

BALAS Y PALABRAS

Literatura y narcotráfico
en el norte de México



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Ignacio Camargo Nassar
Rector

Daniel Constandse Cortez
Secretario General

Santos Alonso Morales Muñoz
Director del Instituto de Ciencias Sociales y Administración

Jesús Meza Vega
Director General de Comunicación Universitaria

Colección In Extenso

Serie: Estudios de literatura del norte de México

Consejo Editorial

Dr. Evodio Escalante
(Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa)

Dr. Manuel Sol Tlachi
(Universidad Veracruzana)

Dr. Russell Cluff
(Brigham Young University)

Dr. Enrique Mijares Verdín
(Universidad Juárez del Estado de Durango)

Mtro. Hemán Lara Zavala
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Mtro. Eduardo Antonio Parra
(Sistema Nacional de Creadores)

Mtro. Mauricio Carrera
(Sistema Nacional de Creadores)

Director de la colección *In extenso*

Luis Carlos Salazar Quintana

Luis Carlos Salazar Quintana
(coordinador)

BALAS Y PALABRAS

Literatura y narcotráfico en el norte de México

Colección *In Extenso*
Serie: Estudios de literatura del norte de México

2

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvieron a cargo de la Dirección General de Comunicación Universitaria, a través de la Subdirección de Editorial y Publicaciones.

Coordinación editorial: Mayola Renova González
Diseño de cubierta: Karla María Rascón
Cuidado de la edición: Subdirección de Publicaciones
Diagramación: Karla María Rascón

Primera edición, 2022

© DR Luis Carlos Salazar Quintana

© Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,

Av. Plutarco Elías Calles 1210, Col. Fovissste Chamizal, 32310,
Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

Impreso en México/*Printed in Mexico*
elibros.uacj.mx

Balas y palabras. Literatura y narcotráfico en el norte de México / Coordinador: Luis Carlos Salazar Quintana. Primera edición. — Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2022. 194 páginas; cm. — (Colección In Extenso. Serie Estudios de literatura del norte de México; 2).

ISBN de Colección In Extenso: 978-607-7953-00-5
ISBN de Volumen: 978-607-520-450-5

Contenido: Introducción.— Élmer Mendoza, hacia una estética de la violencia / Roberto Sánchez Benítez, María Luisa González Aguilera. — Polifonía de la violencia en la novela *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda / Ysla Campbell. — El narcoteatro de Alejandro Román Bahena / Enrique Mijares. — La sombra trágica del narcotráfico en *Narcedalia Piedrotas*, de Ricardo Elizondo Elizondo / Marlon Martínez Vela. — Principios regulatorios de la violencia en *Laberinto*, de Eduardo Antonio Parra / Diana Varela. — La narcojuventud y el viaje arquetípico en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera / Luis Carlos Salazar Quintana. — Un vاپuleo narrativo surgido de una historia de narcotraficantes / Joel Abraham Amparán Acosta, Margarita Salazar Mendoza. — Contexto situado y violencia social del narco en *El enemigo y Amor impune* / Ana Laura Ramírez Vázquez y María Rita Plancarte Martínez. — *Narcodramaturgia en autoras de la frontera norte de México* / Susana Báez Ayala. — *San Lorenzo: De la persecución romana a las calles de Ciudad Juárez* / Francisco Javier Romo Ontiveros. — Sobre los autores.

Literatura y narcotráfico – Región Fronteriza Norte de México
Literatura y narcotráfico – Región Fronteriza Norte de México - Análisis

LC- PQ7207.D78 B35 2002

ÍNDICE

Introducción	9
Élmer Mendoza, hacia una estética de la violencia <i>Roberto Sánchez Benítez y María Luisa González Aguilera ...</i>	15
Polifonía de la violencia en la novela <i>Contrabando</i> , de Víctor Hugo Rascón Banda <i>Ysla Campbell Manjarrez</i>	35
El narcoteatro de Alejandro Román <i>Enrique Mijares Verdín</i>	55
La sombra trágica del narcotráfico en <i>Narcedalia Piedrotas</i> , de Ricardo Elizondo Elizondo <i>Marlon Martínez Vela</i>	67
Principios regulatorios de la violencia en <i>Laberinto</i> , de Eduardo Antonio Parra <i>Diana Michel Varela Muñoz</i>	83
La narcojuventud y el viaje arquetípico en <i>Trabajos del reino</i> , de Yuri Herrera <i>Luis Carlos Salazar Quintana</i>	101

Un vapuleo narrativo surgido de una historia de narcotraficantes <i>Joel Abraham Amparán Acosta y Margarita Salazar Mendoza</i>	119
Contexto situado y violencia social del narco en <i>El enemigo</i> y <i>Amor impune</i> <i>Ana Laura Ramírez Vázquez y María Rita Plancarte Martínez</i>	135
Narcodramaturgia en autoras de la frontera norte de México <i>Susana Báez Ayala</i>	149
<i>San Lorenzo</i> : de la persecución romana a las calles de Ciudad Juárez <i>Francisco Javier Romo Ontiveros</i>	169
Sobre quienes participan en el libro	187

Élmer Mendoza, hacia una estética de la violencia

Roberto Sánchez Benítez y
María Luisa González Aguilera

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

Élmer Mendoza, *Balas de plata*

Tranquilo, bato, eres la gota que no cae, la que logró vencer la impaciencia y a su gemela, la modernidad...

Élmer Mendoza, *Ella entró por la ventana del baño*

Presentación

Élmer Mendoza (1949) es considerado como uno de los principales exponentes, si no es que el “creador”, de la llamada “narcoliteratura”,¹ de acuerdo con el estudioso

1 Ha sostenido que el término le agrada “porque los que estamos comprometidos con este registro estético de novela social tenemos las pelotas para escribir sobre ello porque crecimos allí y sabemos de qué hablamos”. L. Prados, “Élmer Mendoza: ‘la narcoliteratura no es oportunista’”. *El país*, 25 de noviembre, 2012 [En línea]: https://elpais.com/cultura/2012/11/26/actualidad/1353959091_080283.html [Consulta: 14 de septiembre, 2021]. Sin embargo, existen críticos literarios que le vinculan más a la novela *noir*, descartando incluso que la “narcoliteratura” sea un género literario. Cfr. Rolando González Valdés, “La ciudad de Élmer Mendoza: un libro de Jordi Canal”. *Nexos* (20 de marzo, 2021) [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/la-ciudad-de-elmer-mendoza-un-libro-de-jordi-canal/O> [Consulta:

de las “literaturas del norte”, “fronteriza”, “transfronteriza” y del “desierto”, Federico Campbell (1941-2014). Su ya larga producción literaria con trece novelas, comenzando con *Un asesino solitario* (1999), incluyendo la más reciente *Ella entró por la ventana del baño* (2021); con siete libros de cuentos, cinco obras de teatro, y los premios Nacional de Literatura José Fuentes Mares, otorgado a *El amante de Janis Joplin* (2002), el Tusquets de novela por *Balas de plata* (2007), así como finalista del reconocido premio internacional Dashiell Hammett por *Efecto tequila* (2005), está ahí para demostrar la solidez de una literatura que ha podido colocarse en el gusto y el interés de los lectores contemporáneos. De sí mismo, se ha referido a muchos aspectos interesantes que tienen que ver con los procesos de elaboración de dicha obra; el sentido que para él tiene este género literario, varias veces referido como “novela negra”, y de los aspectos de proyección social que asume puede tener. La relación entre literatura, verdad, poder, crimen o muerte, así como el “compromiso social” del género, tienen en su obra una peculiar fisonomía, con lo que pareciera asumir posiciones un poco divergentes a las que Alfonso Reyes o Jorge Luis Borges sostuvieron alguna vez. Por ejemplo, la verdad ficcional que el género maneja es mucho más compleja que la oficial vertida sobre los acontecimientos. En particular, Mendoza se ha referido a una cierta “estética de la violencia” que se encuentra repartida contemporáneamente por todos los géneros artísticos, siendo por ello un movimiento cultural dominante.² A ello nos referiremos brevemente.

14 de septiembre, 2021]. Es vinculado más bien a una “necro narrativa”, en donde se incorpora la “muerte violenta como parte del escenario social cotidiano”. Cfr. Patricia Córdova Abundis, “Violencia y lenguaje en la narrativa de Élmer Mendoza”. *Intersticios Sociales*, El Colegio de Jalisco (marzo-agosto, 2016), p. 8 [En línea]: <http://www.scielo.org.mx/pdf/ins/n11/2007-4964-ins-11-00001.pdf> [Consulta: 14 de septiembre, 2021]. Esta investigadora señala que no se usa el término de “novela del narcotráfico”, en razón de tender hacia una naturalización “de los escenarios en el que sucede el tráfico de drogas, armas, el consumo de estupefacientes, la corrupción y otros fenómenos que parecen ir perdiendo el carácter sorpresivo de la transgresión”; *idem*.

2 Ha sido Cristina Rivera Garza quien ha popularizado la noción de “necroescrituras” como aquellas producciones textuales que “emergen entre máquinas de guerra y máquinas digitales, en un mundo en mortandad estrepitosa”. Necroescrituras impropias que “van de la mano de la muerte,

Un modelo metafísico de intriga

Como si no hubiera transcurrido el tiempo, pareciera que lo que alguna vez sostuvo don Alfonso Reyes pudiera seguir aplicándose al género que mejor prefirió llamarle “novela policial”, en lugar de detectivesca, del crimen, de misterio, policiaca, y que todavía tiene una destacada actualidad, de forma que se podría incluir en ello lo que se pretende llamar “narcoliteratura”. Hace poco más de 50 años, Reyes apuntaba que la novela policial “era el género literario de nuestra época”, y que 1) es lo que más se lee; y 2) es el único género nuevo aparecido en nuestros días, “aun cuando sus antecedentes se pierden como es natural, en el pasado”.³ Una de las razones que ponía en juego para explicar su gusto por este género, compartido por André Gide, Roger Callois, o Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; recuérdese la legendaria colección que coordinaron entre los años 1945 y 1983 –366 volúmenes–, dedicada exclusivamente al género negro o policial, colección llamada “El Séptimo Círculo”,⁴ es, paradójicamente, la de no

sobre las piernas de la muerte, en el plexo de la muerte, adondequiera que se dirijan”. *Vid.* Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Penguin Random House, Ciudad de México, 2019, p. 28. Ella misma ha insistido en la peculiaridad que adquiere, en nuestro contexto criminal, la relación entre la escritura y la muerte: “¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?”; *ibid.*, p. 16. De la misma manera, se ha apropiado de la noción de “horrorismo contemporáneo”, atribuida a Adriana Cavarero, para definir las “formas de violencia espectacular y extrema que no sólo atentan contra la vida humana, sino además –y acaso sobre todo– contra la condición humana”; *ibid.*, p. 17.

- 3 Alfonso Reyes, “Sobre la novela policial” [En línea]: <https://elefantefunambulista.blogspot.com/2011/04/normal-0-21-false-false-false-es-x-none.html> [Consulta: 12 de septiembre, 2021].
- 4 Se sabe que los libros que más gustaron a Borges de esa colección fueron: *El señor Byculla*, de Erik Linklater; *El señor Digweed y el señor Lamb* (n° 12) y *Los Rojos Redmayne* (n° 42), de Eden Phillpotts; *La torre y la muerte* (n° 3), de Michael Innes; *La piedra lunar* (n° 23) y *La dama de blanco* (n° 30), de Wilkie Collins; *La bestia debe morir* (n° 1), de Nicholas Blake; *El hombre hueco* (n° 40), de John Dickson Carr y *Extraña confesión* (n° 9), de Anton Chejov. *Vid.* Pablo de Santis, “Colección El Séptimo Círculo” [En línea]: <https://oyeborges.blogspot.com/2010/05/coleccion-el-septimo-circulo.html>, [Consulta: 12 de septiembre, 2021]. Un libro de relatos paródicos del género, escrito por Borges y Bioy Casares, fue *Seis problemas para don*

“conmoverse” con ella, sino deleitarse “porque enriquece la investigación”. Y señalaba que en la novela policial,

... una muerte es bienvenida, porque da mayor relieve al problema. Descansa el corazón y trabaja la cabeza como con un enigma lógico o una charada, como con un caso de ajedrez. Pero el trabajo no es tan intenso que fatigue, y además sabemos que, por regla, nos van a dar la solución en el último capítulo; de suerte que podemos ser un tanto pasivos si nos place, y graduar nosotros mismos la atención y la energía mental que deseamos gastar.⁵

Novelas que le acompañaban en el descanso, a las que vinculaba a un “sueño continuado”, a manera de música de sordina, pero que también le permitían algo sumamente atractivo, que puede seguir siendo un componente esencial del interés por este género, ahora fortalecido por las condiciones imperantes de una sociedad que vive bajo el terror permanente de la violencia, el secuestro, los homicidios y feminicidios, a saber –señalaba Reyes– “satisfacer esa necesidad de desdoblamiento psicológico que todos llevamos adentro (y a la que importa buscar alguna salida por buena economía del espíritu), sin poner para eso en acción todos los recursos sentimentales ni la preocupación patética que exige la novela oficial”.⁶

Sin poner en juego los sentimientos y las emociones, Reyes valoraba el género policiaco en función de contribuir a una cierta “higiene psicológica” relacionada con un desdoblamiento

Isidro Parodi. En, al menos, los relatos borgeanos “Abenjacán el Bojarí” y “La muerte y la brújula”, existe una trama policiaca que se confunde con cuestiones teológicas, como lo es la búsqueda del nombre de Dios. En este último, es particularmente notable la influencia de Leibniz, filósofo a quien leía con pasión, como he tratado de mostrar en el artículo “Ficción y filosofía conjeturales: Borges y Leibniz” (inédito). Borges busca asumir el *Tetragrámaton* (los cuatro nombres de Dios, según la tradición judía) para averiguar el nombre de un asesino que va complicando las pesquisas en la medida en que también asume el sentido de esta búsqueda en sí mismo. En algún momento, el personaje detectivesco ingresa a una casa en la que las repeticiones, los símiles, las imágenes especulares son recurrentes, remitiendo a la descripción de la pirámide infinita descrita en la *Teodisea* leibniziana, de cuya cúspide se abre la infinita riqueza de las cosas singulares.

5 A. Reyes, art. cit., s/p.

6 *Idem.*

to natural de la personalidad, como si con ello satisficiéramos al “criminal que todos llevamos dentro”, pero sin demeritar su trama lógica, frecuentemente deductiva, si recordamos al clásico Arthur Conan Doyle y su personaje Sherlock Holmes. Método de pesquisas, huellas, marcas, inferencias, que ya había sido establecido por el creador de este género literario, Edgar Allan Poe.⁷ Ambos aspectos, el psicológico y el relativo a una lógica del descubrimiento inferencial, estarían en función tanto del goce como del engaño estético, como lo señala Reyes. Tales aspectos fueron, sin duda, apreciados por Reyes a partir de la obra de G. K. Chesterton, *El candor del padre Brown* que fue traducida al español por él.

La deducción, la inferencia, la solución del enigma, el secreto, el crimen, serían algo equivalente —de acuerdo con Ilan Stavans—, al “camino ascético de la revelación”. Pero también, estarían en función del restablecimiento de cierto “orden” frente al caos de las cosas contemporáneas, como lo apuntó igualmente Borges.⁸ Salvar al orden frente al caos. La novela policiaca conserva las estructuras clásicas del drama de poseer un principio, medio y fin, tal como la *Poética* de Aristóteles lo señalaba, lo cual hace decir a Campbell que, en consecuencia, al parecer, “nada es inexplicable”⁹ en ella. Pero existe en esta narrativa más concreta-

7 Las obras de Poe, al respecto, son *Los crímenes de la rue Morgue*, *El misterio de Marie Roget* y *La carta robada*. Elena Arenas, “Borges y la literatura policial”. *Castilla. Estudios de literatura*, 17 (1992), Universidad de Valladolid, España [En línea]: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Arenas%20Cruz%20Borges%20y%20la%20literatura%20policial.pdf>, [Consulta: 15 de septiembre, 2021]) señala que el origen del género puede extenderse mucho más atrás en los ejemplos del “folklore céltico, las escrituras hebreas, Herodoto, *Las Mil y Una Noches*, la *Biblia* o la *Eneida*”, y remite al libro de F. Hoveyda, *Historia de la novela policiaca* (1967). Se reconoce a *El Complot Mongol* (1969) como la primera obra mexicana del género policiaco, escrita por Rafael Bernal. Sin embargo, se sostiene, igualmente que es Antonio Helú Atta quien escribió, en la década de los años veinte del siglo pasado relatos policiacos; *vid.* Ricardo Bosque, “El hombre que inventó la novela negra en México” [En línea]: <https://ricardobosque.wordpress.com/2013/10/31/el-hombre-que-invento-la-novela-negra-en-mexico/> [Consulta: 12 de septiembre, 2021].

8 Federico Campbell, “Borges y la ficción policiaca” [En línea]: <https://borjestj.blogspot.com/2006/09/borges-y-la-ficcin-policiaca.html> [Consulta: 13 de septiembre, 2021].

9 Campbell insistió en las paradojas que tiene hablar de la novela policiaca en

mente, en el cuento policial, algo más que Borges pudo apreciar, y que se entiende a partir de su poca atracción por las novelas en general, que pareciera aproximarle al juicio de Reyes, a saber, que, en efecto, la novela policial puede prescindir de “aventuras, de paisajes, de diálogos y hasta de caracteres; puede limitarse a un problema y a la iluminación de un problema”,¹⁰ “a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen”, como señaló el mismo Borges. No sin razón, Eco sostuvo que las ficciones policíacas son “el más metafísico y filosófico de los modelos de intriga”. Precisa Eco:

En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía [...] coincide con la de la novela policiaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica que les ha impuesto el culpable. Toda historia de investigación y conjetura nos cuenta algo con lo que convivimos desde siempre [...].¹¹

Una intriga que solamente puede dirigirse a los placeres de la inteligencia, al desciframiento de un enigma cuyas claves nutren una acción, que no lo es tanto, como el escenario en el cual no deja de desenvolverse el crimen, como se verá particularmente en la literatura de Élmer Mendoza, donde la acción de los personajes no deja de ser un acontecimiento del habla, por ejemplo. Es el lenguaje el que abre y cierra las posibilidades de comprensión

un país donde el crimen se ha apoderado de los días y las noches: “Hablarle de crímenes a los mexicanos es, pues, como ir a vender cajetas a Celaya”. En la medida en que la novela policiaca tiene como tema de fondo “el de la justicia y el primer referente –el contexto– el de su administración”, entonces el gran reto que tiene el caso mexicano es el de aceptar el personaje del investigador privado, pero más el del representante del Estado “que suele estar metido en el crimen organizado como en su propia piel”, *vid.* Federico Campbell, “Novela y crimen policiaco”. *Milenio* (2 de septiembre, 1998), s/p [En línea]: <https://www.oocities.org/tellodemeneses/remes/policiaco.html> [Consulta: 13 de septiembre, 2021].

10 E. Arenas, art. cit., p. 7.

11 *Ibid.*, p. 8. En uno de los últimos capítulos de *Ella entró por la ventana del baño*, el Zurdo Mendieta tiene esta extraña reflexión, relativa al tiempo de las investigaciones policíacas: “En asuntos policíacos un día es un instante o una eternidad [...]”, *vid.* Élmer Mendoza, *Ella entró por la ventana del baño*. Alfaguara, Ciudad de México, 2021, p. 248; o bien de que “con eso de que en el mundo todo se repite, tengo esperanzas”. *Ibid.*, p. 259.

del crimen o misterio, enigma o cifra, que enuncia una razón, o móvil, desconocida. Esta es la manera inclusive de entender la presencia del “calambur” propio de la jerga policiaca y de los bajos fondos, por cuya presencia Reyes sitúa al género policial; aspecto que veremos igualmente en Mendoza.

Procedimientos lógicos, imaginativos, las huellas o marcas del crimen y de quien lo cometió, todo pareciera quedar a expensas de un autor y lector astutos que acaban, por ello, siendo cómplices de la verdad, sin la carga de la complicidad, y sin la necesidad de recurrir a escenarios y fantasías innecesarias, a personajes fantasmales, a objetos que parecieran encerrar una clave de entendimiento, aunque en sus orígenes, el género policiaco haya requerido de ello, como digno heredero del género gótico y del romanticismo. Borges llevó al extremo las exigencias estructurales del género al negar incluso la presencia de “indicios” o “pruebas” como materiales de una investigación que tendría que resolverse únicamente por los medios del razonamiento o la abstracción. En algún momento de su extraordinaria novela, *Efecto tequila* (2004), Élmer Mendoza pone en boca de su personaje-detective una adivinación que pareciera ser inverosímil: “¿Cuál es la relación entre Napoleón, Tolstoi, el invierno y las tortillas de harina?”.¹²

El velo de la belleza

La estética del horror es una estética que se diferencia de la estética de la “buena forma”. Plantea que puede haber belleza y placer en lo que produce dolor y pena. Es una estética que no se ciñe a la doctrina de lo bello, y que se ocupa de sentimientos desagradables. En algún momento, Freud manifestó que el psicoanalista debe interesarse por obras que permiten discernir, en lo angustioso que despiertan, algo que nos aproxima a lo ominoso, es decir, que va a un más allá del principio de placer, y a un más allá de la buena forma y la armonía. Por su parte, Lacan¹³ planteó que lo bello tiene que ver con el mal. La función de lo bello es indicarnos el lugar de la relación del hombre con su

12 Élmer Mendoza, *Efecto Tequila*. Tusquets, Ciudad de México, 2014, p. 87.

13 Jacques Lacan, *La ética del psicoanálisis. El seminario. Libro 7*. Paidós, Buenos Aires, 1988.

propia muerte, lo cual sólo ocurre como un deslumbramiento. Hacer barrera frente a lo que del deseo se manifiesta; una barrera que detiene pero que no engaña. Por ello, para el psicoanálisis, la estética es el velo del horror.

Por otro lado, detrás de lo sublime está el terror, marcando un límite. Lo sublime es un modo de acotar ese terror; distancia que, al protegernos del peligro inminente, favorece el sentimiento de deleite que es nombrado como “terror deleitoso”.¹⁴ Lo interesante para la experiencia estética es que el terror no es por la vía de lo sublime, eliminado ni taponado, sino que lo sublime es aquello a través de lo cual lo que podría infundir terror produce en cambio un “terror deleitoso”. En la experiencia estética del horror hay entonces una relación entre lo siniestro –que causa terror–, y lo sublime, que hace de velo frente a él. Freud define lo siniestro como el instante en donde el sujeto se siente sin autonomía frente a aquello que lo amenaza. A partir de esa situación amenazante, es que el espectador puede experimentar que pierde su condición de sujeto para devenir en objeto de eso que lo amenaza. La angustia comprometida en lo siniestro es automática, “primordial”; remite a la angustia de castración, y está ligada a la invasión de estímulos que supera la barrera protectora. Este exceso de estímulo genera un estado de extrañeza, de despersonalización. Es por ello que las obras que guardan una cuidada relación entre lo terrorífico y lo sublime atraen, pues consiguen, al mismo tiempo, que contactemos con lo íntimo que ha de permanecer oculto, y a la vez velado y, por ello, posible de ser presenciado y experimentado.

Lo sublime puede estar presente en lo “natural”, o en lo “artístico”. Lo bello artístico, según Hegel, es superior a lo bello natural porque es producto del espíritu, que es más elevado que lo que existe en la naturaleza. En ambas formas, es la distancia que como espectador tenemos, lo que define la experiencia estética; distancia que fundamentalmente se establece entre ser sujeto o ser objeto de esa experiencia. En lo sublime artístico, lo que observamos ya no es lo natural sino una cosa, una escena,

14 Claudia Lorenzetti, “Psicoanálisis y estética”, en *El sigma.com* (13 de diciembre, 2006), sec. Psicoanálisis/Filosofía [En línea]: <https://www.elsigma.com/filosofia/psicoanalisis-y-estetica/11275> [Consulta: 14 de septiembre, 2021].

una imagen artificial que se puede asociar con la idea de vastedad e infinito. El marco que compone la obra, el escenario que arma, oficia como distancia necesaria para que, lo que podría infundir terror, produzca deleite.

¿Cuál es la razón de que nos atraiga una obra sangrienta, con su violencia cruel y desmedida? ¿Por qué se obtiene placer como espectador, de la pena, el crimen, la ansiedad, y otras pasiones que se despiertan y que son desagradables e inquietantes? Al respecto, Hegel¹⁵ señala que la belleza artística reside en los sentidos, es decir, en un dominio distinto del pensamiento, y que la comprensión de su actividad y de sus productos exige un órgano que difiere del pensamiento. Para que lo horroroso nos produzca deleite, es necesario que confluyan el placer y el dolor, sólo posible si lo que nos conmueve no nos toca de cerca. Es preciso estar a cierta distancia. El terror se mantiene como tal cuando lo que nos conmueve nos toca de cerca, nos domina porque posee una fuerza superior y absoluta, ante lo cual sentimos que estamos perdidos y sin defensa. Perdidos en sentido subjetivo, es decir, perdida nuestra condición de sujetos. Lo siniestro puede producirnos esta sensación.

Sabemos que tenemos una experiencia estética de lo sublime, como expresión de la belleza que hace de velo al horror, cuando esta genera pasiones. El asombro es una de ellas: definido como un estado en el que todos los movimientos se suspenden en cierto grado de horror, como si estuviésemos llenos del objeto. Hay cierta conmoción, parálisis de la inteligencia, que da cuenta de cómo el sujeto implicado en esa contemplación está interpelado por lo sublime. La ruptura de la orientación en el tiempo y el espacio que produce la conmoción de la contemplación de lo sublime es condición necesaria para que la vivencia estética se produzca. Si ello nos produce terror, y no una vivencia estética, implica que el lugar del Otro es de absoluta consistencia, amenazador, devorador, al que no es posible sustraerse, de aquí que el sujeto quede ubicado en el lugar de objeto. En el terror no hay arte. El arte da asombro. Ahí el Otro no se presenta para el sujeto como absoluto o completo, sino en falta, tachado, incompleto, inconsistente. Su tachadura mostrada como quiebre puede hacer

15 G.W.F. Hegel, *Lecciones de estética*. Ediciones Coyoacán, Ciudad de México, 2002, p. 21.

posible la vivencia de asombro y no de terror. La producción de lo sublime es un modo de acotar el terror, creando la distancia que nos protege del peligro y favorece el sentimiento de un terror deleitoso. Hace de velo ya que, por su mediación, lo terrorífico no es eliminado ni taponado; puede estar presente a condición de ser velado. Tal como escribe Rilke en las *Elegías a Duino*, lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar.

El terror trae lo siniestro. Lo sublime trae a funciones el velo de la belleza en tanto detiene, pero no despierta, según Lacan. Detiene, pues establece un límite más allá del cual algo no puede mirarse, al mismo tiempo que permite que algo de ese más allá sea vislumbrado. Lo que está presente en un fenómeno estético es lo que alcanza a los sentidos, y se encuentra más allá de toda posibilidad de comprensión, la cual queda sumergida en un caos, mientras que la imaginación es llevada a su propio límite. Por ello, la experiencia de lo sublime implica un desgarramiento, un vértigo, una pérdida de referencias que impiden o dificultan una síntesis perceptiva. La imaginación se ve impelida a sacrificar su pretensión de asirse a lo sensible porque, en el sentimiento de lo sublime, estamos desbordados por el espectáculo. La experiencia estética se produce porque no podemos comprender lo encontrado. A mayor desvanecimiento de la comprensión, mayor capacidad estética. Si el velo de lo sublime falla en su función de hacer límite al dolor y a lo horrible, la experiencia gira hacia el terror. Tal es lo que cuidan los escritores de la narcoliteratura, manteniendo el relato dentro de una estética del horror.

Podemos puntualizar diciendo que lo sublime causa conmoción estética, a saber, lo siniestro, el terror. Lo bello queda asociado a la idea de intervalo, transición, pues se ubica como un entre-dos, entre lo que se muestra y oculta, entre el dolor y el placer, la pequeñez y la magnitud. Lo sublime hace barrera al terror sin eliminarlo ni taponarlo: lo deja visiblemente velado de una manera tal que puede virar hacia un terror deleitoso. La sublimación supondría entonces un saber hacer con el terror que posibilite bordearlo sin obturarlo. El arte es, en este sentido, el modo de organización alrededor de ese vacío que representa a la cosa. Es elevar el objeto con el que se juega en la creación artística a la dignidad de cosa, y es donde es posible encontrar un punto de contacto entre lo sublime y la sublimación.

Freud, conmovido e interrogado por su experiencia como lector de obras literarias, se preguntaba de dónde el poeta toma sus materiales pero, sobre todo, cómo logra conmovernos con ellos, provocar excitaciones de las que quizá ni siquiera nos creíamos capaces de experimentar.¹⁶ Muchas cosas, de ser reales, puntualiza Freud, no depararían goce alguno. Pueden, sin embargo, proporcionarlo por la creación poética, pues muchas excitaciones que, en sí mismas son penosas, pueden convertirse en fuentes de placer para los lectores precisamente por los artificios del poeta. Como se sabe, la obra es el punto de encuentro entre el autor y el lector; podemos esperar que algún o algunos de los elementos presentes en ella les sean comunes. Si tomamos en cuenta la premisa freudiana de que en la creación de un personaje afinca al autor, y que el lector al que convoca se identifica de alguna manera con ese personaje, hemos de plantear entonces que algo de dicho personaje está en nosotros y que es perceptible por la vía de la experiencia estética que genera la obra, mayor aún por tratarse de una creación que labora sobre un hecho. Vemos así que el poeta tiene permitido exteriorizar cierta autonomía que se expresa en la elección del material y en las variantes, a menudo muy considerables, que le imprime, pero que por ello la hacen una creación única. Así, el material tomado por el escritor puede entenderse como desfigurados relictos de fantasías de deseos. El secreto reside en que el poeta logre, por vía de su técnica, superar el escándalo inherente en lo que trasmite, considerando a ello como su auténtica *ars poética*, capaz de ofrecer una prima de incentivación o placer previo. Desde este punto de vista, dos son los recursos que emplea el escritor en general: variaciones y encubrimientos, además de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que brinda en la figuración y elaboración del material que presenta, para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad. Es por ello que todo placer estético conlleva el carácter de ese placer previo. El goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en nuestro interior. El escritor nos habilita para gozar por vía de su obra, y sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras

16 Sigmund Freud, "El creador literario y el fantaseo", en *Obras completas*, t. XIX. Amorrortu, Buenos Aires, 1979.

propias fantasías; asimismo, permite reconocer las preguntas que nos habitan para las que la obra puede ser asumida como una respuesta.

Manteniendo en pie la pregunta que nos planteamos con respecto a la estética presente en las obras de la narcoliteratura, sale ahora al paso la interrogante acerca de las fuentes psíquicas profundas que, por el material presente en estas obras, son activadas por la vivencia estética. Es así que nos vemos llevados por la ruta de lo ominoso, en su articulación con lo terrorífico. Lo ominoso, señala Freud, es lo más íntimo a nosotros, pero que, estando destinado a permanecer en secreto, velado, aparece irruptoramente.¹⁷ Estas obras, además de generar una experiencia estética, representan algo de lo siniestro. Para que el escritor haya logrado laborar con lo ominoso, a través de la ficción, tuvo que ubicarse en el plano de la realidad cotidiana, y aceptar las condiciones para generar desde ahí el sentimiento ominoso. Tuvo que considerar cosas que en la vida real provocan ese sentimiento, y que además pueden ser acrecentadas. El autor logra el éxito en su empresa si puede llevar más allá del sentimiento de lo siniestro en el vivenciar. Mientras en el vivenciar somos pasivos ante lo que nos ocurre, en la ficción, el autor nos dirige y puede provocar los más diversos efectos con un mismo material. En realidad, todo dependerá del lugar en el que nos coloque como lectores. La revelación de lo ominoso es de suma intensidad, y si la elaboración artística no es muy lograda, se caen los semblantes de la estética para hacer aparecer el horror. Este no sería el caso de muchas de las obras de la narcoliteratura, pues mantienen presente y ausente lo velado. Ocultan más que lo que revelan, y esto mantiene las obras en un tono estético logrado.

17 S. Freud, "Lo ominoso", en *Obras completas*, t. XVII. Amorrortu, Buenos Aires, 1979.

“Ándese paseando”¹⁸

Siendo muy esquemáticos, se puede decir que una estructura básica de la novela policiaca debe, al menos, contener las siguientes características,¹⁹ algunas de las cuales han dejado de usarse en la actualidad: 1) El lector y el detective deben tener las mismas posibilidades de resolver el enigma; 2) La verdadera novela policiaca debe estar exenta de toda intriga amorosa; 3) El culpable no tiene que ser jamás ni el detective ni un miembro de la policía; 4) El culpable debe ser descubierto por medio de deducciones, no por accidente, por azar ni por confesión espontánea; 5) No puede existir una novela policiaca sin cadáver; 6) El problema policial debe ser resuelto con ayuda de medios estrictamente realistas; 7) El culpable debe ser siempre una persona que haya desempeñado un papel más o menos importante en la historia, es decir, alguien a quien el lector conozca y le interese; 8) No debe haber más que un culpable, independientemente del número de asesinatos cometidos; 9) La manera en que se cometió el crimen y los medios que han de llevar al descubrimiento del culpable tienen que ser racionales y científicos; 10) La palabra clave del enigma debe ser evidente a lo largo de la novela, a condición, claro está, de que el lector sea lo suficientemente perspicaz para captarla; 11) El autor debe abstenerse de escoger al culpable entre los profesionales del crimen; 12) Lo que se presenta como un crimen no puede acabar como un accidente o un suicidio; 13) El motivo del crimen debe ser siempre estrictamente personal. A lo cual habría que agregar: 14) Los protagonistas son los detectives privados, los “hard boiled”, casi tan violentos, cínicos y marginados como los delincuentes; 15) Ambientadas en bullisimas ciudades, escenarios de violencia, corrupción y el crimen

18 Expresión frecuente en las obras de Élmér Mendoza, y que seguramente corresponde a algún localismo sinaloense. Figura en el título del libro de ensayos de Rubén Olachea Pérez, Dante Arturo Salgado González y Karla Sotelo Martínez, *Ándese paseando: violencia, humor y narcoficción en Élmér Mendoza*. Universidad Autónoma de Baja California Sur/Praxis/Cuarto Creciente, La Paz, 2018.

19 Miguel Catalán, “La novela policiaca: ¿Quién lo hizo? ¿Cómo lo hizo? ¿Por qué lo hizo?”, en *lclcarmen1*, Blog de Lengua y Literatura [En línea]: <https://lclcarmen1bac.wordpress.com/2012/03/10/la-novela-policiaca/> [Consulta: 18 de septiembre, 2021].

organizado; 16) La línea temática va a dar cuenta de la relación de la violencia y el delito con la sociedad.

La mayor parte de estas características se encuentran presentes en la novelística de Élmer Mendoza, agregando quizá la confrontación del detective con los hechos violentos como consigo mismo. Algunas de las claves del crimen²⁰ tienen que ver con dicha introspección, y con la forma en que resuelve la cotidianidad de su entorno, confrontando a los demás, sin dejar de recurrir a expresiones que reconocen el sentido que el género policial ha tenido desde Reyes o Borges, en el sentido de contener alguna visión general sobre la existencia humana, como es el caso de frases que muestran la ideología particular del autor, adocenada de ironía, sabiduría popular, cinismo, referencias eruditas, intertextuales, cierto esteticismo descubierto en espacios públicos y privados, “espacio basura” al que van a dar los despojos de la vida, comenzando por su más tierna manifestación y que, como retazos permitirán la reconstrucción psicológica del personaje, como leemos en *Balas de plata* (2008).

De igual manera, lo que destaca en su novelística consiste en hacer de la ciudad un “personaje”, como ha insistido. La violencia, el crimen, tienen lugar y permiso. Los escenarios son urbanos, clases medias alta y alta, personajes que poseen un estilo de vida refinado por contraste con el policía burócrata que solo tiene su suelo y una misión por cumplir: hacer justicia en un

20 En las novelas de Élmer Mendoza ya no se puede hablar de “misterio”; particularmente, al Zurdo Mendieta le interesan los “casos imposibles” de resolver, que nunca se resuelven y que a nadie interesan; imposibilidad que podría vincularse a la “incapacidad” estructural de la justicia mexicana para hacerlo. En algún otro momento, dice de sí mismo que encontró su verdadera vocación “sacando confesiones difíciles”; *vid.* É. Mendoza, *Ella entró...*, ed. cit., p. 64. De cualquier manera, es reconocido por su capacidad de deducción, y de que se exponga al peligro frecuentemente con el afán de ganarse la vida, decentemente. Lamentará su destino, de cualquier manera, notando el paso de los años en un cuerpo que ya poco le advierte o susurra sobre el peligro, haciendo referencia a José Emilio Pacheco: “Tenía razón el poeta Pacheco, a mí tampoco me pregunten cómo pasa el tiempo”; *ibid.*, p. 127. Ese cuerpo que le habla en sus excesos con un lenguaje soez y popular, que le pide control de su bebida y que le arrime otro de compañía: “Ey, pinche mapache, no te hagas güey, dijiste que sólo un trago y ya llevas dos”, o “No me salgas con pendejudas, quiero unas buenas nalgas con nosotros y ya”. *Ibid.*, p. 134.

Estado en donde lo que menos importa es dar con el culpable de los crímenes. Existe algo quijotesco en el Zurdo Mendieta: todavía tiene el ánimo de hacer frente a los molinos de viento y rescatar de la injusticia a “galeotes” sin saber, a fin de cuentas, que son reos condenados. Pero sobre todo, hay que “entramar” el crimen; no “entamarlo”, sino dotarlo de una historia, hacerlo figurar en la vida de los demás, como un desgarramiento que sangra el tejido social, sin permitir que se pulverice a la hora de reducirlo a su puntualidad oficial, aislada, incongruente, en la nota roja. Reconstruir la historia del crimen tiene la virtud de restituir a la “historia su imaginación moral y a la literatura su apertura a las visitaciones de lo real”.²¹ Bajo esta perspectiva es que tiene sentido la presencia del *calambur* propio de los bajos fondos, del caló policial y narco, pero también de la barriada que se resiste a ser olvidada o integrada al *mainstream* de las ciudades medias mexicanas.

Es a partir de escenarios de crueldad, crimen y terror que tiene lugar la formación de una subjetividad que hace del habla el mejor medio de hacerse entender; lograr la transmutación o adaptabilidad a las circunstancias, a la vez que hacer verosímil los hechos así conjugados en la trama. En la medida en que dicha habla existe de hecho en las circunstancias específicas de violencia en el país, es de esperar que el autor pueda realizar destacadas síntesis de dichos acontecimientos con el fin de mostrar su “esencia”, el común denominador o tono en el cual existen la mayoría de los mismos; situación generalizable que abarca tristemente a todo el país: extorsión, secuestro, robo, asesinatos, incendios. El habla coloquial, la jerga policial y del mundo del narco, estructuran, de manera objetiva, las condiciones de dicha realidad. Por ello, la narrativa de Mendoza, “logra fijar por medio de sus textos, los imaginarios, las creencias, los símbolos, los valores, en pocas palabras, la realidad subjetiva que cohesiona la cultura local, pero también parte de la cultura global”.²² Además, la elaboración de dicha subjetividad tiene lugar a partir de imaginarios, en particular de “necroimaginarios”, que se definen como

21 R. González Valdés, art. cit., s/p.

22 P. Córdova, art. cit., p. 9.

... nudos simbólicos en los que confluyen imágenes visuales o sensoriales en general, argumentos en tanto que juicios fosilizados sin revisión lógica, ética o veritativa, que se comparten en la comunidad, y creencias en general, tiene lugar el imaginario como disparador de sensaciones, evaluaciones y acción.²³

Los necroimaginarios comprenden imágenes sensoriales de la muerte; incorporan argumentos “como una impronta recurrente en el diario vivir”, e “incluyen creencias que naturalizan la presencia y ejecución de la muerte violenta y la crueldad”.²⁴ La labor de la escritura literaria habrá de inscribirse entonces en el reconocimiento de la desnudez de la muerte, que es como contemplar la verdad desnuda (¿qué hecho más desnudo —y verdadero—, que un cuerpo cuya vida ha sido arrancada de tajo, y que yace indefenso, más cierto que nunca, no siendo nada más que ese rictus inalterable, antesala de la eternidad, de acuerdo con la escatología cristiana?), buscando una relación que la haga soportable. En este sentido, la literatura del crimen arroja un velo sobre el horror de los hechos.²⁵ Cuando se conocen abiertamente, por sus indicios, sus restos o sus espantosos descubrimientos, los actos criminales irrumpen desde un real que precisa de tramitación. Una vez sabidos, es imposible dejarlos nuevamente en lo oculto, en la oscuridad guarecidos. Pasar a un escrito literario a partir de hechos realmente acontecidos, no es poco común. Tomar como punto de partida hechos violentos o criminales ya es menos común en el entendido de que la estética es, como sugiriera el psicoanalista francés Jacques Lacan, el velo del horror. Un saber hacer con el terror, dejándolo como fondo velado, presente y ausente al mismo tiempo, es lo que pareciera caracterizar a los escritores del género de la narcoescritura. La experiencia estética que generan está articulada por el tipo de material que emplean,

23 *Ibid.*, p. 10.

24 *Ibid.*, p. 11.

25 Pero también, en varios sentidos, una literatura como la de Mendoza formaría parte de ese nuevo impulso de la escritura donde no resulta del todo decidible lo que es ficción y lo que no, entre lo que es literario y lo “extraliterario”. Escrituras que confunden la frontera entre la autoficción y lo propiamente ficticio, produciendo presente; *vid.* C. Rivera Garza, *op. cit.*, p. 19. Escritura que es un avatar del lenguaje, del sentido de “comunidad” con los otros, “autorías plurales”.

por los recursos literarios y por los sentimientos que despiertan en el espectador. Detengámonos un poco en ello, desde una perspectiva psicoanalítica, que no reduccionista.

Para Alfonso Reyes, el *calambur* es uno de los acontecimientos que le ocurren a una lengua en la medida de su habla o usos exclusivos. El caló criminal no deja de ser un sistema verbal defensivo, solamente entendible por quienes pertenecen a esa comunidad y se mueven bajo ese sistema de códigos establecido artificialmente. Claves, criptogramas que a veces acompañan a una escritura oculta, y que tanto han abundado en las novelas de espionaje.²⁶ Es el habla del barrio, junto con el de una camaradería a prueba de balas, literalmente, que el Zurdo intenta seguir concediendo a sus orígenes modestos, pobres: la resistencia moral frente a la corrupción y el cumplimiento incondicional de su deber para con la sociedad a la que asiste en sus bancarrotas de vidas asesinadas, aunque en las razones por las cuales se volvió poli se encuentre más bien la idea de “hacer dinero fácil”. Algunas de estas expresiones son: “La vida es una tómbola”,²⁷ “El gran logro del poder es el orden”,²⁸ “Dios mío, todas las cosas del mundo se pueden falsificar menos el amor”,²⁹ “Con la policía mexicana cuanto más lejos mejor y de los matones también”,³⁰ “cuando hay cadáver los vivos son más importantes que el muerto”,³¹ “Las cosas de la vida y las de la muerte son las mismas, sólo que unas suceden a las siete y las otras a las siete y media”.³² Otras más, directas y no menos sorprendentes, los encontramos en la novela más reciente de Mendoza *Ella entró por la ventana del baño* (2021), título que alude invariablemente a una canción de The Beatles: “¿Qué es la vida? Una maldita amenaza que no termina nunca [...]”,³³ “A veces la vida se empeña en abrir puertas donde no las hay”,³⁴ “y

26 A. Reyes, “La experiencia literaria”, en *Obras completas*, t. XIV. FCE, Ciudad de México, 1997, p. 44.

27 É. Mendoza, *Balas de plata...*, ed. cit., p. 12.

28 *Ibid.*, p. 13.

29 *Ibid.*, p. 17.

30 *Ibid.*, p. 20.

31 *Ibid.*, p. 21.

32 *Ibid.*, p. 27.

33 É. Mendoza, *Ella entró...*, ed. cit, p. 28.

34 *Ibid.*, p. 34.

pensó que el mundo no tiene remedio, salvo los espejos”,³⁵ “Qué tiempo suspendido el de la carne, tan especial que ni Einstein pudo definir”,³⁶ “Sé que hay juegos de dominó que nunca terminan, mi Zurdo, y hay fichas que pueden desaparecer, pero no se pierden”.³⁷

En sus antecedentes, según se colige de las primeras líneas de *Balas de plata*, de niño, el Zurdo Mendieta fue objeto de abuso sexual por parte de un sacerdote, para lo cual acude a un mítico psicólogo de apellido Parra –que bien pudiera ser una referencia al escritor Eduardo Antonio Parra–, el cual vuelve a aparecer en la más reciente de sus novelas. Olores, sonidos, luz opaca, todos los escenarios mórbidos de las escenas del crimen parecieran remitir a esta escena primitiva del personaje, y de la que nunca tuvo reparación del daño, si eso es posible en estos casos. Suceso desgarrador que vuelve extraña la vida personal de un sujeto. Exiliado de su cuerpo, pero también con una cuenta por saldar, aunque no sea la suya.

El ir y venir, el trasiego del detective estrella de Mendoza permite recoger notas, aquí y allá, no solo de los escenarios de crimen, que es su oficio, pesquisas que el lector no sabe si al final contribuirán a la solución del crimen, sino de los ambientes sociales aledaños, de personajes que directa o indirectamente se encuentran vinculados en una trama que él mismo teje en el mar proceloso de lo social. En algún momento, declara Mendieta: “Habitamos un mundo de suposiciones que a la mayoría le parecen puras pendejadas; seguro has escuchado críticas a la policía, siempre dicen que no investigamos y que no servimos para nada [...]”.³⁸ La ausencia de marcas de diálogo, o indicaciones de monólogos, así como los devaneos intertextuales que con mucho remiten a las preferencias literarias y culturales del autor en *Balas de plata*, sin duda la gran novela de Fernando del Paso,³⁹ *Noticias del imperio*, o las incesantes referencias a la músi-

35 *Ibid.*, p. 44.

36 *Ibid.*, p. 46.

37 *Ibid.*, p. 64.

38 *Ibid.*, p. 210.

39 En su novela más reciente Mendoza coloca como epígrafe una parte del discurso de Del Paso, donde interpela a un fallecido José Emilio Pacheco, al momento de recibir el premio que lleva su nombre: “Dime, José Emilio: ¿A qué horas, cuándo, permitimos que México se corrompiera hasta los hue-

ca rock pop de las décadas de los 60 a 80, permiten asumir que es la continuidad del habla la que hace posible la singularización de los personajes literarios, preexistiendo a cada uno de ellos, buscando una manera de realizarse en la historia casual, breve, en la que se ven envueltos ante la mirada asombrada del lector que, desde las primeras páginas, ya puede saber quién fue el asesino y que, sin embargo, sigue preguntándose por algo más que la obra literaria quisiera decir, identificándose con trozos de la vida de esos personajes que no son sino su acción comunicativa. Cada palabra, acción de este tejido continuo que representa el habla cotidiana, tiene sus consecuencias y efectos, ahí donde las voces entran en un extraño *réquiem* en que se ha convertido la atmósfera de un país visto como un cementerio, llamado México. El eco de las balas de una ametralladora en el silencio de un pueblo abandonado por la seguridad social se inserta de manera inesperada en el habla de personajes envueltos en el terror, la impotencia y desesperación. Balas que hacen temblar una voz presa de la incertidumbre. Balas que fragmentan el refugio imposible de la paz.

En la trama de la última novela de Élmér Mendoza, un hombre a punto de morir, pide al Zurdo Mendieta que le ayude a encontrar a una joven que fue su amante hace muchos años, motivo del título de la novela. Las vecindades de la muerte y el reencuentro con la vida o la belleza perdidas. Evidentemente, esta trama-búsqueda se vincula al final con otra, aparentemente ajena, donde el Zurdo tiene que dar con el paradero de un militar venido a narco —gran escenario terrible de los nexos del Estado, el crimen, las fuerzas militares y el narco, los llamados Zetas—,⁴⁰

... ¿A qué hora nuestro país se deshizo en nuestras manos para ser víctima del crimen organizado, el narcotráfico y la violencia?”.

40 Lecmos, sobre la creación de este grupo delictivo formado por exmilitares: “La historia de la fundación de los Zetas se ha convertido una leyenda de la guerra contra el narcotráfico: cómo catorce soldados abandonaron el ejército mexicano en 1998 para crear una fuerza con organización militar y capacidad para luchar contra las tropas con granadas lanzadas por cohetes y ametralladoras accionadas por correas; cómo algunos habían recibido instrucción en técnicas de contrainsurgencia en la Escuela de las Américas; cómo eran una banda de asesinos para el cártel del Golfo y después pasaron a asesinar a sus propios jefes”. Ioan Grillo, “El fantasma de los Zetas”. *Letras Libres* (3 de noviembre, 2012), s/p [En línea]: <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-fantasma-de-los-zetas/> [Consulta: 20 de septiembre, 2021].

que acaba de matar al oficial que lo encarceló. Al final, las historias convergerán, pero antes habremos asistido a los memorables encuentros de la pareja de marras donde la sensualidad, el placer a tiempo, el éxtasis sexual, las palabras que lo definen brillan por su trazo ostensible, representando las huellas de la vida ante la muerte inminente. Somos lo que recordamos; “tal vez la vida es un grande y solitario recuerdo”.⁴¹ Uno de los escenarios que la mujer –que llegará a ser nada menos y nada más que la jefa del Cartel del Pacífico– ambicionaba era hacer el amor en una cama hecha con la madera de los árboles donde hubieran aparecido colgados por el narco. La estética de este gusto viene pautada por referencias a la artista Teresa Margolles, quien efectivamente ha podido crear un arte basado en los vestigios de esta violencia.⁴² La novela la define como “una artista plástica famosa que explora los efectos de la violencia en el paisaje y en los niveles de angustia de los seres humanos. Su obra es tremenda, muy fuerte y estremecedora”.⁴³ Cuando por fin la lleve ante la presencia del anciano decrepito, a punto de morir, El Zurdo le preguntará por esa extraña obsesión por una cama como la descrita, a lo que ella guardará silencio. ¿Se encuentra más bien en ello el secreto de la novela, luego de haber concluido con un inesperado “final feliz”, que remite al triunfo de la vida apasionada, inesperada, fortuita, sobre la muerte descarnada, arrancada a tiros y una violencia que no cesa? ¿Es entonces la belleza, ese velo del horror?

41 É. Mendoza, *Ella entró...*, ed. cit., p. 104.

42 Resulta interesante que uno de los epígrafes de *Los Muertos indóciles*, de Cristina Rivera Garza, corresponda a Margolles: “¿Cuánto es capaz de experimentar un cadáver?” (p. 9).

43 É. Mendoza, *Ella entró...*, ed. cit., p. 103.