidad colectiva?

³²⁸ Graciela Lechuga, “El regreso de Pierre Rivière”, p. 231.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín, J. (1996). *La contracultura en México*. México: Grijalbo.

_____. (2011). *La tumba*. México: Debolsillo.

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva

Alvarado, M. (s/f). "Paratexto". *Cátedra de Naranja* (Extracto), (sin págs.). Recuperado el 05/05/2016 de: http://catedranaranja.com.ar/taller3/notas_T3/paratexto.pdf

Arroyo Redondo, S. (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá. Recuperada el 20/03/2015 de: <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/16941>

Article 19. (09/02/2016). "México, el país con más periodistas desaparecidos; 23 casos en doce años" (sin págs.) En *Article 19*. Recuperado el 14/05/2016 de: <http://articulo19.org/mexico-el-pais-con-mas-periodistas-desaparecidos-23-caso-en-doce-anos/>

Bajtín, M. (1934-1935). "La palabra en la novela". En *Teoría y estética de la novela* (77-236). Madrid: Tarus.

_____. (2003). "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal* (3-25). México: Siglo XXI. Recuperado de: <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2014/04/BAJTIN-cap.-G%C3%A9neros-Discursivos.pdf>

Bal, M. (2009). "Concepto". En *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje* (pp. 35-79). Murcia: CENDEAC.

_____. (2009). "Intimidad crítica". En *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje* (pp. 365-412). Murcia: CENDEAC.

Barthes, R. (2003). "Literatura y meta-lenguaje". En *Ensayos Críticos*, trad. Carlos Pujol Buenos Aires: Ed. Seix Barral, pp. 139-141.

Becerra, Juan A. "Un análisis integrativo. De la transferencia/contratransferencia", (sin págs.). Recuperado el 30/06/2016 de: Becerra: Recuperado de: http://www.ametep.com.mx/aportaciones/2006_septiembre_diaz.htm

Bustamante Bermúdez, G. (2011). "La narrativa mexicana: entre la violencia y el narcotráfico", (sin págs.) *La Jornada Semanal*. Recuperado el 19/04/2014 de: <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/24/sem-gerardo.html>

Butler, J. (s/f). "Soberanía y actos de habla performativos", trad. Ana Romero. *Acción Paralela*, # 4, s. p. Recuperado el 27/05/2016 de: <http://www.accpa.org/numero4/butler.htm>

Calvillo, Ana L. (2015). *Manual de Géneros Biográficos*. México: Colección Textos Universitarios de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

Camacho Servín, F. (30/08/2014). "Crítica, la situación de México por las desapariciones forzadas: ONU". En *La Jornada*, 3. Recuperado el 15/04/2016 de <http://www.jornada.unam.mx/2014/08/30/politica/003n1pol>

Castillo Ramírez, María G. (enero-abril 1999). "El recuerdo en las historias de vida". *Secuencia*, No. 43, pp. 39-46.

Ceballos Gutiérrez, G. (2014). *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 de Maestría. México: Universidad Veracruzana. Recuperada el 15/03/2016 de: <http://www.uv.mx/mlm/files/2014/08/Tesis-German.pdf>

Convención Interamericana <http://www.uv.mx/mlm/files/2014/08/Tesis-German.pdf> sobre Desaparición Forzada de Personas (s/f). Recuperado el 12/04/2016 de: <http://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-60.html>

Crosthwaite, Luis. H. (2010). *Tijuana: crimen y olvido*. México: Tusquets.

_____. (2011-ago-2). "Escribir sobre la violencia trastoca la información oficial", *La Jornada*. No. 9690, p. 6ª.

De Garay, G. (1994). *La historia como micrófono*. México: Editorial Mora.

Di Gerónimo, M. (2005-2006). "Laberintos verbales de autoficción y metafiction en Borges y Cortázar". *Cuadernos de Cilha*, No. 7/8, 91-105.

Diaconu, D. (2013). *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Biblioteca Abierta.

Díaz Arciniega, V. (2011): "La ficción, una versión de la realidad. Conversación con Luis Humberto Crosthwaite". *Fuentes Humanísticas* 43, 171-175.

Diéguez Caballero, I. (2013-2014). "Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos". *Investigación Teatral*, 3, No 5, 9-28. Recuperado el 18/04/2016 de: <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/viewFile/951/1751>

_____. (2015). "Acciones en duelo. Del dolor a la digna rabia". En *Diario de Campo*, 6-7, 85-93.

Entrevista con Luis Humberto Crosthwaite por Ariel Ruiz Mondragón (22 de noviembre de 2010), publicada en *M Semanal*, No 682, *Imagen Política de México y del Mundo*.

Recuperada el 12/04/2016 de:
<http://imagenpolitica.com/elblog/2011/06/29/entrevistaconluishumbertocrosthwaite/>

Excélsior, 02/05/2011. Recuperado el 17/05/2016 de:
<http://www.excelsior.com.mx/2011/05/02/nacional/733738>

Freud, S. (1978). "Duelo y melancolía". En *Obras completas* (vol 14, pp. 235-255), trad. José L. Etcheverry. Argentina: Amorrortu Editores.

_____. (1914). "Recuerdo, repetición y elaboración", trad. López Ballesteros y de Torres. Recuperado el 19/06/2016 de <http://documents.mx/download/link/freud-recuerdo-repeticion-y-elaboracion-1914>

Foucault, M. (1986). "Las redes del poder". *Fahrenheit 450'*, No. 1, 7-30.

_____. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI. Recuperado el 30/03/2016 de: <http://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>

Fuentes, C. (1993). *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

_____. (agosto-diciembre 2016). "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)". En *CONfines*, 2/4, 27-38.

Gerónimo Olvera, R. (2013). *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*. México: Ficticia.

Goldbeter-Merinfeld, E. (2003). "Duelo y fantasmas". En *El duelo imposible. La familia y la presencia de los ausentes*, trad. Roberto H. Bernet. Barcelona: Herder Editorial S.L.

Gutiérrez Estupiñán, R. (1994). "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, No. 3, pp. 139-156. Recuperado el 02/02/2016 de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html

Gutiérrez Vidrio, S. (2011). "Cómo hacer cosas con palabras 50 años después". En *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, No 75, 1-17.

Herrera, Yuri. (2010). *Trabajos del reino*. México: Periférica.

Ibáñez Ehrlich, María T. (2009). "El concepto del héroe y su desarrollo en la literatura española actual". *A journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, 9.1 & 9.2, pp. 35-65.

Imagen Política de México y del Mundo, 29 de junio de 2011. Recuperado el 09/06/2016 de: <http://imagenpolitica.com/elblog/2011/06/29/entrevista-con-luis-humberto-crosthwaite/>.

LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*, trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión.

Laplanche & Pontalis. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*, trad. Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Paidós. Recuperado el 02/07/2016 de: <https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/diccionario-de-psicoanalisis-laplanche-y-pontalis.pdf>

Lechuga, G. (2004). *Resonancias literarias de Michel Foucault*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco.

Lemus, R (2005). "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana". *Letras Libres* (sin págs.). Recuperado el 08/04/2014 de: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10700> (02/12/11)

López Baquero, C. (2012). "El testimonio latinoamericano: encrucijadas y nuevas aproximaciones". En *Trauma, Memoria y Cuerpo: el testimonio femenino en Colombia (1985-2000)*, pp. 26-28. Estados Unidos: Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH).

"Los Desaparecidos de México. El persistente costo de una crisis ignorada" (2013), (sin págs.). En *Human Rights Watch*. Recuperado el 12/04/2016 de: <https://www.hrw.org/node/256408>

Mardones Carrasco, R. A. "Narración y Performance: El Psicodrama ante el Trauma Psicosocial en Niños, Niñas y Adolescentes por Desastres Naturales". Recuperado el 20/01/2016 de: http://www.cuadernosdecrisis.com/docs/2011/Num10vol2_2011_narracion_y_performance.pdf

Martínez, Tomás E. *Periodismo y Narración: Desafíos para el siglo XXI*. Conferencia pronunciada ante la asamblea de la SIP (26 de octubre de 1997, Guadalajara, México).

Morales, M. V. (2014). "Discurso, performatividad y emergencia del sujeto: un abordaje desde el post-estructuralismo". En *Athenea Digital*, 14 (1), pp. 333-354.

Moreno Fernández, S. (s/f). "Nueva era y contracultura". *Tiempo cariátide*, pp. 51-62. Recuperado el 30/01/2016 de: http://www.uam.mx/difusion/revista/julio_agosto2005/51_62.pdf

Navarro, D. (1997). "Intertextualité: treinta años después". Recuperado el 22/01/2016 de: <http://www.criterios.es/pdf/intertextualite30.pdf>

"Ni vivos ni muertos". *Desaparición forzada en México*. (2014). En Periodistas de a Pie. Rompeviento TV. México. Recuperado el 14/04/2016 de: <https://www.youtube.com/watch?v=aNiG71vNgqo>

Nieto, O. (2013). *Las mujeres matan mejor*. México: Joaquín Mortiz

Organización de las Naciones Unidas (s/f) *Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas*, (sin págs.). Recuperado el 12/04/2016 de: <http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/ConventionCED.aspx>

Ortiz, O. (2010). “La literatura del narcotráfico”, (sin págs.). *La Jornada Semanal*. Recuperado el 02/04/2014 de: <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>

Ovando Vázquez, P. (2015). “La fuerza de la desaparición. Notas acerca de la construcción performativa de los símbolos”. En *Diario de Campo*, 6-7, 55-61.

Pagni, A. (2004). “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”. En *Memoria, duelo y narración: Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

Pappe, S. (2015). “Desaparición, ¿una categoría para estudios historiográficos en torno a la violencia?”. En *Reflexiones interdisciplinarias para una historiografía de la violencia* (191-221). Cds. Silvia Pappe y Christian Sperling. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Parra, Eduardo A. “El lenguaje de la narrativa del Norte de México”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 2004, Año 30, No. 59, pp. 71-77.

Pazos Pezzi & García Eslava. (2000). “Aspectos del duelo en la literatura”. En *Psiquiatría pública*, 12 (3), 229-246. Recuperado el 04/03/2016 de: <http://documentacion.aen.es/pdf/psiquiatra-publica/vol-12-n-3/229-aspectos-del-duelo-en-la-literatura.pdf>

Portal de Jóvenes Lectores “La tumba”. José Agustín 1/3 (18/11/2011). Recuperado el 15/02/2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=MqoWtjMvrMQ>

Quijano, M. (2015). “Crimen, archivo y ficción: la herencia del conflicto armado en Guatemala”. En *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina* (285-311) Eds. Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra. México: UNAM-Bonilla Artigas.

Rangel Guerra, A. (1989). “IX. La ficción literaria”. En *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, pp. 195-206. México: El Colegio de México.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Consultado el 07/06/2016 en <http://www.rae.es/rae.html>.

Rüsen, J. (2014). *Tiempo en ruptura* (Christian Sperling, trad.). México: Universidad Autónoma Metropolitana

24 Semana Negra de Gijón. *Tijuana: crimen y olvido*, Luis Humberto Crosthwaite. 05/11/2011 VÍDEO. Recuperado el 06/02/2016 de: <https://www.youtube.com/watch?v=1uVSzo46HBQ>

Sobejano, G. (1985). “La novela poemática y sus alrededores”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 09/06/16 de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-poemtica-y-sus-alrededores-0/html/02167f8e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

_____. (2009). “Novela y metanovela en España”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 09/06/2016 de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novela-y-metanovela-en-espaa-0/html/0216a61c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Sperling, Ch. (2015). “Desintegrar, transgredir, reflejar: La (de)formación del sentido en la ficción mexicana contemporánea sobre la violencia”. En *Reflexiones interdisciplinarias para una historiografía de la violencia* (pp. 249-278). Cds. Silvia Pappe y Christian Sperling. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

_____. (2015). “La escritura de la memoria y del trauma en *Tijuana: crimen y olvido* de Luis Humberto Crosthwaite”. *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, año 4, n° 8, 29-45.

Torres, N. (2013). “Violencia enmascarada en la literatura mexicana”. *Suplemento de libros* (sin págs.). Recuperado el 20/04/2014 de: <http://sdl.librosampleados.mx/2013/12/violenciaenmarcada-en-la-literatura/>

Torres Sauchett, M. (2013). *Recreación del espacio fronterizo: imágenes en la literatura de la frontera en Baja California, México*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Trejo Fuentes, I. “La Literatura de la onda y sus repercusiones”. En Tema y variaciones de Literatura, No. 16, pp. 203-210. Recuperado el 15/02/16 de: <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/16/221962.pdf>

Turati, M. (31/05/2014). “El adiós de García Cervantes: demasiado dolor, demasiado terror...”, (sin págs.). En *Proceso*. Recuperado el 06/05/2016 de: <http://www.proceso.com.mx/373618/el-adios-de-garcia-cervantes-demasiado-dolor-demasiado-terror>

Viñar, Marcelo N. (2005). “Especificidad de la tortura como trauma. El desierto humano cuando las palabras se extinguen”. *Revista uruguaya de Psicoanálisis*, No. 100, 1-18. Recuperado el 25/06/2016 de: http://www.apuruguay.org/revista_pdf/rup100/100-vinar.pdf

_____. (2011). “El enigma del traumatismo extremo. Notas sobre el trauma y la exclusión. Su impacto en la subjetividad”. *Revista uruguaya de Psicoanálisis*, 113, pp. 55-66. Recuperado el 25/06/2016 de: <http://www.apuruguay.org/apurevista/2010/16887247201111304.pdf>

Volpi, J. (2010). “Tercera consideración. América Latina, Holograma”. En *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones sobre América Latina* (pp. 1-24). México: Random House Mondadori.

Zavala, O. (2012). “Mímesis y narconarrativa: los límites críticos de la narconovela mexicana”. En *Cuaderno de Oswaldo Zavala Ensayos académicos, artículos periodísticos, ficción y notas sobre literatura, cine y arte* (sin págs.). Recuperado el 02/03/2015 de: <http://uncopista.blogspot.mx/2012/02/narconarrativas-un-ensayo-critico.html>