



Faculté de Philosophie et Lettres

Contrabando (2008) de Víctor Hugo Rascón Banda como
alternativa autoficcional al testimonio para representar el
narcotráfico

Mémoire présenté par Emma ALVAREZ
HERNANDEZ en vue de l'obtention du diplôme de
Master en langues et lettres modernes, orientation
générale, à finalité approfondie.

Sous la direction de Kristine VANDEN BERGHE

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, quisiera expresar mi sincero agradecimiento a mi tutora, la profesora Kristine Vanden Berghe, a quien le debo mi pasión por las literaturas hispanoamericanas y numerosas lecturas apasionantes, entre ellas el objeto de estudio de esta tesina. También me gustaría expresarle mi gratitud por su constante apoyo, su disponibilidad y su tiempo, sus consejos valiosos y su entusiasmo contagioso.

Quisiera también darle las gracias a mi novio por ser siempre mi refugio en la tormenta.

Agradezco a mi familia, sobre todo a mis abuelas, mis padres y mi padrino, por su apoyo y su fe incondicional en mí y en mis sueños.

Gracias también a mis amigos, siempre dispuestos a escuchar mis quejas, mis proyectos o mis ideas, en particular a Perrine y a Maëlle. Por último, me gustaría mostrar mi agradecimiento a Charlotte: gracias por sus consejos, su ayuda, su apoyo infalible y sus numerosos mensajes de voz que me han acompañado a lo largo de la redacción de esta tesina.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. MARCO TEÓRICO: CONSIDERACIONES GENÉRICAS.....	4
1.1. La crisis del testimonio hispanoamericano.....	4
1.1.1. El testimonio: contexto y canonización.....	4
1.1.2. Problemas y ambigüedades del género.....	6
1.1.3. La polémica Rigoberta Menchú.....	9
1.2. La autoficción.....	13
1.2.1. La autoficción: contexto y explosión.....	13
1.2.2. La crisis de la autobiografía: la autoficción como solución.....	15
1.2.3. La crisis del testimonio: la autoficción como solución.....	17
2. LA FIGURA DEL AUTOR-NARRADOR.....	22
2.1. El pacto de lectura.....	22
2.2. Las razones del viaje.....	24
2.3. El letrado: de abogado a escritor.....	28
2.4. El orquestador de discursos.....	30
2.5. Una posición ética compartida.....	33
2.6. La culpa y fragilidad del autor.....	36
3. REPRESENTACIONES DEL NARCOTRÁFICO.....	41
3.1. El compromiso discursivo.....	41
3.1.1. Los testimonios.....	44
3.1.1.1. Polifonía.....	44
3.1.1.2. La ilusión de movilidad social del narcotráfico.....	49
3.1.1.3. Efectos de oralidad.....	52
3.1.2. Los (narco)corridos.....	58
3.1.2.1. Orígenes y evolución del (sub)género.....	60

3.1.2.2. Diversidad semiótica.....	63
3.1.2.3. Dinamismo narrativo y voz anónima.....	66
3.2. Heterogeneidad discursiva.....	68
3.2.1. El discurso oficial.....	70
3.2.1.1. La guerra (sucia) contra el narco.....	73
3.2.1.2. La culpabilidad del Estado.....	77
3.2.2. Los discursos periodísticos.....	80
3.2.3. “Triste recuerdo” y “Guerrero Negro”.....	84
3.3. El discurso rasconbandiano.....	86
3.3.1. La culpabilidad colectiva.....	87
3.3.2. Multiperspectivismo.....	89
CONCLUSIÓN.....	91

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

Víctor Hugo Rascón Banda nació el 6 de agosto 1948 en Uruáchic, en el estado nortero de Chihuahua, cerca de la frontera entre México y Estados Unidos¹. El 31 de julio 2008, perdió su batalla contra la leucemia en la capital, donde había realizado sus estudios de derecho y de dramaturgia antes de convertirse sucesivamente en abogado y en escritor con múltiples facetas: dramaturgo, guionista, novelista, cuentista, e incluso periodista². A pesar de los numerosos premios que recibió y que atestiguan de la cualidad y del valor de su obra, no pertenece a las figuras literarias más emblemáticas de las letras hispanoamericanas. Sin embargo, deja tras de sí una obra sumamente valiosa para mejor comprender un fenómeno que es hoy en día de notoriedad pública global: la terrible violencia del narcotráfico que desfigura el paisaje de México.

Contrabando nos cuenta las historias que descubre un escritor que responde al nombre de Huguito al regresar a Santa Rosa, su pequeño pueblo minero natal ubicado en la sierra tarahumara. Los acontecimientos ocurren en los años ochenta y demuestran que el narcotráfico estaba ya entonces bien implantado en el norte de México, como una especie de tumor destinada a propagarse y a gangrenar el resto del país. A lo largo de su estancia de veintiocho días, el escritor se hunde en y se compromete cada vez más con los testimonios que le proporcionan los habitantes desposeídos del pueblo, en los cuales no solo velan a sus muertos, sino que también comparten su sentimiento de desvalimiento frente a la corrupción e indiferencia de su gobierno e instituciones.

Antes de entrar en el tema, conviene destacar la existencia de dos versiones de *Contrabando*: la novela, publicada de manera póstuma en 2008 por Planeta y que constituye el objeto de estudio de esta tesina, y la obra de teatro homónima, publicada en 1993. Ambos textos fueron escritos en 1991, el mismo año en el que la novela recibió el Premio Juan Rulfo de la Primera Novela, aunque permaneció olvidada en un cajón hasta la muerte del autor. Es imposible acertar por qué la obra de teatro fue la única versión publicada en los años noventa. Algunos alegan que, a pesar de haber recibido un Premio, a Rascón Banda no le gustaba el resultado final, mientras que otros arguyen de manera más convincente que la novela fue rechazada por las editoriales porque no se encajaba bien en el panorama literario de aquella época.

En efecto, si el conflicto del narcotráfico en México empezó a partir de los años sesenta, alcanzó una mayor amplitud a partir de 2006 cuando el presidente Felipe Calderón declaró

¹En una entrevista, Rascón Banda bromea: “mamá descubrió a Víctor Hugo y decidió ponerme ese nombre, condenándome a la escritura” (citado por Stuart A. Day 2018: 21).

²La mayoría de sus premios y reconocimientos los recibió como dramaturgo, mientras que su narrativa permanece menos notoria y alabada, aunque no menos cualitativa o interesante. *Contrabando* es su única novela.

oficialmente abierta la guerra contra las drogas. Así, la publicación en 2008 coincide con un contexto cultural, literario y mediático donde el tema del narcotráfico se ha vuelto central. El discurso del presidente no solo provocó una escalada de la violencia en el país, sino que también brindó al asunto una posición central en el mercado literario. En 1991, en cambio —salvo algunas excepciones—, el narcotráfico era periférico en el dominio literario: en aquella época solo los corridos, las películas de los hermanos Almada o la prensa amarilla se interesaban por el tema (Esch 2014: 169). Por consiguiente, se puede decir que *Contrabando* se adelantó a su tiempo. Según Fernando García Ramírez, esta es la razón de la no publicación de la novela en 1991; en aquel entonces, la gente no quiso escuchar la profecía rasconbandiana sobre el destino fracturado de México: “[n]adie quería ver en ese momento lo que estaba sucediendo. Hoy ese destino ya nos alcanzó. Hoy la novela de Rascón parece escrita ayer” (2011).

No es de extrañar entonces que *Contrabando* haya sido leída hasta ahora sobre todo como narconovela. Según Diana Palaversich, incluso se trataría de la mejor narconovela mexicana jamás escrita, y esto a pesar de ser una narconovela *avant la lettre*. Si Palaversich alaga tanto *Contrabando* es porque la narcoliteratura suele ser reprendida por su distancia emocional, sus generalizaciones y simplificaciones, su falta de empatía, su frialdad, su mercantilización de la indiferencia y su gusto por lo mórbido y lo sangriento. *Contrabando*, en cambio, se opone a las narconovelas clásicas, pero también a la prensa sensacionalista y a los discursos políticos oficiales por su rechazo de un retrato en blanco y negro del narcotráfico como una guerra que opone dos bandos con separaciones tajantes. Es decir, de una guerra entre, por una parte, el Estado como héroe y guardia de la justicia y de la moral, y por otra parte, el narco como criminal excluido de la sociedad y que amenaza su estabilidad. Sin embargo, Rascón Banda logra demostrar la falsedad de esta narrativa al exponer la corrupción, la violencia y la inmoralidad de los políticos y de las fuerzas armadas del país. Además, Rascón Banda consigue poner de relieve la humanidad de las personas involucradas en el narcotráfico: suelen ser campesinos desposeídos que se esfuerzan por mantener a su familia o a salir de la pobreza. Por último, el relato apunta hacia una noción de responsabilidad colectiva.

Por lo tanto, podríamos decir que estas diferencias no hacen de *Contrabando* la mejor narconovela, sino otra cosa. La etiqueta de narconovela no parece hacer justicia a la complejidad y la heterogeneidad del relato. Propongamos leerlo en clave autoficcional, y más precisamente como alternativa autoficcional al género testimonial para intentar representar la realidad social de un pequeño pueblo que sufre a causa del narcotráfico, pero sobre todo a causa de la manera mediante la cual el Estado mexicano maneja el conflicto. Antes de entrar en el meollo de nuestra interpretación, es por lo tanto imprescindible empezar por una serie de consideraciones genéricas sobre el testimonio y la autoficción. Después de este marco genérico, nuestro análisis de *Contrabando* se dividirá entre

dos asuntos claves: por una parte, la figura del autor-narrador y su postura ética y, por otra, la pluralidad de representaciones del narcotráfico que abarca la novela. En ambos casos, nuestra intención es mantener un diálogo entre la obra de Rascón Banda y los géneros autoficcional y testimonial, con el objetivo de sustentar nuestra interpretación genérica de *Contrabando*.

1. MARCO TEÓRICO: CONSIDERACIONES GENÉRICAS

Nuestra interpretación de *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda parte de la hipótesis de que existe un vínculo entre el declive del género testimonial y el éxito de la autoficción en Hispanoamérica. Dentro del marco de nuestra problemática, conviene entonces empezar por una serie de consideraciones teóricas preliminares acerca de ambos géneros. Para cumplir con este afán, recurriremos a tres grandes críticos del testimonio: John Beverley, Elzbieta Sklodowska y Hugo Achugar. Asimismo, los estudios de Manuel Alberca sobre el género autoficcional resultarán claves para nuestra investigación. En la primera parte de este marco genérico, dedicada al testimonio, intentaremos sintetizar el contexto en el que surgió y cómo estableció su vigencia en el panorama literario de Hispanoamérica. También se destacarán los defectos que contribuyeron a la pérdida de su ímpetu y a su progresivo descrédito. A modo de ejemplo de las problemáticas que puede plantear un testimonio, nos interesaremos por la ilustre polémica provocada por las críticas del antropólogo David Stoll acerca del testimonio de Rigoberta Menchú. En la segunda parte, aludiremos al contexto de aparición del género autoficcional y a la medida en que parte de su éxito se explica por la crisis de la autobiografía bajo la influencia del pensamiento posmoderno. Asimismo, proponemos considerar que en Hispanoamérica, la autoficción puede ser una solución a la crisis del testimonio.

1.1. La crisis del testimonio hispanoamericano

1.1.1. El testimonio: contexto y canonización

1970 marca el hito clave de la influencia de la revolución cubana —destacada por numerosos críticos como Hugo Achugar, George Yúdice y Elzbieta Sklodowska— en la canonización del testimonio como género literario. En efecto, en 1970, la Casa de las Américas adopta oficialmente la propuesta hecha por el crítico uruguayo Ángel Rama el año anterior, quien sugería la integración del testimonio como nueva categoría literaria en el concurso anual de la mayor institución cultural cubana. La instauración del Premio Testimonio no inició una nueva tradición, sino que llegó a consagrar una práctica discursiva existente, pero hasta ahora desprovista de cualquiera autoridad académica. Es más, si el testimonio llegó a ser una práctica discursiva dominante durante la Revolución, era para socavar la influencia de los escritores del *boom*, quienes pretendían hablar en nombre de la mayoría de los latinoamericanos cuando recurrían a un lenguaje sumamente experimental, “con su culto de autorreferencialidad, simulacro y escritura posestructuralista” (Yúdice 1991: 26). Con la legitimización política del testimonio surgió una definición canónica del género,

sostenida por las diversas instituciones culturales cubanas y los críticos que gravitaban en su entorno.

La Casa de las Américas designa aquellos textos que

[documentan], de fuente directa, un aspecto de la realidad [...] Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación, por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o de testigos idóneos. En ambos casos, es indispensable la documentación fidedigna, que puede ser escrita y/o gráfica [...] la calidad literaria es también indispensable. (citada por Sklodowska 1992: 56)

Sin embargo, según Elzbieta Sklodowska, esta definición, al carecer de precisión y al asumir un consenso teórico inexistente contribuyó a la confusión genérica y crítica del testimonio, en vez de cristalizarlo —en la siguiente parte profundizaremos en la falta de consentimiento en torno al género.

La creación del Premio Testimonio en 1970 desencadenó una prolífica producción y difusión de testimonios durante toda esta década. Pero, mientras que en Cuba se inscribía en una perspectiva política hegemónica, en Centroamérica, es en el contexto sociopolítico candente de las revoluciones populares que comenzaron a escribirse numerosos testimonios. En ambos casos queda patente su dimensión política, ligada a su potencial para denunciar situaciones de urgencia y vitalizar las luchas populares. En efecto, los estudios históricos de John Beverley demuestran que el testimonio “se desarrolló muy cerca de los movimientos de liberación nacional [incluso guerrilleros] y del radicalismo cultural generalizado de esa década” (2010: 23). Recuperado por adeptos de la Teoría de la Liberación, Comunidades Eclesiales de Base en defensa de los marginalizados y grupos izquierdistas o nacionalistas, el testimonio desempeñó un papel clave en la solidaridad y el apoyo internacional (crítico o no) de las revoluciones centroamericanas.

Para Hugo Achugar, el auge del testimonio en los sesenta también se debe al contexto histórico internacional de la segunda mitad del siglo XX, marcado por la barbarie y la opresión de los campos de concentración y del fascismo. Acoplado con la influencia universal de la ideología marxista y del espíritu de la modernización, este contexto engendra un “proceso de erosión del discurso monológico del sujeto central europeo, blanco, masculino, heterosexual y letrado que se da desde fines del siglo XVIII al presente” (Achugar 1992: 54). Este proceso democratiza la escena discursiva pública y confronta la historiografía hegemónica: llegan a considerarse e integrarse historias alternativas u otras. El testimonio se adjunta por lo tanto a las numerosas organizaciones sociales que luchan en defensa de los oprimidos y de los marginalizados para responder a la apremiante “necesidad de entender ese Otro alienado, marginado, silenciado o exterminado” (Achugar 1992: 57).

Varios críticos destacaron también el contexto literario en el que se inscribió el testimonio para explicar su auge. Entre ellos, Elzbieta Sklodowska señala por una parte el nexo entre la

consagración del testimonio y la influencia global del marxismo, y, por otra parte, los vínculos con el derrumbamiento de la novela realista burguesa, la institucionalización del periodismo y, sobre todo, el auge de la narrativa no-ficticia entre 1980 y 1985. Para Sklodowska, el testimonio llegó a dominar la literatura hispanoamericana del *post-boom* funcionando “como un término paraguas que supuestamente englobaba —pero en realidad encubría— las diversas ramificaciones de la narrativa no-ficticia (1992: 1-2). Es también Sklodowska quien sugiere el impacto de lo que los formalistas rusos consideran la dinámica natural de la evolución literaria: la integración de los elementos literarios periféricos en el centro del sistema y la recíproca marginalización de los elementos centrales. Bajo el prisma de la teoría formalista, la canonización del testimonio era inevitable, por su naturaleza periférica y disidente, puesto que se presenta como “la pequeña voz de la historia” (Guha citado por Beverley 2010: 12) que desafía la historiografía oficial. Cabe mencionar también —aunque este punto se desarrollará más adelante— el impacto de la transformación de lo que Ángel Rama llama *la ciudad letrada*. En efecto, debido a la democratización del acceso al conocimiento y a la escritura, el espacio discursivo se abrió a nuevas autoridades que debilitaron el prestigio del gran escritor.

1.1.2. Problemas y ambigüedades del género

Como hemos señalado previamente, al asumir un consenso genérico inexistente en una definición además poco específica, la Casa de las Américas contribuyó a las disonancias teóricas del testimonio. Basta confrontar las definiciones elaboradas por los mayores críticos del testimonio —Beverley, Sklodowska, Achugar— para contemplar esta confusión e inestabilidad genéricas y darse cuenta de que brotan de las ambigüedades de su esencia misma, cuando no de su canonización como género latinoamericano.

En efecto, la consagración del testimonio como género latinoamericano plantea en sí un doble problema. Por una parte, abre una sima entre los críticos que defienden su naturaleza universal e intemporal y los que, como John Beverley o Marc Zimmerman, reivindican su especificidad latinoamericana, revolucionaria y posmoderna. Inscriben el testimonio en una tradición latinoamericana de textos que Alfonso Reyes llama ancilares, donde “la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios” (1983: 37). También insisten en el motivo pragmático del testimonio: exhorta a una audiencia internacional oír y apoyar a una comunidad oprimida, subalterna, marginalizada y busca denunciar una situación de urgencia y despertar un empeño solidario. Para Sklodowska, esta posición crítica implica ignorancia, selectividad ideológica o ambas, ya que abundan los ejemplos de influencias y parentescos muy diversos y universales —desde los

relatos evangélicos hasta la Escuela de Chicago, pasando por los relatos testimoniales soviéticos de la década treinta y la Nonfiction estadounidense de los sesenta. La conclusión de Sklodowska es que la ambigüedad del testimonio y la dificultad de encontrar un consenso teórico acerca de su definición e historia pueden explicarse por el hecho de que “el testimonio fue [precisamente] consagrado gracias a su capacidad de satisfacer una demanda de un discurso a la vez tradicional e innovador, latinoamericano y contemporáneo de todos los hombres” (1992: 66).

Por otra parte, la canonización del testimonio fragilizó su coherencia y su relevancia. En efecto, muchos críticos están convencidos de que el testimonio sufrió de su integración en el centro de la literatura hegemónica (sea mediante publicaciones, premios académicos o integraciones en programas universitarios). Pasó de lo que Deleuze llama literatura menor —una práctica discursiva periférica particularmente adecuada para representar sujetos subalternos y sus realidades sociales— a la literatura normativa, es decir, a la “literatura como un aparato ideológico de alienación y dominación” (Beverley 2010: 32). Tanto Beverley como Sklodowska pertenecen a los críticos conscientes de que la incorporación formalista de las formas narrativas marginales al centro de la literatura puede debilitar su naturaleza antihegemónica. Arguyen que el testimonio legítimo y auténtico no puede aspirar a derrumbar el statu quo si no habla “una perspectiva marginal, subalterna” (Sklodowska 1992: 58). Sklodowska es más pesimista: considera que el testimonio no puede ser otra cosa que un discurso de élites cuando su canonización y su publicación dependen de las instituciones letradas. Beverley, en cambio, cree en una solución, aunque idealista: para conseguir una literatura revolucionaria, progresista y democrática, la asimilación de formas literarias periféricas (como el testimonio) no basta, hay que cambiar nuestra concepción de la literatura. Para el crítico, queda claro que el testimonio posee este potencial. En conclusión, podemos ver que la canonización del testimonio, en lugar de fijar una tradición, ha marcado más bien el principio de su declive en cuanto a su relevancia, coherencia y autenticidad.

Sin embargo, con independencia de su consagración, el testimonio agita sobre todo las discusiones críticas por su naturaleza antinómica. Si se resiste tanto a una definición unívoca, es porque reposa sobre una doble referencialidad: como texto no ficticio, apunta hacia el mundo externo, factual, histórico de una realidad sociopolíticamente problemática, pero en su calidad de objeto literario, debe plegarse a reglas internas de coherencia y de estética que lo hacen caer inevitablemente en un cierto grado de fabulación novelesca. Como género híbrido, el testimonio se somete entonces a exigencias tanto internas como externas, lo cual engendra un debate en cuanto a su valor predominante y, por consiguiente, en cuanto a su clasificación. Mientras algunos investigadores insisten sobre su calidad de objeto estético-literario, otros lo ven como una “configuración de un proyecto antropológico-historiográfico autorial” (Sklodowska 1992: 74). En el segundo caso, tendría

que estudiarse, al igual que un texto periodístico o etnológico, desde las ciencias sociales. La paradoja del testimonio es que pone sus componentes creativos o ficticios al servicio de su objetivo pragmático, cuando su “exigencia de solidaridad [...] se funda [precisamente] en su presunción de verdad” (Beverley 2010: 106). La heterogeneidad genérica del testimonio provocada por su tensión constitutiva entre factualidad y ficción es lo que nos permitirá relacionarlo con el género igualmente híbrido de la autoficción en la segunda parte de este marco teórico.

El testimonio también acarrea un problema ético en cuanto a la autoría y a la autoridad del discurso. La cuestión de la autoría surge cuando el relato pasa de la oralidad a la escritura: es decir, cuando pasa del acto de habla autoanunciativo del narrador-testigo a la transcripción escrita realizada por otra subjetividad. El narrador-testigo de un testimonio se presenta como el portavoz de una comunidad con la cual comparte un destino colectivo de opresión y de marginalización —Beverley habla de una “función metonímica de la voz narrativa” (2010: 26) y David Stoll del “equivalente oral de una autobiografía” (2008: 322)—, pero su discurso siempre llega al lector filtrado por la recopilación, la edición y la reformulación de un escritor. Aquí encontramos quizás el punto nodal de la ambigüedad del testimonio, la que llevó a Beverley a cuestionar los límites mismos de la literatura al problematizar su capacidad mimética cuando se trata de representar “un sujeto social subalterno, cuya identidad como tal [es] en cierta medida fundada en la conciencia de no ser parte de lo que el crítico uruguayo Ángel Rama llamó [...] 'la ciudad letrada'” (2010: 13). En efecto, la voz del Otro erige una gran parte de su identidad marginalizada en su no pertenencia al mundo académico occidental. Sin embargo, al denunciar su condición subalterna a través del testimonio no solo interpela a las élites sociales e intelectuales, sino que también depende de uno de sus representantes para que su historia sea escuchada y entendida. Dicho de otra manera, condenado al analfabetismo y a otras carencias educativas por su situación socioeconómica, el narrador del testimonio depende totalmente del letrado occidental si quiere dar autoridad, legitimidad y alcance a su discurso, o en palabras de Beverley, si quiere convertir su historia en “literatura (o 'prueba')” (2010: 73).

Es natural entonces preguntarnos: ¿Qué voz escuchamos en el testimonio? ¿La voz del pueblo subalterno reproducida metonímicamente, o el discurso de las élites intelectuales comprometidas con este pueblo? Para los que asumen una posición más crítica hacia el testimonio, queda claro que la presencia formal del autor-recopilador llega a ocultar o distorsionar la voz del narrador. Como afirma Kitty Millet, en el testimonio, no habla el subalterno, sino que es “un intelectual quien habla por ellos. Las 'voces' [subalternas] quedan re-moldeadas de acuerdo con las premisas de quienes desean ayudarles” (1987: 395). Sklodowska confirma que el testimonio es entonces un discurso de élites liberales, progresistas y postcoloniales. Para Beverley, en cambio, la voz del narrador siempre ocupará el primer plano del relato: pertenece al yo que denuncia una problemática social urgente y que llama

a la solidaridad del público lector. También introduce una noción interesante que nos ofrece una transición válida hacia el punto siguiente: destaca en el testimonio una forma de explotación recíproca. Según sugiere el crítico, si la relación entre el narrador y el autor se parece a la “dialéctica del amo y el esclavo o del colonizador y el colonizado, [donde] el interlocutor ha manipulado o explotado el material que proporciona el informante, según convenga a sus predilecciones políticas, intelectuales y estéticas cosmopolitas” (Beverley 2010: 28), entonces el narrador también ha explotado al autor para contar su historia y llevar a cabo su lucha sociopolítica de conversión solidaria del público occidental a su ideología. Esta idea de manipulación o explotación por parte del narrador testimonial nos permite pasar a un episodio decisivo para el género: la famosa polémica que despertó el testimonio de Rigoberta Menchú.

1.1.3. La polémica Rigoberta Menchú

En 1983, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* recibía el Premio Testimonio discernido por la Casa de las Américas, insertándose en una práctica discursiva que ya por aquel entonces constituía una forma narrativa literaria hegemónica en América Latina. A pesar de o quizás gracias a su índole multifacética —en el relato se entrelazan la cosmovisión de los mayas y su etnocidio por el gobierno guatemalteco, cuestiones sociológicas de marginalidad y el problema de dependencia económica de los campesinos indígenas hacia los ricos terratenientes— la resonancia internacional del testimonio de Menchú fue tan ruidosa que se estableció prontamente como obra más emblemática del género. Su fama también fue consolidada por el Premio Nobel de la Paz que recibió la guatemalteca en 1992. No es de extrañar entonces que Beverley hubiera escogido el discurso de Menchú como paradigma cuando se dedicó a teorizar el testimonio para consolidar su estatuto genérico. Al haber elegido otra pauta, quizás el declive del testimonio latinoamericano hubiera sido retrasado. En efecto, rápidamente, los elogios cedieron su lugar a las críticas, transformando el emblema del género en su mayor descrédito. Al respecto, su detractor más célebre fue sin duda el antropólogo David Stoll, quien comprobó una serie de inexactitudes en el discurso de Menchú al rastrear y entrevistar a sus parientes, vecinos y amigos en Guatemala. Sus descubrimientos le permitieron sentenciar, en un libro publicado en 1999³, que si el testimonio de Menchú “no hubiera servido a los fines del Ejército Guerrillero de los Pobres, nunca hubiera recibido este reconocimiento” (Stoll 2008: 355).

Si Rigoberta Menchú misma admite que su relato entraña una serie de fallas debido a la

³STOLL, David. *Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres*. Madrid: Unión Editorial, 2008 [1999].

imperfección de la memoria humana, para Stoll queda claro que las incoherencias, deformaciones y omisiones en su testimonio tienen que ver más bien con su estrategia ideológica. Para el crítico, Menchú no utilizó su testimonio como “una forma de movilizar la opinión internacional a favor de que termine la violencia [...] [y como] una defensa de la autonomía cultural indígena y de la política de identidad maya” (Beverley 2010: 90), sino más bien como un arma ideológica a favor de la guerrilla. Sorprende entonces que el Comité Nobel haya atribuido el Premio de la Paz a Menchú, cuando Stoll nos revela que, en aquel entonces, Rigoberta pertenecía al movimiento guerrillero y apoyaba a los sandinistas. Stoll deplora que el testimonio de Menchú haya sido un daño más que un logro, puesto que “cuando la mayoría de los campesinos ya querían la paz, este testimonio ayudó a captar el apoyo internacional para una insurgencia derrotada” (2008: 401). Traicionó por consiguiente la función metonímica de la voz del narrador testimonial, al pretender que su experiencia y visión personal eran el reflejo de una experiencia colectiva⁴. Si el testimonio de Menchú tuvo tanto éxito entre los intelectuales izquierdistas y los socialdemócratas del mundo occidental, sería porque en vez de dar voz a su comunidad, contó lo que los lectores querían oír: la historia de un pueblo nativo oprimido por los ricos terratenientes y de su rebelión colectiva.

Podemos considerar que lo que Stoll denuncia en el discurso de Menchú es el discurso del Otro domesticado, tal como lo concibe Gayatri Spivak: esta “construcción colonial del Otro domesticado, disponible siempre para hablar con nosotros —con quien podemos hablar (es decir, con quien nos sentimos cómodos al hablar)” (Beverley 2010: 66). El meollo de las cavilaciones de Spivak es que si el subalterno (el Otro) quiere captar la atención de “the subject of the West or the West as the subject” (1994: 66), no tiene otra opción que hablar su lenguaje, utilizando sus códigos y su ideología. En el caso de Menchú, se apoderó de las “visiones románticas de la guerrilla y del indígena noble y oprimido” (Stoll 2008: 378) del lenguaje occidental. Para ello, tuvo que ignorar parte del Guatemala exterior a su testimonio y a la ideología de su partido⁵, puesto que, como indican los estudios de Stoll, los peores conflictos ocurrían entre los indígenas k'iche's, no entre los indígenas y los terratenientes. Esta escenificación de un melodrama maniqueo del bien contra el mal en un espacio mítico de dualismo moral donde desaparecen las ambigüedades y complejidades del mundo tal como lo conocemos, remite a un defecto más general del testimonio que problematiza su razón de ser: su búsqueda de solidaridad. Como sostiene Stoll, el objetivo pragmático del testimonio de fomentar solidaridad es asegurado por la simplificación del conflicto representado, puesto que, así, no le cuesta

⁴Según Stoll, si Menchú ha podido permitirse una posición más política y activista que la mayoría de los campesinos guatemaltecos es gracias a la seguridad que le garantizó su exilio en México entre 1976 (o 1977) y 1980. Confrontados a la dureza del terreno, los campesinos no podían cultivar el mismo espíritu revolucionario que Menchú. Los resultados de la guerrilla acababan por desilusionarlos: en vez de liberación, solo cosechaban destrucción.

⁵El Comité de Unidad Campesina (CUC).

trabajo al público internacional escoger un bando.

Por otra parte, Menchú también se mitificó a sí misma: elaboró un ethos a partir de “la imagen del noble salvaje de la iconografía occidental” (Stoll 2008: 347), convirtiéndose en “un personaje híper-representativo; es decir, en la imagen irreal de una indígena representativa” (Stoll 2008: 354). Para apelar al lector ideal, se transformó en el narrador ideal (el Otro domesticado de Spivak), jugando con la visión occidental paternalista de lo 'auténticamente' o 'típicamente' indígena. A cada aparición mediatizada, recurrió al monolingüismo, al analfabetismo y a una indumentaria tradicional llevada al extremo para estar en sincronía con lo que afirmaba en su testimonio: “el que no se vista como se visten nuestros abuelos, nuestros antepasados está perdiéndose” (Menchú citada por Beverley 2010: 75). Así, el testimonio de Menchú, visto desde el prisma de Stoll, parece apoyar la idea de Sklodowska según la cual el testimonio es un discurso de las élites, puesto que además de depender de las élites letradas por su difusión y recepción, se desarrolla a partir de sus expectativas y prejuicios. Según sugiere Stoll, esto explica por qué Menchú omitió en su testimonio la educación que recibió entre 1976 (o 1977) y mediados de 1980 en el Colegio Católico Belga de México. La negación de su formación académica era ventajosa para su ethos: le permitía reivindicar una temprana carrera política (afirmó que esta empezó en 1977) y coincidir con la ideología occidental del indígena analfabeto.

Sin embargo, queda claro —y no solo por su conocimiento y manejo agudos de la ideología occidental— que Menchú recibió una educación y que, por consiguiente, su testimonio no es autobiográfico. En efecto, las investigaciones de Stoll demuestran que Menchú habla perfectamente el castellano. Elzbieta Sklodowska, por su parte, recalca varios pasajes del discurso de Menchú que traicionan su convencimiento “del poder de la palabra [...] [y] una profunda conciencia lingüística” (1992: 142), como cuando alude al contraste epistemológico entre discurso oral y escrito: “[t]al vez cuando uno lea, sea diferente” (Menchú citada por Sklodowska 1992: 142), o cuando asume el secreto y el disfraz como técnicas conscientes de protección y de conservación de la integridad de su comunidad y cultura: “[s]igo ocultando lo que yo considero que nadie sabe, ni siquiera un antropólogo, ni un intelectual; por más que tengan muchos libros; no saben distinguir todos nuestros secretos” (Menchú citada por Stoll 2008: 337). Más revelador aún es el encuentro entre Stoll y Elizabeth Burgos, la recopiladora-editora del testimonio de Menchú. Con Burgos, Stoll descubre en las grabaciones que dieron luz al libro una Rigoberta Menchú tranquila y asegurada. La hesitación no cabe en su discurso: las fechas, su edad y la cronología quedan clarísimas, no hay ningún marcador discursivo de vacilación, no busca sus palabras, sabe lo que tiene que decir, y *cómo* hacerlo: Menchú “[h]abla lenta, atenta y claramente, con el compás característico de los mayas [y] [...] establece un estilo de contar su historia que se comunica sin esfuerzo a los extranjeros, enmarcada en amplias categorías tales como 'nuestra cultura' y 'nuestro pueblo’” (Stoll 2008: 335). Junto con su vestido maya

típico, este discurso le permite consolidar su personaje de indígena guatemalteca universal. Menchú trataría entonces de esconder sus aptitudes retóricas bajo la imagen de la indígena pobre, inocente, analfabeta, monolingüe, ingenua. Todos estos elementos debilitan su honestidad y, por lo tanto, relativizan y problematizan la autenticidad y legitimidad de su discurso.

Quizás las reacciones ante las críticas de Stoll han sido tan fuertes —el antropólogo explica haberse convertido prácticamente en un paria cuando empezó a hablar de su proyecto, donde atacaba un símbolo internacional de paz— porque resultaba menos inconveniente defender las incoherencias del texto de Menchú que admitir haber sido manipulado exitosamente por una mujer indígena. Otra hipótesis, más tangible y literaria sería que en lugar de rechazarlo, era preferible aceptar el discurso de Menchú, integrándolo en el centro de la literatura hegemónica occidental para absorber y aniquilar el potencial disruptivo que poseía como elemento periférico (en su estado inicial de discurso oral y rural-indígena). Como subraya Ángel Rama, la ciudad letrada está familiarizada con este tipo de asimilación porque “[l]a apropiación de la tradición oral rural al servicio del proyecto letrado concluye en una exaltación del poder [de este último]” (1998: 74-75). En cualquier caso, los argumentos de Stoll condenaron a Menchú y su discurso a la polémica: mientras unos siguieron celebrando una toma de conciencia histórica acerca del etnocidio y de la explotación perpetuados por el gobierno guatemalteco, otros retiraron el testimonio de sus programas académicos o de sus estanterías y exigieron que se le retirara su Premio Nobel a la guatemalteca. Podemos pensar que el mal sabor de boca que dejó el testimonio de Menchú se sumó a una amargura histórica provocada por lo que John Beverley llama “la derrota [...] de la ilusión del cambio radical en Latinoamérica y en Estados Unidos que yo compartía con los protagonistas del testimonio” (2010: 12). La desmitificación del discurso de Menchú, acoplada con el fracaso de las revoluciones centroamericanas (como la derrota de los sandinistas) y con las consecuencias económicas desastrosas que provocó el bloqueo estadounidense impuesto por Reagan en Nicaragua agotaron la fe de los simpatizantes de la izquierda revolucionaria latinoamericana, quienes solían ser, además, como Beverley, los defensores del testimonio.

Acabamos por lo tanto esta primera parte como la empezamos: hablando del contexto del testimonio, porque este provocó sucesivamente el éxito y la derrota del género. Sin sus entornos iniciales, revolucionarios y fervorosos, el testimonio “pierde su poder estético e ideológico especial, y corre el riesgo de convertirse en una nueva forma de costumbrismo o 'color local'” (Beverley 2010: 77). A pesar de haber sido uno de los mayores protectores del testimonio, Beverley se ha visto obligado a admitir en sus textos más tardíos que la hora del testimonio en su vertiente original y urgente había pasado. En realidad, la enfermedad terminal del testimonio se asomaba ya en sus días más vitales: debido a su dependencia contextual y a su objetivo pragmático, siempre fue “más un

medio que un fin en sí mismo” (Beverley 2010: 75). El testimonio nace del intento de denunciar un conflicto para acabar con una situación sociopolítica de opresión y de desigualdad: cuando dicho conflicto desaparece, no solo se derrumba la relevancia del género, sino también su condición de existencia misma.

1.2. La autoficción

1.2.1. La autoficción: contexto y explosión

En *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), Manuel Alberca se interesa por el éxito de la receta ambigua de la autoficción y su consecuente auge, que sitúa en los años noventa para la narrativa hispánica. Destaca la influencia fundamental del contexto histórico-ideológico en el que la autoficción se insertó con naturalidad, sosteniendo que el género surgió como la hija de su época: las décadas posmodernas —que Alberca ubica entre 1968 y 2007. El posmodernismo, con su escepticismo y su relativismo constitutivos, venía a socavar el optimismo moderno, en particular su “ilusoria aspiración a un progreso infinito en lo político, social, tecnológico y cultural” (Alberca 2007: 39) y su confianza en la memoria y en la posibilidad de explicar la realidad. Resulta difícil no advertir las similitudes entre la forma ambigua de pensar de la posmodernidad, la cual problematiza y relativiza toda clase de dicotomías, oposiciones y dualismos, y “los ejes centrales de la autoficción que en algunos casos *pretendían ilusamente abolir las fronteras* entre realidad y ficción, desprestigiar las nociones de verdad y mentira, anular los conceptos de identidad personal y compromiso autobiográfico” (Alberca 2017: 308, énfasis mío). Subrayamos lo ilusorio que es la supuesta abolición autoficcional de las fronteras literarias y ontológicas puesto que, como Alberca —pero al contrario de numerosos críticos del género— no creemos que la autoficción repose en la aniquilación pura y simple del límite entre historia y literatura, tal como ha sido teorizada por el historiador más representativo del posmodernismo: Hayden White.

En *El texto histórico como artefacto literario* (2003), Hayden White sostiene que no se puede diferenciar entre un texto histórico y literario, ya que están hechos del mismo material: el lenguaje. Ambos son por consiguiente “artefactos verbales” (2003: 209). Tanto la literatura como la historia deben pasar por la materia artificial que es la lengua, y esta no permite un acceso directo a la realidad y a la verdad. La lengua no es transparente, siempre instaura una distancia frente a lo que intenta recrear y reproducir y su producto final nunca puede equipararse a la realidad misma. Para ilustrar su argumento, White se apoya en el hecho de que, al igual que el texto literario, el relato histórico obedece a un orden cronológico, lo cual “supone construir una 'intriga' del mismo tipo que lo hace la

ficción, pues orden y hechos se manipulan para imponerles una coherencia temporal, que va de principio a fin del relato, con una estructura de presentación, nudo y desenlace” (Alberca 2007: 75). Para Alberca, queda claro que White confunde ficción y narración: como lo hemos visto con el testimonio, el hecho de que un texto no sea ficticio no impide que sea también narrativo. Según Alberca, lo que esconde realmente este anhelo de abolición entre el límite que separa lo histórico de lo ficticio es el menosprecio hacia los relatos que no pertenecen a la categoría prestigiosa de la literatura. Sin embargo, recuerda que “[l]as posibilidades significativas de ambos [tipos de relatos] son diferentes, ni superiores ni inferiores, distintas, pues mientras el primero lo consigue por la senda de la verosimilitud de la referencia textual, el segundo lo hace por el lado de la veracidad extratextual” (Alberca 2007: 77).

Para volver a la autoficción, esta no puede funcionar si fusionan los polos de lo histórico y de lo ficticio, puesto que su esencia ambigua depende de “la indeterminada posición en que se coloca, al situarse de forma desafiante *en el quicio de la frontera* que comunica la nación de la ficción con la nación de la autobiografía, sin querer pertenecer en teoría plenamente a ninguna” (Alberca 2007: 162, énfasis mío). La autoficción es un espacio intermedio, liminar, y fronterizo. En el cuadro elaborado por Alberca y reproducido en el primer anexo de esta tesina, queda claro que al jugar con sus naciones fronterizas, la autoficción no amenaza sus existencias, sino que las recalca, pues las necesita para constituirse.

El éxito de una literatura del yo como la autoficción también se explica por el hecho de que la posmodernidad corresponde al tiempo del apogeo del individualismo y del liberalismo económico, bautizado *La era del vacío* (1983) por Gilles Lipovetsky. Esta época —que se puso en marcha a partir de la segunda mitad del siglo XX en las sociedades occidentales, en un contexto de democratización y de globalización del consumo— es también la era del yo. El individuo logra zafarse de la influencia del grupo, de la autoridad de las instituciones tradicionales (religiosas, familiares, políticas), de la dependencia hacia la autoridad contextual (como la clase social) y de los grandes ideales colectivos que dominaban la identidad del sujeto en la modernidad. La supremacía moderna de lo público da lugar al reino del individualismo, ofreciendo al sujeto una autonomía y una libertad de autodefinición y de elección sin precedentes. En cuanto al mercado del consumidor, la explosión de la variedad de productos atestigua la mitificación posmoderna de la subjetividad, ofreciendo un terreno que estimula la libertad de elección recientemente adquirida por el individuo. Sin embargo, los habitantes de la época vacía, “[h]uérfanos de ideologías motivadoras y movilizadoras” (Durán Vásquez 2011: 4), acaban por buscar su identidad en el vano ámbito del consumo que “vendía la idea de que, con un suplemento de ficción, cualquiera podía diseñarse a la carta una nueva y neo-narcisista identidad” (Alberca 2017: 307). Buscando rellenar el vacío que ha

dejado la desaparición de sus antiguos puntos de referencias, los sujetos de la posmodernidad son más libres, pero mucho más frágiles y solos.

El éxito de la autoficción se explicaría también por el contexto literario contradictorio en el que surgió. Alberca piensa que la naturaleza ambigua de la autoficción solo podía prosperar y proliferar en un terreno literario alimentado por la conflictiva existencia de, por una parte, el auge de la autobiografía a partir de los sesenta (tanto al nivel de su escritura, como de su crítica) y, por otra parte, de la desacralización del autor conllevada por las teorías del posestructuralismo y del deconstruccionismo. En cuanto a la segunda tendencia, conviene detenernos brevemente en el canónico ensayo de Roland Barthes, publicado por primera vez en 1967 (y en 1968 para la versión francesa): “La mort de l'auteur”. Por un lado, el texto de Barthes se hace el credo de una escritura posmodernista o posestructuralista que se resiste a una interpretación crítica totalizadora o única. La autoficción sería entonces un éxito en la materia, puesto que su ambigüedad constitutiva impide la imposición de un sentido unívoco. Por otro lado, como indica el título del ensayo, Barthes defiende la apremiante necesidad de deshacer la escritura de la supremacía del autor —“l'empire de l'Auteur” (Barthes 1984: 62)— puesto que, si este es el responsable del texto, en cambio no controla su significado. Ha llegado el tiempo del lector: es su interpretación que dicta el significado del texto, y, para el crítico, “la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur” (Barthes 1984: 67). Como sostiene Alberca, esto marca el final del mito del autor moderno como héroe extraordinario —apoteosis de la exaltación del individualismo burgués— para ceder el paso a una figura autorial más democrática, pequeña y banal.

Esta desacralización del autor y el simultáneo y contradictorio auge de la autoficción surge para Alberca como la necesidad, tanto para el lector como para el texto, de recuperar y recopilar las cenizas del autor. El autor resucita entonces como “sujeto autobiográfico” (Alberca 2007: 27), pero no sale ileso de este viaje de ultratumba: ahora se pone en escena mediante “la multiplicación seriada de su figura en diversas y a veces contradictorias imágenes” (Alberca 2007: 28). Esta visión del autor como un ser múltiple y contradictorio está en sintonía, nos dice Alberca, con el sujeto psicoanalítico de la revolución freudiana, este ser fragmentario hecho de tensiones y de incoherencias. Así, el hecho de que la autoficción prospere en un ámbito literario caracterizado por la coexistencia contradictoria de la muerte del autor y del apogeo de la autobiografía atestigua, según Alberca, de “la crisis y la afirmación de un sujeto fragmentado y de identidad inestable” (2017: 308) típica de aquella época.

1.2.2. **La crisis de la autobiografía: la autoficción como solución**

Al elaborar el neologismo de autoficción, Serge Doubrovsky concibió la autoficción como la

actualización o renovación del género autobiográfico⁶. Venía a rellenar una oportunidad desperdiciada de la autobiografía, esta casilla vacía en el ángulo superior derecho del cuadro elaborado por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975) —ver el segundo anexo de este trabajo— y que corresponde al cruce entre un pacto de lectura novelesco y la correspondencia nominal entre el autor, el narrador y el protagonista. Dicho de otro modo, una autoficción es un texto que se presenta como ficción, aunque su autor, narrador y protagonista comparten una identidad onomástica. Más de dos décadas después, en el capítulo titulado “Renouvellement” de su libro *L'autobiographie* (1997), Jacques Lecarme presenta la autoficción como una prolongación o continuación del género autobiográfico. Más recientemente, es el escritor francés Philippe Vilain quien defiende los beneficios innovadores y revitalizantes que la autoficción aporta a la autobiografía en su *L'Autofiction en théorie* (2009). Manuel Alberca, por su parte, admite inicialmente no “[saber] decir si se [trataba] de una deriva de la autobiografía hacia la ficción, una forma de afrontar las supuestas limitaciones de la autobiografía convencional o de la invasión silenciosa y pacífica, pero colonialista, del territorio autobiográfico por la novela” (2007: 159). Sin embargo, una década más tarde, en *La máscara o la vida* (2017), se decide por la primera opción: la autoficción sería una mutación de la autobiografía; un síntoma de la enfermedad identitaria que padece el sujeto de la posmodernidad y del psicoanálisis freudiano.

En efecto, no sorprende que la posmodernidad engendre la crisis de la autobiografía porque socava las nociones en las que se asienta convencionalmente: la verdad, la objetividad y la posibilidad de contar la vida de un individuo de manera coherente, racional y unilateral. Para Alberca, queda claro que en relato que pretende representar y afirmar la existencia de un sujeto fragmentado y contradictorio no puede lograrlo mediante la autobiografía tradicional. La autoficción, en cambio, ofrece la posibilidad de presentar una historia de vida como ficticia, abriendo por consiguiente el paso a un yo múltiple y heterogéneo. Alberca considera que se trata de una etapa pasajera, pero necesaria por la cual la autobiografía española tenía que pasar después de su *boom* en las décadas sesenta y ochenta. Sin embargo, asegura que la mala postura en la que se encuentra no es sin salida; por ser histórico-ideológicos, sus obstáculos también serán transitorios. El crítico no adhiere a la falta de fe en la posibilidad de la escritura autobiográfica: sus principios de identidad y de veracidad no se han vuelto imposibles, solo más complicados. Promulgar la muerte de la autobiografía se equipararía a un acto de cobardía, puesto que “[d]ecretar de manera oportunista y simplificadora que escribir autobiografías es hacer ficción, porque la verdad absoluta es inasequible al hombre, es sin duda menos comprometido que arrostrar los desafíos de una escritura que aspira a ser veraz” (Alberca 2007: 46).

⁶En DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. París: Galilée, 1977.

Si las autoficciones derivan indudablemente de la crisis posmoderna y posestructuralista de las fuerzas realistas y representativas de la mimesis, no deben considerarse como una puerta de salida para los autobiógrafos, sino como una cámara de descompresión. La autobiografía, nos dice Alberca, tarde o temprano, tendrá que enfrentar los retos planteados por el posmodernismo y asumir el coraje de contar la verdad a pesar de ellos.

El crítico también plantea que, para algunos autores, la autoficción surge como una especie de autobiografía disfrazada de novela, lo cual les permite esquivar dos grandes desventajas del género autobiográfico. Por una parte, los relatos autoficcionales permiten a los autores recurrir a materiales autobiográficos sin caer en la literatura menor de la autobiografía, un género que, como explica Alberca, siempre ha adolecido de prestigio crítico frente al club selectivo, elitista y lucrativo de la literatura. Por otra parte, mediante la autoficción, los autores pueden hablar de sí mismos y de su entorno de manera más ambigua y menos arriesgada que en la autobiografía. En efecto, la autobiografía puede acarrear consigo eventuales consecuencias legales si su autor se ve acusado de perjurio o de difamación. Basta recordar la polémica que provocó el testimonio de Menchú para darse cuenta de los riesgos a los que se exponen los escritores de relatos no ficticios y/o autobiográficos. La autoficción permite por lo tanto escapar al peso de la responsabilidad que implica el pacto autobiográfico, el cual obedece a la ley de la veracidad al establecer un contrato de confianza entre el lector y el autor, donde el último se compromete a decir la verdad. Como dice Lejeune, “une autobiographie, ce n'est pas quand quelqu'un dit la vérité sur sa vie, mais quand il dit qu'il la dit” (1998: 234). El terreno ambiguo de la autoficción ofrece por lo tanto un espacio seguro y sereno donde el autor, a pesar de conservar su correspondencia nominal con el narrador y el protagonista, no es asumido como responsable de lo que cuenta: como en la novela, “quien allí habla, opina, sanciona o actúa no es él sino otro” (Alberca 2007: 71).

1.2.3. **La crisis del testimonio: la autoficción como solución**

Al principio de este trabajo hemos recalcado las fallas y las ambigüedades del testimonio, que parecían culminar en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, el testimonio que sirvió de paradigma a Beverley en su teorización del género, pero que acabó por convertirse irónicamente en su ejemplo más polémico. Estos elementos, junto con el fracaso de las revoluciones centroamericanas que aminoró severamente la fe en el progreso social y político además de despojar el testimonio de su fuente temática inicial y principal acabaron por provocar una crisis y un declive del género. En efecto, al nacer de la urgencia de denunciar un contexto sociopolítico y al hacer de su objetivo resolverlo, el testimonio se condenó a desaparecer al mismo tiempo que la realidad de

opresión y de injusticia que representaba. Esto es lo que impulsó a John Beverley a reconocer que si “el testimonio es una forma cultural transicional apropiada para procesos de rápido cambio social e histórico [es] también destinada *a ceder su lugar a diferentes formas de representación* conforme estos procesos avanzan [o] retroceden” (2010: 58, énfasis mío). Las palabras de Beverley nos permiten desarrollar la hipótesis siguiente: si la crisis de la autobiografía en Europa ha alimentado el auge de la autoficción, de manera similar podemos imaginar que la crisis del testimonio ha propiciado la popularidad de la autoficción en Hispanoamérica. La autoficción sería entonces una de estas nuevas formas de representación que suceden al testimonio para dar cuenta de una realidad histórica, pero también para intentar evitar los problemas del género. En este sentido llama la atención el hecho de que el auge de la autoficción en el mundo hispanoamericano y las mayores críticas del testimonio ocurran en la misma década: los años noventa. Antes de profundizar en estas ideas, es menester preguntarnos cómo la autobiografía y el testimonio, dos géneros a primera vista opuestos, han podido impulsar la misma estirpe literaria.

En efecto, mientras la autobiografía se centra en la esfera privada de la vida e identidad de un individuo singular, el testimonio se interesa por el destino público de un individuo como miembro de una comunidad. Retomando las ideas de Doris Sommer, Elzbieta Sklodowska explica que la mayor diferencia entre el relato autobiográfico y el testimonio reside por lo tanto en la oposición entre una retórica personal —focalizada en la singularidad de un individuo— y una retórica interpersonal, donde el sujeto se concibe como una parte del todo, como el representante de una etnia y/o clase. El sujeto testimonial es por lo tanto metonímico: el narrador de un testimonio funciona como un repositorio en la medida en que cualquier miembro de la comunidad oprimida que representa podría tomar su sitio y cumplir la misma función denunciatoria y sensibilizadora. Esta disimilitud fundamental tal vez pueda contribuir a entender por qué el posmodernismo no ha impregnado la autobiografía y el testimonio de la misma manera. Como lo hemos visto al abordar el concepto de *La era del vacío* de Lipovetsky, bajo la luz de la posmodernidad, el individuo de las sociedades occidentales de consumo se desata de su antigua fidelidad interpersonal y de cualquier autoridad contextual. En Hispanoamérica, no asistimos a una desaparición pura y simple de la noción del grupo, sino a un intento de conmutación de la dinámica del poder, donde “se pulveriza la noción de centro, orden, jerarquía, y se inicia un novísimo trabajo sobre los márgenes, las fronteras, las periferias, las 'minorías': y lo periférico pasa a ser observado centralmente” (Ruffinelli citado por Sklodowska 1992: 88). Consecuentemente, en Hispanoamérica, y particularmente en el testimonio, el debilitamiento posmoderno de las fronteras ocurre sobre toda al nivel de las dicotomías entre la cultura de élite y la cultura popular, mientras el cuestionamiento de la eficacia lingüística y literaria para representar al individuo ocurre al nivel mucho más específico de lo que John Beverley llama el sujeto subalterno.

Para Hugo Achugar, el testimonio llega por lo tanto a ser un espacio discursivo crítico donde se cuestiona “la hegemonía discursiva no de los letrados en sí, sino de los sectores sociales e ideológicos dominantes y detentadores del poder económico, político, cultural y social que han controlado históricamente la ciudad letrada” (1992: 59-60).

Sin embargo, si la disconformidad entre la autobiografía y el testimonio salta a primera vista, en realidad podemos poner de realce varias semejanzas. En primer lugar, comparten las mismas grandes desventajas: el deslustre de ser un género literario periférico y el riesgo de acarrear repercusiones extraliterarias perjudicables. En efecto, tanto la autobiografía como el testimonio se consideran géneros marginales y desprestigiados frente a los géneros de ficción. Es interesante notar que cuando Alberca habla de este menosprecio hacia los géneros referenciales y autobiográficos, alude entre otras cosas a “la 'vergüenza' de escribir testimonios” (2017: 310). Así, si la autoficción brota de una “situación que margina la autobiografía dentro del sistema literario” (Alberca 2017: 306-7), de manera similar, podemos imaginar que, al contrario del testimonio, la autoficción constituía para los autores hispanoamericanos una posible vía de acceso al reconocimiento y a la notoriedad. En cuanto al peligro compartido de engendrar sinsabores extraliterarios, e incluso legales, basta recordar la polémica del testimonio de Menchú. La autoficción surge entonces, tanto para la autobiografía como para el testimonio, como una escritura más libre y mucho menos arriesgada, puesto que los libera del peso de dos fundamentos de los textos no ficticios: la honestidad y la veracidad.

En segundo lugar, tanto la autobiografía como el testimonio padecen la desacralización del mito del escritor, pero mientras en Europa es propiciada por el ensayo emblemático de Roland Barthes, en Hispanoamérica es *La ciudad letrada* (1998) de Ángel Rama. Las ideas de Rama contribuyeron en gran medida a “la crisis de la concepción tradicional del escritor latinoamericano como una suerte de Moisés literario —un conductor de pueblos— quien tenía la singular responsabilidad de representar lo nacional” (Beverly 2010: 94). En efecto, el punto nodal de la obra de Rama consiste en acusar al letrado hispanoamericano de haber traicionado su papel y responsabilidad de defensor del pueblo, convirtiéndose por lo contrario en miembro y defensor de las élites sociales, políticas y económicas. La ciudad letrada, nos dice Rama —nació en la Colonia, pero permaneció activa en los tiempos postcoloniales—, consiste en un sistema de poder creado a partir de y perpetuado mediante la escritura; mediante las letras. Así, los letrados latinoamericanos (para Rama esta categoría abarca intelectuales y escritores, pero también religiosos o administradores) han sido estrechamente ligados al poder desde las primeras ciudades colonizadoras, formando parte de las élites y gozando de sus privilegios económicos, en oposición con el pueblo y sus luchas (es más, su modo de vida superior se nutría a menudo de la explotación y del trabajo de los indígenas y de los esclavos). Durante la modernización también permanecieron complicitos con el poder y con las

situaciones de desigualdad social y de abusos políticos, participando de manera implícita en ellas, cuando no de manera pública mediante ensayos y periódicos o directamente en sus obras. Este apoyo público llegó a su paroxismo en la posterior generación nacionalista y demostró que los letrados “[n]o sólo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder” (Rama 1998: 36). En efecto, producen mensajes y hasta modelos culturales en los que su ideología llega a impactar el imaginario público.

Para volver a nuestra comparación entre la autoficción y el testimonio: en este último, el autor-recopilador intenta convertirse en una presencia fantasmagórica para que prevalezca la voz del testigo, contribuyendo entonces, en sintonía con el libro de Rama, a la aminoración “de la figura del 'gran escritor' o del escritor como héroe cultural” (Beverley 2010: 27). Sin embargo, esta discreción autorial tiene que relativizarse. En efecto, en el testimonio, el autor-recopilador solo puede percibirse explícitamente en el paratexto (contraportada, notas al pie, prólogos) para dejar espacio a la “voz popular 'real'” (Beverley 2010: 31) del discurso. Empero, esto no significa que desaparezca del texto: su presencia implícita, mucho menos insidiosa, se encuentra por doquier, ya que es la subjetividad del autor-editor (con todos sus prejuicios ideológicos) que se apodera del discurso oral original para transformarlo en un texto escrito. La autoficción parece ofrecer el planteamiento opuesto: en este tipo de relato, al invadir también el papel de narrador y de protagonista, el autor no se deja olvidar nunca. Se permite jugar con el lector al mezclar ficción y referencialidad, pero asume la responsabilidad de su texto.

En resumen, parece que, tanto en Europa como en Hispanoamérica, los escritores aprenden de los defectos de la autobiografía y del testimonio, respectivamente. Huyen de la crisis que sacude estos dos géneros y de sus numerosas críticas, encontrando en la autoficción una solución apaciguadora que les permite obtener un nuevo prestigio literario además de evitar problemas extraliterarios. Asimismo, si la autoficción surge como una especie de versión posmoderna de la autobiografía, podemos considerar que, en Hispanoamérica, la autoficción constituye una alternativa posmoderna al testimonio. Al fin y al cabo, el fracaso del testimonio confirma dos fundamentos de la posmodernidad: la imposibilidad de cualquier tipo de progreso (debido a su escepticismo radical) y de cualquier intento de recuperar y expresar una verdad objetiva y fidedigna (debido a su nihilismo). En efecto, mientras las derrotas revolucionarias de Centroamérica agrietan la confianza latinoamericana en el poder transformativo y extraliterario de la literatura o “la tradición comprometida de la literatura latinoamericana en el sentido de confiar en la eficacia de la palabra como herramienta de emancipación política” (Skłodowska 1992: 100), las irregularidades y deslices de un testimonio como el de Rigoberta Menchú demuestran la incapacidad de alcanzar una veracidad absoluta, incluso cuando un género hace de la autenticidad su promesa. La autoficción, en cambio, se

protege de las críticas como las que recibió el texto de Menchú al deshacerse de la pretensión de tener el poder y la capacidad de representar la verdad.

Para entender el paso del testimonio a la autoficción, también conviene destacar el denominador común entre estos dos géneros y la posmodernidad: la hibridez⁷. En efecto, “[e]l discurso testimonial es fragmentario, local, desafiante de jerarquías y formas homogéneas” (Skłodowska 1992: 88). Como la posmodernidad, se caracteriza por una heterogeneidad fundamental y casos como el testimonio de Menchú han impulsado a varios críticos a admitir que el género abarca una tensión u oscilación entre ficción y historia —al igual que la autoficción. Al respecto, es interesante notar que al describir el carácter heterogéneo del testimonio, Skłodowska emplea palabras que podrían aplicarse hasta cierto punto a la autoficción: “[s]ituadas *entre los polos de lo ficticio y de lo factual*, las modalidades testimoniales representan distintos grados de novelización de textos fácticos, por un lado, y de 'factualización' de discursos novelísticos por el otro” (1992: 95-96, énfasis mío). Así, el pacto del testimonio también podría denominarse ambiguo, pero el género debe sus polémicas y su declive al hecho de que nunca lo asumió: al erigir su legitimidad sobre un principio de autenticidad y de honestidad, se empeñó en desmentir cualquier elemento que remita a su polo ficticio. Podríamos considerar entonces que la autoficción surgió, irónicamente, como un medio de representación más honesto, ya que asume su mezcla de lo autobiográfico/referencial y de lo ficticio. Es precisamente dentro de esta perspectiva que pretendemos interpretar *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda: como una alternativa autoficcional al testimonio para representar los efectos del narcotráfico en un pequeño pueblo minero del norte de México.

⁷Es también un elemento que contribuye a la falta de consenso teórico que padecen ambos géneros; otra característica que tienen en común.

2. LA FIGURA DEL AUTOR-NARRADOR

Antes de iniciar la segunda parte de este trabajo de investigación, nos parece apropiado comenzar por un breve estado de la cuestión. Los críticos a los que más aludimos en esta sección dedicada a la figura del autor-narrador (tanto al nivel intra como extradiegético) de *Contrabando* son Sophie Esch, Antoine Ducoux y Gerardo Castillo-Carillo. Los tres se preocupan por la *posición* y la *función* de un escritor como Huguito en la ciudad letrada de Ángel Rama en un contexto de corrupción del Estado y de violencia ligada al narcotráfico. Por otra parte, Ducoux es uno de los escasos críticos a haber analizado *Contrabando* en clave explícitamente autoficcional. Sin embargo, no justifica su interpretación genérica ni profundiza en este aspecto al mismo tiempo que se enfoca en la noción de escritor contratado. Nuestro aporte consiste sobre todo en probar el pacto de lectura autoficcional de *Contrabando* al enfocarnos en su paratexto (Gérard Genette), comparar la figura del autor-narrador del relato a un recopilador de testimonio heterólogo (Elzbieta Sklodowska) y proponer la etiqueta de orquestador de discursos, destacando de paso un vínculo con la autoficción autorial o intrusiva (Vincent Colonna). También nos interesamos por las nociones de culpabilidad, responsabilidad y debilidad del autor-narrador y sostenemos que el compromiso moral con el pueblo que Huguito acaba por asumir es compartido por sus padres y por el propio Rascón Banda⁸.

2.1.El pacto de lectura

Como se intuye en nuestro marco teórico, el pacto de lectura del testimonio promete un discurso transparente, referencial y fidedigno para cumplir con su objetivo de traducir “la voz popular ‘real’” (Beverley 2010: 31) del narrador-testigo sin traicionarla. El testimonio se compromete con representar y denunciar una verdad que se asume como única, pura e incontestable, además de ser problemática y opresiva. La autoficción, en cambio, consta de un pacto ambiguo porque propone un texto ubicado a medio camino entre, o a horcajadas sobre, un pacto de lectura novelesco (conllevado por el hecho de que el texto se presente como ficción) y un pacto autobiográfico (sugerido por la identidad onomástica entre el autor, el narrador y el protagonista), o como simplifica Manuel Alberca: “una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (2007: 158). La ambigüedad brota por ende de la conflictiva mezcla de un contrato de verosimilitud, el principio fundamental de la ficción, y de un contrato de veracidad, más bien típico de un texto factual (como el testimonio), donde se perdonan al autor las

⁸De ahora en adelante, emplearemos el nombre de Huguito para referirnos al narrador de *Contrabando* y Rascón Banda para designar al autor extradiegético, con el objetivo de evitar eventuales confusiones.

fallas de su memoria, pero nunca la intención de mentir. Ambos géneros, sin embargo, construyen sus pactos respectivos, entre otros lugares, en el paratexto tal como lo define Gérard Genette en *Seuils* (1987)⁹. Son estos umbrales o “[é]léments qui entourent le texte] et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation” (1987: 7). El paratexto es el lugar de la escritura implícita del contrato que une un autor, su texto y su lector. Permite al lector reconocer el tipo de texto en el que está a punto de entrar y le ofrece todavía la posibilidad de dar marcha atrás si el relato no corresponde a lo que busca.

Tanto Hugo Achugar como Elzbieta Sklodowska subrayan la importancia del paratexto en el testimonio: es el dominio del autor-recopilador —“la voz oficial del texto” (Sklodowska 1993: 84)—. Si queda claro que el autor-recopilador está implícitamente presente en la totalidad del texto que ha escrito, el único lugar donde no trata de minimizar su presencia y donde se manifiesta explícitamente es en el paratexto, sea en prólogos o epílogos, sea en epígrafes, notas al pie o glosarios. Según Achugar, la presencia explícita del autor-recopilador en el paratexto pone de relieve su discreción en el resto del texto y, por consiguiente, su afán de preservar la centralidad de la voz del narrador-testigo: “[a]l distinguir su voz de la voz del testimoniante, la voz del mediador preserva la del Otro. La voz del Otro aparece como una voz distinta de la del mediador que se hace presente en [el paratexto y este] [...] funciona como otro medio de reafirmar que se trata de un discurso y de una información auténtica” (1992: 68). La autenticidad esencial del testimonio se derrumba si el lector tiene la impresión de que la voz del autor-recopilador trastorna, desnaturaliza o traiciona la voz del narrador-testigo. Mediante el paratexto, el autor-recopilador sugiere que solo incurre en la estructura y forma del texto, no en su contenido, lo cual refuerza la idea de que la voz que se oye en el texto pertenece al testigo.

En la autoficción, el paratexto es igualmente importante, aunque por un motivo bien distinto. Genette plantea que descifrar el paratexto de manera correcta garantiza una lectura más pertinente del texto, es decir, en consonancia con el propósito para el que ha sido creado. Esto es tanto más patente en el caso de la autoficción, donde el paratexto presenta el texto como novela, yendo por lo tanto en contra de lo que sugiere la identidad onomástica entre el autor, el narrador y el protagonista. Sin el paratexto, el lector leería por consiguiente el relato como una autobiografía, pero cabe señalar que es lo que tiende a ocurrir de todas formas cuando los lectores no están familiarizados con la biografía del autor y con el género de la autoficción. El paratexto de una autoficción es lo que permite generar

⁹En realidad, Genette constituye su teoría a partir de una fórmula: “paratexte = péritexte + épitexte” (1987: 11). El paratexto abarca tanto el peritexto —los elementos que rodean el texto dentro del libro— como el epitexto —los elementos que se ubican al exterior del libro—.

el famoso pacto ambiguo del género: el lector se siente confuso, hesita entre una lectura autobiográfica y una lectura novelesca.

Después de estas apreciaciones generales, conviene empezar nuestra lectura en clave autoficcional de *Contrabando* por el análisis del pacto de lectura propuesto por Rascón Banda. Si el lector tiene que esperar hasta el final del relato para enterarse de que el autor y el narrador-protagonista de *Contrabando* comparten el mismo nombre: “Huguito” (130), en realidad, esta correspondencia identitaria se sugiere desde el principio del relato: “[s]oy escritor. Voy a mi casa en Santa Rosa. Vivo en México. Escribo en *Proceso*” (11)¹⁰. Gracias al paratexto, el lector reconoce estos datos como autobiográficos: en efecto, el reverso de la portada del libro incluye un retrato del autor donde aprendemos que al igual que su narrador-protagonista, Víctor Hugo Rascón Banda nació en Santa Rosa (de Lima de Uruáchic) en Chihuahua, escribió obras de teatros y guiones de cine y trabajó para la revista *Proceso*¹¹. El resumen del libro en la contraportada alude a estos elementos cuando habla de “cargados tintes *autobiográficos* [que] nos acercan a la brutal *realidad* de los pueblos del norte de México” (énfasis míos). Si estos aspectos referenciales del paratexto apuntan hacia un pacto autobiográfico, otros elementos vienen non obstante desestabilizar esta interpretación, a la vez que abren la posibilidad de leer *Contrabando* como una autoficción.

En efecto, desde distintos ángulos, el paratexto presenta el libro como ficticio: la última frase del retrato del autor precisa que “[e]sta es su novela póstuma”, la contraportada anuncia que mucho antes de ser publicada, la obra fue galardonada con el Premio Juan Rulfo de Novela en 1991 y dos extractos de prensa, respectivamente escritos por Vicente Leñero en la portada, y por Héctor de Mauleón en la contraportada, elogian una “audaz novela”. Por lo tanto, la lectura de *Contrabando* como autoficción queda legitimada por la presencia de un contrato de lectura ambiguo que se niega a escoger decisivamente entre el dominio de lo factual y el reino de la ficción, ofreciendo más bien, como dice De Mauleón en el resumen del libro, “un espejo de una realidad en descomposición” donde se “proyecta[n] y desdobra[n]” tanto el autor como la realidad espeluznante de un pequeño pueblo del norte de México¹².

2.2.Las razones del viaje

¹⁰En esta tesina, todas las citas de *Contrabando* proceden de la misma edición: RASCÓN BANDA, Víctor Hugo. *Contrabando*. Ciudad de México: Planeta, 2008. Con la intención de aligerar el aparato referencial de esta tesina, solo mencionaremos el número de página de cada cita.

¹¹Este prefacio corresponde a lo que Genette llama prefacio alófono. En oposición con el prefacio actorial, es escrito por otra persona que el autor del libro, lo cual no es sorprendente en el caso de *Contrabando*, dado que la novela fue publicada de manera póstumo.

¹²Antes de cruzar el umbral hacia el contenido de *Contrabando*, abrimos un paréntesis para precisar que volveremos a abordar su paratexto —más precisamente, su título— en la parte dedicada a los (narco)corridos.

En el tercer capítulo de la novela, que lleva el título transparente de “Las razones del viaje”, el autor-narrador desvela los motivos de su presencia en Santa Rosa: “[v]ine a Santa Rosa por dos motivos. Pide vacaciones [...] [y] Antonio Aguilar, El Último Charro Cantor, me pidió [que] le escribiera una película” (24)¹³. Si estar de vacaciones y cumplir con un deber profesional pueden parecer incompatibles a primera vista, Huguito precisa que volver a su pueblo natal siempre le ha ayudado a curar su síndrome de la página en blanco. Parece además seguir las recomendaciones de su madre: “[u]n mes acá se te va a pasar volando. Podrás descansar, dormir a gusto, sin los sobresaltos de México, esta ciudad terrible, y tendrás tiempo para escribir, tranquilamente, en la calma del pueblo” (24). Por su parte, Antonio (Tony) Aguilar le mandó a escribir su guion desde Santa Rosa precisamente porque el autor-narrador es oriundo de este pueblo. Está convencido de que esto asegurará la autenticidad que quiere dar a su historia: “[m]is guionistas son de ciudad, por eso no pueden escribir esta historia. Usted es de un pueblo serrano del norte y debe saber cómo siente la gente del campo, cómo quiere de verdad y cómo es capaz de morir por amor” (25). Queda patente que Antonio es exactamente como sus guionistas citadinos: la visión genuina de la sierra que encarga a Huguito no es otra cosa que un fantasma melodramático y ranchero, tal como lo señala el léxico sentimental que usa (sentir, querer, morir por amor).

En efecto, incluso antes de que el autor-narrador llegue a Santa Rosa, las grandes líneas del guion ya están escritas: el punto de arranque del escenario será la canción “Triste recuerdo”, escrita por el propio Aguilar; los actores ya están escogidos y hasta contratados; el tono será romántico, costumbrista y cursi, del mismo estilo que lo que hace el Indio Fernández¹⁴; habrá un toque de humor grotesco: “[h]ay que meter a Chelelo en el asunto [...] póngale a decir sus chistosas o vístalo de mujer para que se muere de risa el público” (25), y el final ya está tramado en detalle: “quiero que en la última escena, Helena y yo nos huyamos sobre mi caballo blanco, en medio de la noche, bajo un cielo enorme, lleno de nubes, y la luna como queriendo salir, mientras se escucha, llenando la pantalla, *El tiempo pasa no te puedo olvidar*” (26). Aguilar va hasta fantasear e imponer una atmósfera sonora al argumento: la película no solo tiene que incluir “Triste recuerdo”, sino también “Ánimas, que no amanezca”, “Anillo grabado”, “Que me entierren con la banda”, “Por una mujer casada”, “Albur de

¹³Pascual Antonio Aguilar Barraza (1919-2007) se hizo famoso por su carrera de cantante de música popular mexicana y por las numerosas películas con temas rurales en las que actuó. También fue productor y guionista. Su apodo viene del hecho de que es reconocido como la persona que dio a conocer el deporte mexicano de la Charrería fuera de México.

¹⁴Al respecto es interesante el comentario de Alexander Charles Beard: “[t]he films of Emilio Fernández first established an unduly glamorous vision of rural Mexico in the international imagination, during Mexican cinema’s ‘golden age’. But they hardly replicated the intense upheaval of the revolutionary period. Therefore, Aguilar wants to imitate a representation of reality that was already inadequate over 50 years previously” (2014: 126).

amor” y “Bonita finca de adobe” (25). Queda claro que la historia tendrá que adaptarse a estas canciones, y no al revés: “[a]hí usted las acomoda al argumento” (25).

Sin embargo, basta que el autor-narrador pose un pie en su tierra natal para realizar que lo que vino a buscar no tiene nada que ver con lo que encuentra: “cuando bajé del avión en el aeropuerto de Chihuahua, me estremeció el miedo sin razón. Sentí la muerte cerca” (7). Comprueba prontamente que “los presentimientos tienen razón de ser” (7) cuando se vuelve, a pesar suyo, testigo directo de una escena violenta: dos jóvenes narcotraficantes —mentalmente denominados Santos y Rubén por el autor-narrador— acaban matados por los soldados del aeropuerto tras una breve carrera persecución. Así, queda claro que lo que encuentra Huguito no corresponde ni al edén de su infancia —la calma del pueblo promocionada por su madre—, ni a la utopía de Aguilar: aquí la gente no se muere de amor, sino del narcotráfico. Durante el camino rumbo a Santa Rosa en el coche de su padre, si bien percibe el ambiente rural idílico tan fundamental para la visión artística de Aguilar, sigue asaltado por la escena atormentadora que presencié:

Ni los corridos prohibidos, ni los verdes campos menonitas, con mujeres de faldas negras hasta el tobillo y pañoletas floreadas que se inclinaban en los surcos, *me borraron la impresión del aeropuerto*. Ni las llanuras desiertas de la Junta, ni los secos llanos de Miñaca, con león gigantesco dormido, eso parece la montaña da nombre al lugar, *me quitaron de la vista los rostros de Rubén y de Santos que no pudieron tomar el avión a Ciudad Juárez*. Ni el pueblo de Tomochic con su leyenda de rebeldes, ni el cañón de Zopilote con sus estatuas de piedra, ni la cuesta del Caballo con su abismo sin fin, ni el angosto desfiladero del río Cadameña, ni el susurro de los pinares, ni los troncos rojos y blancos de los madroños *me hicieron olvidar a estos dos hombres acorralados en medio de la gente sorprendida por la persecución*. (9, énfasis míos)

De noche, más adelante en el camino, dan un aventón a una mujer conocida por el padre y que intentaba llegar a Santa Rosa para hablar con Julián, el presidente municipal —quien es también el primo de Huguito. Esta mujer, Damiana Caraveo, les cuenta su historia, reproducida en el segundo capítulo de la novela: “La masacre de Yepachi”. Se trata de la matanza de su familia durante un enfrentamiento confuso entre narcos y judiciales, o federales y judiciales —veremos más adelante por qué los términos son intercambiables en la obra— al final del cual acabó en prisión, por ser acusada de encabezar un poderoso cartel de la región. Así, el autor-narrador no tarda en percatarse de que la realidad con la que se topa no es el lugar idóneo para la visión de la sierra norteña encargada por Aguilar, y afirma al mismo tiempo su deseo de representar la primera: “[l]os muertos del aeropuerto y la masacre de Yepachi no pueden ser una película de canciones, pero de Santa Rosa surgirá la historia” (26).

Como subraya Antoine Ducoux, si el autor-narrador lleva a cabo su contrato, cuyo resultado final está reproducido en el antepenúltimo capítulo de la novela, no es nada sorprendente que el guion

fuese no obstante rechazado por Aguilar, puesto que, en realidad, Hugo acaba por —en términos de Ducoux— cambiar su lealtad. Paulatinamente, la historia que escribe ya no está destinada al público sentimental imaginado por Aguilar, sino a los habitantes de Santa Rosa: el autor-narrador “rejects the injunctions of the market (represented by Aguilar [...] to embrace social commitment through testimonial writing” (Ducoux 2020: 61). Añadimos que es llamativo el hecho de que la novela no empezara por el capítulo “Las razones del viaje”, sino por el informe que hace el autor-narrador del acontecimiento del que fue testigo en el aeropuerto, y por su reproducción del testimonio de Damiana Caraveo. Así, el impulso de las primeras líneas que escribe en Santa Rosa no procede del contrato que lo vincula a Aguilar, sino de la violencia ligada al narcotráfico. Otro elemento relevante, aunque más discreto, es que algunos capítulos suelen incluir comentarios a la manera de un cuaderno diario cuyo punto de referencia temporal es su llegada a Santa Rosa para cumplir con su contrato con Aguilar: “[e]s mi tercer día aquí” (40), “[s]on las seis de la tarde de mi noveno día aquí” (73), y “[s]on las doce de la noche y el tiempo se me acaba. Hoy cumplí veintisiete días en Santa Rosa” (170). Sin embargo, en algún momento se confunde y toma como referencia la fecha de la desaparición del presidente municipal de Santa Rosa: “[h]an pasado veinte días desde la desaparición de Julián” (131).

Si Huguito debe hacer un esfuerzo por acordarse de las razones iniciales de su venida incluso antes de llegar a Santa Rosa, cuando todavía está en camino, es porque el episodio del aeropuerto y su encuentro con Damiana bastan para que las pierda de vista: “Damiana se quedó en silencio. Muy lejos se veían, entre las barrancas, las luces de Santa Rosa. Entonces, recordé las razones del viaje” (23). Cuando amenaza a los soldados de un puesto de control caminero para que les dejen pasar sin alborotos, no sabe que está profetizando lo que será de hecho la verdadera razón de su viaje: “[s]oy escritor. Voy a mi casa en Santa Rosa. Vivo en México. Escribo en *Proceso*. Denunciaré todo” (11, énfasis mío). En efecto, las razones del viaje terminarán siendo otras: pintar las vicisitudes del narcotráfico y denunciar la corrupción política, tanto al nivel regional como nacional, lo cual acerca el relato a la función denunciadora del género testimonial.

Así, en “Triste recuerdo”, los personajes y los actores siguen siendo los impuestos por Aguilar, pero el melodrama ranchero se convierte en “narcomelodrama” (Palaversich 2010: 62), una historia de “contrabando y traición” (211). El telón de fondo ya no es el edén romántico y costumbrista imaginado por Aguilar, sino El Edén, un rancho que sirve de centro de operación para los narcos, y Antonio Aguilar es José María Villareal, el dueño del rancho rival. Al final del día, y pese a la ironía, Aguilar hizo bien en creer en la capacidad de Huguito para captar y escribir la realidad de Santa Rosa, puesto que es exactamente lo que acabará haciendo, tanto en el guion como en una obra de teatro que constituye el vigésimo capítulo de la novela: “[l]os personajes tendrán el mismo final que tuvieron en Santa Rosa, para no cambiar la realidad, que sobrepasa en acción dramática a cualquier ficción” (172).

2.3.El letrado: de abogado a escritor

Tanto Rascón Banda como su doble autoficcional Huguito han ocupado varios puestos y posiciones dentro de la ciudad letrada definida por Ángel Rama —es decir, como sistema de poder creado a partir de, y perpetuado mediante, la escritura. Por una parte, ambos han ejercido el oficio de abogado; en la novela, aprendemos que Huguito “ya no [es] abogado” (75), y el historial jurídico de Rascón Banda abarca varios títulos y cargos prestigiosos, entre ellos: Doctor en Leyes graduado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), asesor y consejero de funcionarios públicos, director de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM), Subdirector de la Dirección de Asuntos Jurídicos del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (CONACYT) y director corporativo de Banca CREMI (Castillo Carrillo 2018: 105, Luiselli 2013: 173). Por otra parte, tanto Huguito como Rascón Banda se convirtieron en escritores (sea de dramaturgia, de guiones cinematográficos o de novelas) y en periodistas en *Proceso*.

Como asevera Gerardo Castillo Carillo, en calidad de abogado, los dos ocupaban una posición privilegiada dentro del sistema letrado —para el crítico la abogacía implica una mayor afinidad con los círculos del poder político— mientras que la profesión de escritor les proporciona una posición más bien periférica. Además, Rascón Banda nunca alcanzó el renombre de las figuras más emblemáticas y centrales de las letras hispanoamericanas o mexicanas. Pese a nuestra era digital, conseguir su obra no es sencillo, y cabe recordar que inicialmente, la novela *Contrabando* conoció el mismo destino que el guion de “Triste recuerdo”: no fue publicada. En la novela, Huguito también alude a la presión avasalladora y a la dependencia económica que padecen los guionistas: “yo fui tan imbécil que no le pedí [a Aguilar] el anticipo que siempre se pide para evitar abusos, porque los productores luego se quedan con el guion que no pagaron y toman lo que les gusta y arman una película con todos los guiones que rechazaron” (210).

El hecho de que Huguito goce de un estatuto más influyente y potente por su carrera jurídica —incluso después de que esta se acabara— más que por su oficio de escritor se nota continuamente en la novela. En varias ocasiones, se mencionan explícitamente las amistades que Huguito supo mantener con varios miembros de los círculos del poder político, entre ellos abogados: “[mi tío Lito] [v]isitó a mis amigos de la Procuraduría y ellos indagaron en Juárez, en Parral y en Ojinaga, donde hay comandantes federales, de la procu grande” (51); “logré hablar a la Procuraduría, donde trabajan dos abogados compañeros míos de la preparatoria de El Chamizal” (42), pero también el secretario particular del gobernador: “[e]l gobernador tampoco pudo recibirlos pero hablaron con su secretario particular, amigo mío, a quien le entregaron una carta mía” (90). En algún momento, una habitante

de Santa Rosa parece intuir que, pese a la pérdida de poder acarreada por el cambio de profesión de Huguito, este ha mantenido un pie en el sistema gracias a sus contactos:

No quisiera molestarte con peticiones, pero pasó a verte la Chole Mendoza. Le dije que tú viniste a descansar, que no puedes hacer nada, que ya no eres abogado, pero la pobre mujer insistió y me dejó un casetito. Quiere que lo escuches, que te lo lleve a Chihuahua y lo entregues a los periódicos o a la Procuraduría, donde tú quieras, para que se sepa cómo estuvo lo de su hermano. (75)

Pero la figura más convencida del poder que sigue teniendo Huguito es indudablemente su madre. Por consiguiente, es también la persona que más le ruega utilizar sus relaciones e influencias para cambiar el destino del pueblo, y sobre todo para arrojar luz sobre la desaparición de Julián: “te vengo a pedir que te vayas a Chihuahua y hables con tus amigos o con el gobernador, si es posible” (171), “[q]ue [muevas] influencias, que [vayas] al Congreso del Estado, a los periódicos, adonde sea” (172); “[m]añana temprano te vas al radio y hablas con tus amigos abogados de Chihuahua [...] Trata de hablar con el gobernador para que mande soldados a peinar la sierra” (41).

Ahora bien, pensamos como Gerardo Castillo Carillo que no es gracias a su precedente ocupación ni a sus contactos políticos que Huguito logrará denunciar los crímenes impunes y los estigmas de la narcoviolencia en Santa Rosa, así como la corrupción e la ineptitud del gobierno, sino gracias a su posición de escritor periférico. Como ya se ha mencionado, la conversión de Huguito en escritor se caracteriza por una fragilidad o dependencia económica y una pérdida de la influencia política. Para Castillo Carillo, esto ofrece al narrador-protagonista de *Contrabando* una posición descentralizada o periférica dentro de la ciudad letrada desde la cual puede criticar y denunciar fácilmente las fallas de los políticos, como la pasividad, la complicidad, la corrupción y la incompetencia. En otras palabras, el ocupar una postura marginal dentro del sistema le permite convertirse en una figura contestataria y condenatoria que “[ejerce] la crítica social y la denuncia política” (Castillo Carillo 2018: 110) desde adentro. Es lo que acabará por hacer Huguito en “Triste Recuerdo” y en “Guerrero Negro” —la obra de teatro que también escribió durante su estancia en Santa Rosa para un taller de dramaturgia en la capital y que constituye el vigésimo capítulo de la novela— y es también lo que hace Rascón Banda en *Contrabando*.

En ambos casos, nos parece que, de instrumento de poder, la escritura llega a ser un arma para contestar y denunciarlo, de acuerdo con lo que alega Ángel Rama: “[t]odo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligatoriamente por ella” (1998: 50). En realidad, podríamos considerar que lo que hacen Huguito y Rascón Banda es cumplir con lo que Rama considera el verdadero papel del letrado. Si tal no ha sido tradicionalmente el caso en Hispanoamérica, para Rama los escritores deberían vigilar y criticar las élites del poder sociopolítico para denunciar y

corregir sus abusos, no intentar cubrir sus fallas para proteger y compartir sus privilegios. Como formula Castillo Carillo, inspirado tanto por Rama como por Edward Said: “el intelectual tiene una función pública específica dentro de la sociedad: ser la voz crítica y reflexiva de la comunidad” (2018: 105), es decir, “ser contrapeso del poder” (2018: 103), y no su coadyuvante.

2.4.El orquestador de discursos

En el caso del género testimonial, “la voz crítica y reflexiva de la comunidad” (Castillo Carillo 2018: 105) no es asumida por el letrado, sino por el subalterno, a la condición de adoptar el punto de vista de John Beverley, quien considera que, pese al filtro editorial del recopilador, la verdadera voz que se percibe en un testimonio es la del narrador-testigo. Dicho esto, para que este pueda cumplir con la función metonímica de hablar en nombre de la comunidad subalterna a la que pertenece, se requiere la discreción del autor-recopilador: “una especie de borradura de la función de autor y, por lo tanto, también de su presencia textual” (Beverley 2010: 27). En *Contrabando*, se nota que Huguito intenta mantenerse en los márgenes de los acontecimientos contados para documentarlos. Incluso cuando se vuelve testigo directo de la narcoviolenencia, como en el episodio del aeropuerto, *presencia* la escena, pero no es uno de sus *agentes*, ni siquiera reacciona, al contrario del resto de los testigos (9). En otro momento, expresa su deseo de desempeñar un papel de humilde recopilador: “[s]i la Saurina, me digo, con su carga de sabiduría y su valija de engaños no pudo modificar ese destino, no trae caso que lo haga yo, un simple escribano que solo da fe de los hechos” (Rascón Banda 174, énfasis mío). Además, como señala Alexander Charles Beard, a la manera de un reportero, Huguito se abstiene de reaccionar ante los testimonios que recibe y de compartir su juicio (aprobador o reprobador) cuando los transcribe. Así, el estilo de escritura de la novela se caracteriza por una ausencia de adverbios y adjetivos valorativos o explicativos (Beard 2014: 100). Por último, Huguito suele ser observador, pero silencioso: muchas veces, reproduce conversaciones a las que asistió, pero en las que no parece haber participado (41-42, 52, 89) o solo de manera muy mínima (28, 110-111, 171).

Por otra parte, Huguito resiste la borradura testimonial de la presencia textual del autor cuando se presenta como el interlocutor explícito de los testimonios que recibe —por ejemplo, Jacinta Primera lo interpela constantemente: “¿se acuerda?” y “¿no?” (29), “¿verdad?” y “[a] que ya no ve lo mismo?” (30), “¿cómo se llamaba?” (31)—. También lo hace cuando no oculta sus decisiones editoriales, como lo ilustra el siguiente pasaje, en el que precisa qué versión de un acontecimiento escogió transcribir: “[m]e la han contado muchas veces, pero nunca del mismo modo. Esta es la versión de la Nana Lupe” (174). En otras ocasiones, alude a su proceso de escritura que lleva a cabo

en la huerta de la casa de sus padres (26, 109) o fuera de Santa Rosa cuando se ha acabado su estancia (207).

Esta actitud se aproxima de hecho al tipo de autor-recopilador (o editor) testimonial que Elzbieta Sklodowska preconiza: en su opinión, este debería aspirar a crear un discurso heterólogo —retoma el término elaborado por Michel De Certeau—. El testimonio heterólogo es aquello que no trata de minimizar u ocultar la tensión intercultural entre el editor y el testigo así como la falibilidad del lenguaje; al contrario, los acepta y los confronta. Este tipo de discurso testimonial implica que su editor deje de intentar esconder las huellas de su producción del texto —su presencia autorial— al relegar sus modificaciones y elisiones de la materia prima oral proporcionada por el testigo al nivel del paratexto. Sklodowska también llama la atención sobre la importancia del trabajo de campo: puesto que la fase de recogimiento de datos y de interacción entre el editor y el testigo constituyen la génesis del discurso testimonial, no tiene sentido escamotearlos en el resultado final.

Todo esto nos hace pensar en Huguito, quien no borra su presencia como interlocutor ni como editor: no trata de esconder sus decisiones editoriales, ni sus interacciones con los testigos, y tampoco su proceso de escritura. Asimismo, veremos que no oculta la tensión intercultural y social que caracteriza su relación con los habitantes del pueblo. Así, la novela está atravesada por una oscilación entre el 'yo' de Huguito y el 'nosotros' de los testimonios que recoge. Como alternativa a las ideas de Sklodowska, proponemos considerar que Huguito no es un editor de testimonios heterólogos, sino más bien una especie de orquestador de discursos, quien no pretende hablar *en nombre del* pueblo, sino dando la palabra al pueblo y hablando con él.

Ahora bien, esta noción de borradura de la presencia autorial parece a primera vista incompatible con la pauta autoficcional, donde el doble autoficcional del autor no solo es el narrador de la historia, sino también su protagonista. En realidad, *Contrabando* parece constituir un ejemplo válido de lo que Vincent Colonna llama la autoficción intrusiva o autorial en *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004). Se trata de una autoficción donde “la transformation de l'écrivain n'a pas lieu par le truchement d'un personnage, son interprète n'appartient pas à l'intrigue proprement dite. L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un 'narrateur-auteur' en marge de l'intrigue” (Colonna 2004: 135). Este autor recitador o comentador se asemeja a la noción de orquestador de discursos que acabamos de discutir. Según Colonna, en este tipo de autoficción el autor no se hace protagonista, pero es a cambio un narrador locuaz: se manifiesta mediante una voz narrativa que puede adoptar varios grados de intrusión y varios tonos (burlón, espiritual, irónico, sentencioso). Sin embargo, en *Contrabando*, el autor no solo borra su papel de protagonista, sino que también minimiza su presencia como voz narrativa. El narrador no es locuaz, sino silencioso. Podríamos hablar de un tono testimonial, en el sentido de que el narrador se esfuerza por dar

preeminencia a la voz de los testigos, al detrimento de la suya¹⁵.

Sin embargo, el convertirse en orquestador de discursos no se representa como una faena sencilla en la novela, donde se problematiza la relación que une el autor a un testigo; el letrado al pueblo; “the privileged intellectual and his disempowered paisanos” (Palaversich 2014: 31). Si Huguito acaba por subordinar su contrato creativo y profesional con Antonio Aguilar a un contrato tácito de compromiso social con la gente de Santa Rosa, esto no es posible al inicio de la novela, donde se desprende un ambiente de desconfianza mutua. Durante el camino de llegada hacia Santa Rosa, cuando el coche en el que va Huguito casi se topa con Damiana, quien está parada en el medio de la carretera, el recelo del autor-narrador parece mayor que su afán de solidaridad: “[v]ámonos, debe haber gente escondida para asaltarnos, le dije a mi padre. No, mijito, vamos a ver qué pasó. No podemos irnos sin darle auxilio a esta mujer” (11). Cuando se sube al coche, Damiana, por su parte, se pone a mirarle de reajo: “[l]a mujer me observaba con desconfianza” (12), una actitud que comparte a primera vista Conrada, la encargada de la oficina de radio: “parecía inquietarle mi presencia” (42). En su lectura de *Contrabando*, Alexander Charles Beard pone de realce la desconfianza general que sienten los habitantes de Santa Rosa hacia los extranjeros que llegan al pueblo porque suelen atribuir la responsabilidad de la violencia y delincuencia que asolan la región a “forasteros” (85, 89) o “gente desconocida” (35). En algún momento, Jacinta Primera le pregunta con aprensión a Huguito si no es investigador porque, por una parte, anda buscando a su marido desaparecido, pero por otra porque “[le] contaron que había llegado un *forastero* preguntando cosas” (28, énfasis mío).

Si los habitantes del pueblo se deciden por encomendar sus testimonios a Huguito cuando este desvela su oficio de escritor, no es porque desaparezcan sus suspicacias, puesto que un lugar común del imaginario popular es “la desconfianza respecto a [la] solidaridad y persistencia [del letrado], la conciencia de una inestabilidad que puede llegar a la traición” (Rama 1998: 124), sino más bien porque, como nota Sophie Esch, perciben “the profession of being a writer as a practice of power” (2014: 171). Entienden que la posición que ocupa el autor-narrador dentro del sistema letrado le permite dar visibilidad a sus historias y esperan que transmita al epicentro del poder político sus mensajes de desamparo y de denuncia. Sin embargo, también saben que en lugar de denunciar el

¹⁵Es curioso notar que el ejemplo de autoficción autorial en el que se detiene Colonna —*Le Père Goriot* (1835) de Honoré de Balzac— comparte algunas similitudes con *Contrabando*. En ambas novelas, el narrador autoficcional no inventa una historia, sino que transcribe un discurso (o varios en el caso de nuestro objeto de estudio) proporcionado por un testigo: “[o]n se croirait dans ces romans grecs, dans lesquels l'auteur a toujours besoin d'un témoin oculaire pour forger son récit” (Colonna 2004: 137). Colonna añade que en un caso como este, el testigo (Rastignac) se convierte en el autor invisible del texto, mientras el autor (Balzac) asume el papel de *escribano*. Es llamativo el parecido con la cita que hemos mencionado en la página anterior, cuando Huguito se define como “un simple *escribano* que solo da fe de los hechos” (Rascón Banda 174, énfasis mío).

poder que les condena a las periferias, el letrado podría ser cómplice de los políticos: “[y] tú, ¿eres narco?, me preguntó. Le contesté que no. Entonces eres judicial, afirmó con seguridad. ¿Por qué?, le reclamé. Es que miras igual que ellos” (12).

Además, como alega Esch, los habitantes perciben la mirada del letrado como una especie de violencia epistemológica: “[h]is penetrating glance, born of a desire to absorb the reality of his setting (in order to transform it into fiction), makes him another violent actor” (2014: 171). En nuestro juicio, este elemento se percibe claramente al final de la carta escrita por Valente Armenta, reproducida en el capítulo dieciocho de la novela: pide que se transmita su carta a “Huguito [...] que según me han dicho se dedica a ser escritor, a ver si de algo le puede servir para sus historias este pormenor de mi vida, la vida de un paisano suyo que no tuvo estudio” (130). En esta carta, Armenta anuncia su intención de quitarse la vida, puesto que está en prisión y que ya nada puede cambiar su destino: así, no comparte su historia con el letrado para fomentar solidaridad o cambio, sino porque entiende que las historias de los subalternos como él, los 'paisanos', constituyen una materia prima que el letrado puede explotar en su profesión.

2.5. Una posición ética compartida

Si los campesinos acaban por asumir el riesgo de confiar en el autor-narrador —se dice por ejemplo que Conrada, cuyo testimonio constituye el décimo capítulo de la novela, solo cuenta su historia y “se desahoga cuando *con alguien de confianza* se toma un trago de mezcal y revive lo que le pasó a [su hijo] el Candelo” (68, énfasis mío)—, es porque acaban por darse cuenta de que Huguito nació en Santa Rosa. Su “verdadera casa” (207), como suele recordarlo su madre. Puesto que ha crecido en Santa Rosa, el autor-narrador acaba por reconocer varios pueblerinos, aunque suele necesitar la ayuda de los habitantes o de sus padres para refrescar su memoria. Así, Jacinta Primera, al acordarse de la presencia del escritor en las fiestas del tercer centenario de Santa Rosa, le pregunta: “¿Ya no se acuerda de mí?” (28). En otras ocasiones, su padre le dice: “tú la conoces [...] la Saurina, te acordarás de ella” (105) y “[t]ú conociste a este Eloy Bárcena, mijito” (133). La gente también suele reconocerle, como Damiana:

Se me hace que yo a tí te conozco, me dijo la mujer. ¿Qué se te perdió por acá? ¿No sabes quién es?, le dijo el Ventarrón. Es hijo de Epigmenio. ¿Eres el grande o el chico?, me preguntó ella. El de enmedio. Ah, con razón tu cara se me hacía conocida. Yo a tí te cargué en mis brazos una vez que tu madre pasó por Los Táscales con tu padre. Andaban con los libros de la Presidencia. (12)

La última frase de la cita anterior alude, como en otras ocasiones de la novela, al papel

socialmente comprometido que parecen desempeñar los padres de Huguito. Se precisa que su padre es el subagente del Ministerio Público, un cargo que ocupa desde hace quince años (87), y se intuye que la madre de Huguito suele ayudarlo. Como su hijo durante su carrera de abogado, ocupa un cargo jurídico que le asegura una posición privilegiada, aunque en este caso se trata de la ciudad letrada de una periferia en México, no de su capital. La obra deshace las expectativas porque queda claro que el estatus profesional del padre nunca amenazó con hacerle perder su espíritu de camaradería y de solidaridad. Por ejemplo, nunca se niega a prestar auxilio o a dar un aventón, hasta tal punto que al final del capítulo “El incidente”, se cuenta que apenas quedaba espacio para Huguito y su padre en la troca porque estaba llena de pasajeros a los que el padre aceptó llevar hasta el río (97-98). Es de suponer por consiguiente que la gente del pueblo espera que el hijo comparta la misma caridad y llaneza que el padre, así como la misma posición ética que sus dos progenitores. En su carta, Valente Armenta alude a ella cuando hace de su última voluntad transmitir su historia “al señor Epigmenio Rascón Aguirre, al municipio de Uruáchic, si es que aún vive ahí, o a su esposa doña Rafaela, porque cuando él era subagente del Ministerio Público y tuve cosas que ver allá con la justicia, *ellos siempre me trataron como ser humano, no como bestia*” (130, énfasis mío).

En realidad, lo más llamativo es la actitud de la madre, y el papel muy decisivo que llega a cumplir en la relación que se teje entre el pueblo y su hijo. Si asumimos que los habitantes esperan que el autor-narrador adopta la misma actitud comprometida que sus padres, queda claro que esto es exactamente el deseo de la madre. En efecto, desde el inicio, doña Rafaela encauza su hijo hacia testigos o testimonios y lo incita a escuchar o comunicarse con los habitantes del pueblo; en la mañana de su llegada, le ordena a su hijo: “[d]ate una vuelta por la plaza, mientras, para que saludes a la gente, antes de encerrarte en la huerta a escribir” (27). En otro momento, le pide escuchar una cinta que se le ha dado la Chole Mendoza para después aconsejarla (76). Incluso cuando se convierte a su vez en testigo para su hijo en “Retratos en blanco y negro”, al contar las historias de los que duermen debajo de cada tumba recién cavada, acaba por conducir a Huguito a otro testigo: “[p]ero será mejor que doña Feliza te lo cuente. Todavía vive aquí cerca, en la bajada del panteón. Vamos allá, para que sea ella misma quien te diga cómo fue lo que Erwin” (66). Las solicitudes maternas —que son más bien órdenes¹⁶— tienen el efecto deseado, puesto que, si al principio Huguito parecía recibir los

¹⁶Es de mencionar que la madre siempre se representa como una mujer autoritaria y fuerte —en algún momento su hijo menciona “los rasgos fuertes de la letra de mi madre” (113)— así como respetada y hasta un poco temida, incluso por su propio marido. Sus órdenes son leyes: “ha decidido que me vaya mañana y que mi padre me acompañe” (172); “vamos a esperar a que amanezca, porque ahorita no se puede hacer nada, sentenció mi madre [...] ¿Te fijaste?, me dijo mi padre, ya decidí todo” (41) y “[e]sta mañana fui al radio temprano, como [mi madre] ordenó” (42). La única ocasión en la que el padre intenta resistirse, la madre le rebate: “[n]o. Los caminos ahora son muy peligrosos y una mujer infunde más respeto y además, yo sé defenderme más que tú, porque sé más de leyes” (42). En otro momento añade: “las mujeres en muchas cosas son más listas que los hombres, más cuidadosas, más sensatas, más esforzadas, más buenas administradoras” (56). El aspecto feminista de *Contrabando* es una pista en la que este trabajo no tiene la

testimonios de manera pasiva, al final anda buscando datos en la fuente: “[c]uéntame de tu amigo Valente, le pedí a mi tío Lito, su vida, sus mujeres, sus hijos, sus homicidios, de cómo lo agarraron y qué sentía en la peni de Chihuahua, donde lo visitaste” (110).

Es también su madre quien le ruega constantemente poner sus contactos y su influencia al servicio de un deber que ella considera comunitario, pero también familiar: “[a]sí que te vengo a pedir que te vayas a Chihuahua y hables con tus amigos o con el gobernador, si es posible. No debemos cruzarnos de brazos. *Toda la familia espera que tú hagas algo*” (171, énfasis mío). Este deber familiar vuelve a asomarse en otro momento, cuando obliga al padre a llevarse a su ahijado que está involucrado en el narcotráfico: “llévense a mi ahijado, el narquito, me rogó. Los judiciales no andan ahorita por acá, y si no le das el aventón se me va a sentir mi comadre, qué pensará, que nomás estuvimos listo para comernos los quesos que nos mandó regalar y que no somos capaces de darle un aventón al muchacho” (98). Llama la atención un episodio de la novela en el que esta responsabilidad familiar común reluce. Siguiendo lo que los discursos oficiales llaman 'el incidente' de Santa Rosa, Huguito se vuelve parte de una cadena formada por sus familiares: su padre que es el Ministerio Público, su primo Nacho el juez de paz, y su tío Lito, quien participa en comisiones en Chihuahua. Juntos, recogen testimonios y declaraciones de este episodio muy violento de Santa Rosa en el que murieron dieciséis personas y quedaron heridas más de veinte, para levantar actas y mandarlas a Chihuahua, acompañadas por varias cartas escritas por Huguito en las que cuenta lo sucedido. Gracias a su labor colectiva, la historia sale en los periódicos: “[I]a comisión fue a los periódicos donde los recibieron muy bien. [Lito] trae varios recortes que relatan la noche de terror en Santa Rosa” (90).

Conviene señalar que esta posición ética es también compartida al nivel extradiegético por Rascón Banda. En una entrevista acerca de su obra *Volver a Santa Rosa* (1996) —un libro de cuentos que lleva el mismo telón de fondo que *Contrabando*— el autor declaró:

Es (un libro) autobiográfico, es mucho de mí [...] *Desde niño me marcó el narcotráfico*, el problema de los tarahumaras, el problema de los indocumentados que se van a Estados Unidos, *me marcó la violencia en el pueblo, la muerte. El derecho, el bien el mal, lo justo lo injusto*. Si alguien quiere estudiar mi vida o mi teatro, ahí está el origen. (citado por Castillo Carillo 2018: 104, énfasis míos)

El autor hace lo mismo en *Contrabando*: denuncia la realidad norteña y campesina donde ha nacido. Para lograrlo, se enfoca en las víctimas del narcotráfico y presenta un autor-narrador socialmente comprometido, pero también asume una responsabilidad personal y humaniza a los narcos, como lo veremos en el resto de este trabajo. Esta posición ética asumida por Rascón Banda a través de su doble autoficcional en *Contrabando* es también destacada por Sophie Esch, mientras, en la opinión

oportunidad de profundizar, pero constituye una apertura posible e interesante.

de Diana Palaversich, es lo que hace del relato la mejor narconovela jamás escrita.

2.6. La culpa y fragilidad del autor

En la sección precedente se hacía hincapié en cómo la madre de Huguito le incita a comprometerse con el pueblo de Santa Rosa y con sus historias. Incluso se podría alegar que, aunque aduce como pretexto el descanso de su hijo, el verdadero motivo de su invitación y acogida en la casa familiar sería la posibilidad de explotar el estatuto y los contactos de letrado de su hijo. En efecto, el hecho de que recuerde a Huguito en cuanto llegue que “[a]hí nadie [le] va a molestar” (26) suena poco sincero y convincente cuando ya se intuye el desasosiego que se ha apoderado de Santa Rosa: “[q]uien viera tanta tranquilidad a esta hora, creería que este es un pueblo tranquilo. Pero sólo está tomando un respiro para levantarse mañana” (26). Huguito percibe instintivamente que la quietud de la sierra no es otra cosa que la calma entre dos tormentas y los presentimientos escalofriantes que sintió al llegar al aeropuerto vuelven a inquietarlo a lo largo de su primera noche en Santa Rosa: “[a]noche dormí mal. Desperté a cada rato, con miedo, pero no sé de qué, si estoy en mi casa, en mi pueblo, con mis padres” (27). Nació en un pueblo “donde no hay moral ni decencia y no se distinguen ni el bien ni el mal” (26) y esto explica por qué sus padres solo aceptan que sus hijos vengan de vacaciones (26). Es no obstante en tal contexto que su madre le incentiva a involucrarse en el destino de los habitantes de Santa Rosa, aunque a veces trate de hacerlo como si nada (75-76).

Sin embargo, y a pesar de su testarudez natural, la madre acabará por darse cuenta de que la situación ha empeorado en Santa Rosa y que el pueblo no es un lugar seguro para su hijo, ni siquiera durante el corto tiempo que dura sus vacaciones. Hablando en un tono grave que no le conoce su hijo, admite: “[m]e gustaría que te quedaras más tiempo por acá, para verte, para gozarte, para que acabes de escribir estas cosas, pero no estoy tranquila por Julián [...] Así que te vengo a pedir que te vayas a Chihuahua y hables con tus amigos o con el gobernador, si es posible” (171). Los presentimientos y la inquietud la impulsan a pedir a su hijo que siga ayudando al pueblo, pero desde la inocuidad de su torre de marfil en la ciudad letrada, a la manera del recopilador de testimonios criticado por Sklodowska porque se compromete con la realidad de la comunidad que representa desde el exterior de ella, sin atreverse a realizar un trabajo de campo.

Los temores maternos se confirman en dos ocasiones. En el capítulo “El río de la muerte”, Huguito y su padre ven de cerca la muerte cuando unos helicópteros surgen de repente río abajo, volando a baja altura y ametrallando todo lo que se mueve en las orillas. Siguiendo este episodio, la madre quiere imponer a su hijo la seguridad del aislamiento social y ofrece convertirse (junto con el padre) en un narrador testimonial: “[n]o vas a volver a salir a ningún lado, me ordenó. Te encerrarás

en la huerta a escribir y por ningún motivo vas a contar lo que viste [...] Si quieres historias, mejor yo te las cuento, o que lo haga tu padre, que las ha vivido de cerca” (101). La madre teme que el destino de su hijo fuese el mismo que el de su sobrino: “[o]lvídate de este viaje a Yoquivo que pensabas hacer. ¿O quieres ir a buscar la muerte a ese lugar? ¿No te das cuenta de lo que está pasando? ¿Quieres desaparecer como tu primo Julián?” (101). Si bien no acaba como su primo, en el último capítulo, el escritor tiene menos suerte que en el río y sale herido de un retén de soldados que degenera mientras duerme en el coche. Lo que empieza como un sueño en el que Huguito y su padre se encuentran entre los actores de una reconstitución hollywoodiana de una guerra en San Salvador se convierte en la muerte del chófer de la troca y de casi todos los pasajeros a los que daban un aventón.

Pretender que su estancia en Santa Rosa no fue otra cosa que una pesadilla como lo aconsejó su madre vuelve a tener otro sentido cuando sueño y realidad se solapan y se confunden, cuando la pesadilla se vuelve la realidad que lo despierta:

Tuve una pesadilla [...] Párate, gritaba alguien, párate, hijo de la chingada. Sentí el cuerpo de mi padre recargarse en mi hombro. Oí gritos, órdenes de soldados, gritos de mujeres, llantos de niños. Desperté cuando la troca se salía del camino. El Ventarrón estaba caído sobre el volante y mi padre encima de mis piernas. La troca chocó contra un pino. Fuera del sueño seguían oyéndose los balazos, pero ya no había gritos. Sólo el llanto de un niño de pecho. (208)

Huguito escribe este episodio llevando sus marcas: “con la mano izquierda porque tres dedos de la derecha los tengo inmóviles, con yeso, vendados” (208). Quizás no sea anodina la simbólica de su herida: es con su mano que tiene que cumplir con su oficio de escritor. La madre tenía razón desde el inicio: “[n]o quiero que me maten un hijo. Y a mí por qué, yo qué tengo que ver, le pregunté. Me miró muy seria. Porque los judiciales y los narcos no distinguen” (42). El escritor se ubica en el medio de un campo de batalla donde, en sintonía con la desacralización del autor promovida por Roland Barthes en “La mort de l'auteur”, ya no puede encarnar la figura mítica y heroica del gran escritor: es un personaje débil y banal.

Queda claro que el asalto de los soldados al final de la novela propicia la partida del escritor. Su madre ya no se conforma con modificar las reglas de su solicitud inicial: la cancela completamente. El compromiso a distancia se vuelve un olvido puro y simple, mientras se da cuenta del precio por haber involucrado a su hijo en el destino del pueblo: “[n]o vale la pena que corras el riesgo. No quiero perder un hijo. Ya te encomendé a Santa Rosa de Lima y te entregué a ella. Olvídate de lo que viste y escuchaste acá. Haz de cuenta que fue una simple pesadilla” (209). Hasta ahora, la madre parecía decidir y controlarlo todo, incluso la escritura de su hijo, dictando su ritmo y horario: “vino a verme a mi cuarto y, sin consultarme, apagó la luz” (27) y “me alumbro con tres quinqués que mi madre puso sobre la mesa donde escribo [...] acuéstate ya, porque la vista se te acabará con esa luz amarilla.

Oscuro final, murmulla, y sopla los tres quinqués, apagándolas” (172)¹⁷.

Sin embargo, si en el último capítulo el narrador anuncia su intención de quemar todo el material recogido y escrito durante su estancia en Santa Rosa para cumplir con la solicitud de su madre: “[v]oy a quemar todo lo que escribí en Santa Rosa, se lo prometí a mi madre” (210), como sugieren Ducoux y Palaversich, la existencia de la novela *Contrabando* en sí problematiza y relativiza esta promesa. Ducoux lee la novela como la prueba extradiegética de la traición que comete Huguito hacia su madre y queda claro para Palaversich que el escritor “cumple con su deber social y escribe el libro de denuncia” (2010: 62)¹⁸. Aquí conviene abrir un paréntesis para señalar que, debido al hecho de que la novela no fue publicada en 1991, pero dejada en un cajón hasta la muerte de su autor, en un sentido es Rascón Banda quien cumplió con la promesa de condenar el relato al olvido, en lugar de Huguito. También es posible considerar que, si Huguito decide por una vez no obedecer a su madre, es porque está convencido de que no comprometerse y quedarse pasivo es igualmente arriesgado. Al fin y al cabo, esto es la presupuesta razón de la desaparición de Julián: “[p]ero por qué, gritaba Marcela, si Julián no ha hecho nada. Por eso, contestó mi madre. Si fuera mafioso, lo protegerían los narcos y los judiciales, pero como no ha querido entrarle a la yerba ni a la goma, quieren vengarse” (41).

En la novela, también se desprende que el compromiso de Huguito no solo constituye un peligro personal e individual: también acarrea riesgos para su entorno. Así, la debilidad del autor se acompaña por una culpabilidad, especialmente en cuanto a la desaparición de su primo Julián. En efecto, en algún momento su tío Lito le confronta con un recorte de periódico en el que el escritor anunció su llegada a Santa Rosa: “en [este] yo declaraba que vendría a la sierra a escribir el guion de una película para Antonio Aguilar, precisamente a Santa Rosa, el centro del narcotráfico serrano, donde podría encontrar un argumento real” (112). Lito añade que poco tiempo después de este anuncio público, Julián recibió un mensaje anónimo amenazante: “le decían que previniera a su primo que venía de México a escribir sobre los narcos, porque no le iban a dejar llegar” (112). Para su tío, queda claro que el estatuto de letrado de Huguito y sobre todo su nexos con la prensa y su influencia pública, están al origen de la desaparición, que sería entonces un secuestro, de su hijo:

[e]l secuestro de Julián, dijo mi tío apretándome el brazo, tiene que ver contigo y con estos papeles, así que más vale que tu cuides y no andes saliendo de Santa Rosa. Es más, agregó con voz grave, mirándome

¹⁷La implicación de la madre en la escritura de Huguito es de hecho un elemento autoficcional, tal como lo revela una entrevista de Rascón Banda realizada por Stuart A. Day. En ella, el autor declara: “[m]i madre siempre tuvo esas inclinaciones artísticas y alentó mi vicio por la lectura y mi vicio por la escritura” (Rascón Banda citado por Day 2018: 21).

¹⁸Si Huguito no cumple con la promesa que hizo a su madre, en cambio, acaba por incluir una de sus solicitudes — redundante en su discurso (101, 209)— en el guion que escribe para Tony Aguilar: “[h]az de cuenta que todo fue un sueño” (188).

a los ojos, se podría decir que tú en parte eres culpable de lo que pasó a Julián. No, no en parte, rectificó, tú eres la única causa de que mi hijo esté desaparecido. Por qué fregados tuviste que venir a chingarnos, si aquí estábamos en paz. (112)

Es significativo el hecho de que Huguito no impugne a su tío. Si bien iba a buscar un argumento real para el guion de Antonio Aguilar, en cambio, en el contrato nunca fue cuestión de escribir sobre el narcotráfico. En este momento se confirma por lo tanto su decisión de comprometerse con denunciar la realidad del narcotráfico en Santa Rosa. Acabará por cumplir con lo que anunciaba el periódico y con lo que temían los narcos.

Se intensifican tanto la debilidad como la culpabilidad del escritor-narrador si consideramos, como Antoine Ducoux, que Huguito, como escritor contratado por Antonio Aguilar, ocupa una posición diegética ambigua desde la cual, tras haber intentado representar y hasta denunciar el narcotráfico, realiza que fue uno de sus criminales quien le encargó escribir. En efecto, además de reflexionar y de escribir desde una posición de fragilidad y de dependencia económica, lo hace dentro de una sociedad totalmente infiltrada por el narcotráfico, incluso al nivel de su ciudad letrada. Para llegar a esta conclusión, es menester empezar por cuestionar la reivindicación que subministra Tony Aguilar al rechazar el guion escrito por Huguito: “[m]e debo a mi público, que es la gente de abajo, el auténtico pueblo que me creó y me sostiene, y no puedo ofrecerle algo así, pues esperan de mí una verdadera historia de amor, de amor puro, y no una venganza de narcos” (210). En efecto, resulta bastante irónico que Aguilar rechace el guion por una cuestión de lealtad hacia ‘el auténtico pueblo’ cuando es precisamente la lealtad de Hugo hacia el auténtico pueblo de Santa Rosa que dio luz a tal texto. En la novela es evidente que es Hugo, no Aguilar, quien logra escuchar, entender y representar al pueblo.

En cambio, la verdadera lealtad de Aguilar —y esto explica el motivo genuino de su rechazo del guion— es más bien hacia sus amigos, cuya identidad queda convenientemente eludida: “[a]demás, no puedo ofender a estos amigos, que van a verme a los palenques o a mis espectáculos en ferias y rodeos, y me invitan a sus fiestas” (210). Para Sophie Esch y Antoine Ducoux, se sobreentiende que estos amigos son narcos y que, al repudiar la historia, Aguilar intenta evitar problemas con ellos. Es más, en el capítulo “Su última boda”, queda claro que uno de estos amigos que lo invitan a sus fiestas es un narcotraficante, puesto que es invitado a cantar en la boda de su amigo Valente Armenta. Las falsas apariencias de Aguilar¹⁹ parecen denunciarse sutilmente mediante la insistencia sobre el motivo a primera vista inocente de su presencia: vino “por *puro*

¹⁹Aquí se nota una ventaja —discutida en nuestro marco teórico— de la autoficción frente a un texto no ficticio: Rascón Banda puede permitirse este tipo de representación de una persona real sin temer consecuencias legales por motivo de difamación.

compromiso, porque era amigo de Valente, *nada más*” (103, énfasis míos). Pero también mediante una reflexión que tiene el narrador acerca de un fenómeno bastante recurrente en el mundo del espectáculo:

La verdad es que nadie estaba seguro que Lucha Villa fuera Lucha Villa, o que *Tony Aguilar fuera realmente Tony Aguilar*, o que Vicente Fernández fuera el verdadero Vicente Fernández. Es que ahora hay muchos vivales y *dobles* que se parecen a los artistas [...] y *la gente no se da cuenta del engaño*. (103-104, énfasis míos)

3. REPRESENTACIONES DEL NARCOTRÁFICO

Según Sophie Esch, el hilo conductor de *Contrabando* es la búsqueda discursiva de Rascón Banda, en pos de la manera más apropiada de representar la realidad del narcotráfico, y su reconocimiento de los límites de la literatura en esta faena: “the novel itself is a metacommentary on the relationship between fictional literature and drug trafficking, recognizing the limits to the ability of writers and of literature to take on the phenomenon” (Esch 2014: 162). En esta parte se sustenta que Rascón Banda supo trascender los límites de la literatura en cuanto a la representación del narcotráfico al elaborar su relato como un ensamblaje de discursos, a menudo conflictivos, que despliegan diferentes visiones del fenómeno mediante distintos universos semánticos. Así, si Huguito es un orquestador, Rascón Banda es un ensamblador de discursos.

Contrabando parece coincidir por consiguiente con la tesis de los lingüistas Rafael Saldívar Arreola y Ignacio Rodríguez Sánchez, quienes se interesaron por las diferencias lexicales entre los distintos registros textuales que tratan del narcotráfico en México. Plantean que habría que considerar el narcotráfico desde una postura multiperspectivista —en sus términos, “desde la complejidad” (Saldívar Arreola y Rodríguez Sánchez 2018: 383)— puesto que, en México, no existe un narcotráfico en singular, sino una pluralidad de narcotráficos. En función de la perspectiva que se adopta, puede ser una amenaza para la seguridad nacional, una guerra, un crimen, un modo de vida o una actividad económica. Si el suceso afecta a distintas esferas sociales que no lo experimentan ni lo perciben de la misma manera, es lógico que sus respectivas maneras de verbalizarlo también difieran. Saldívar Arreola y Rodríguez Sánchez hablan por lo tanto de la coexistencia de varios “narcolenguajes” (2018: 384), manejados por distintas autoridades discursivas.

Si tuviéramos que definir la representación rasconbandiana del narcotráfico, destacaríamos como rasgos distintivos el multiperspectivismo y la ambigüedad, tal como nos proponemos hacer al final de esta tercera y última parte de la tesina. Antes de llegar a este punto, el resto de nuestro análisis se dividirá entre dos grandes temas: “El compromiso discursivo”, dedicado a los testimonios y narcocorridos que figuran en *Contrabando* y a sus representaciones del narcotráfico, y “Heterogeneidad discursiva”, donde nos interesamos por el mismo tema visto desde la perspectiva del discurso oficial, de los discursos periodísticos, del guion cinematográfico “Triste recuerdo” y de la obra de teatro “Guerrero Negro”. Juntas, estas dos subcategorías atestiguan la complejidad y riqueza de la representación del narcotráfico propuesta por Rascón Banda en nuestro objeto de estudio.

3.1.El compromiso discursivo

La parte anterior de este trabajo se concluía con un enfoque en el guion encargado por Antonio Aguilar. Si “Triste recuerdo” es un fracaso, en cambio, la obra de teatro que Huguito escribe para su taller de dramaturgia en la capital no conoce el mismo destino. Al final de *Contrabando*, el lector se entera de que “Guerrero Negro” —también inspirada por los testimonios y los acontecimientos de Santa Rosa— se destina a un éxito comercial y a una audiencia urbana de clase media o alta. En efecto, el director de teatro Luis de Tavira tiene la intención de utilizarla para inaugurar el Teatro Metal, “un nuevo centro de espectáculos, con bares, cines y discotecas en la Zona Rosa” (210-211). Se tratará de una representación multimedia, muy moderna y sofisticada, con la aparición de famosos narcotraficantes en cabinas de cristales y una escenografía mecánica elaborada por un arquitecto —“con arena y agua de mar, para que el público pueda tocar con sus dedos las olas de verdad que serán producidas por una máquina que él inventó especialmente para este montaje” (211)—, todo acompañado de narcocorridos como sonido de fondo. Como confirma Sophie Esch, la obra de Huguito se convierte por lo tanto en un producto de “high-brow culture” (2014: 161). Es también el caso de *Contrabando*: por ser una novela compleja y sofisticada —debido a su ambigüedad genérica, pero también a su heterogeneidad discursiva— parece dirigirse al mismo tipo de público lector que el género testimonial: las élites liberales que se preocupan por las realidades sociales de clases más desfavorecidas. Si bien “Guerrero Negro” abarca narcocorridos —un género musical popular— y *Contrabando* testimonios, en ambos casos obtenemos entonces un resultado similar a lo que John Beverley llama “pseudo-testimonios [...] que transforman así una forma narrativa surgida de la experiencia de un sujeto subalterno en una [...] de la alta cultura” (2010: 35).

Ahora bien, en *La ciudad letrada*, Ángel Rama menciona un “lugar común del imaginario popular: es la admiración indisimulable por la capacidad del intelectual para manejar el instrumento lingüístico [...] por su poder casi mágico para ejercer la escritura y mediante ella componer el discurso ideológico justificado” (Rama 1998: 124). Sin embargo, en *Contrabando*, se relativiza esta confianza admirativa en la capacidad del letrado de representar la realidad popular porque, como subraya Sophie Esch, los pueblerinos no consideran que las herramientas semióticas de Huguito sean apropiadas para representar su realidad, ya que no escribe corridos. En efecto, si en su camino hacia Santa Rosa, el coche en el que va Huguito evita por poco atropellar a Damiana Caraveo, en cambio, el escritor no puede esquivar el choque intercultural cuando esta le pregunta: “¿[y] de qué vives, entonces? Soy escritor. Ah, mira nomás, escritor. Pues haz un corrido de lo que me pasó, para que el mundo lo sepa. Yo no hago corridos. Qué lástima, dijo, como eres escritor, lo pensé” (12). Damiana y Huguito no tienen la misma noción de lo que es un escritor porque no comparten los mismos códigos socioculturales. El entorno cultural, pero también el analfabetismo de Damiana (20) hacen que

conciba la literatura como un medio oral —y no escriturario— de narrar una historia. Como dice Carlos Pacheco: “[e]xiste una inevitable tensión entre la oralidad y la escritura: el saber y el poder se imbrican en esta tensión” (2016: 15). Damiana —y en mayor medida el pueblo de Santa Rosa— *sabe* qué contar y cómo, pero no *puede* hacerlo. En cambio, Huguito —el letrado— *puede* representar su realidad, pero, por una parte, no domina los instrumentos que se requieren para reproducirla de manera fehaciente y auténtica, y, por otra, nunca pretende *conocer* las aflicciones del pueblo mejor que sus habitantes.

Así, Huguito no quiere hablar en nombre de los pueblerinos: anhela dialogar con ellos y ayudarlos a difundir sus historias, pero carece de legitimidad y de idoneidad para escribir los (narco)corridos que se le piden. Alegamos que acaba por vislumbrar una solución para combinar sus limitaciones y obligaciones de letrado —tiene que cumplir con sus contratos si quiere vivir de su oficio— con su afán de representar los efectos del narcotráfico en Santa Rosa desde la perspectiva de sus habitantes. Se trata de una especie de compromiso discursivo: escribe una obra de teatro y un guion destinados a un público medio-alto, pero lo hace integrando narcocorridos y basando la trama en los testimonios que ha recogido²⁰. Así, en un producto de alta cultura se abre un espacio discursivo y narrativo donde llega a percibirse la 'verdadera voz del pueblo', gracias a la intertextualidad que Huguito establece con productos culturales populares²¹, pero también a su esfuerzo por reproducir en su escritura la oralidad y el lenguaje popular típicamente norteño. Consideramos que ocurre lo mismo a la escala extradiegética: es también el compromiso discursivo asumido por Rascón Banda en el resto de *Contrabando* —es decir, en los otros capítulos que “Triste recuerdo” y “Guerrero Negro”. De esta manera, se apaciguan una serie de tensiones socioculturales, identitarias, éticas, epistemológicas y estéticas a las que hemos aludido —y a las que seguiremos aludiendo— a lo largo de este trabajo: entre ciudad letrada y pueblo, cultura alta y popular, escritura y oralidad, pero también entre compromiso profesional y moral, entre para quién se escribe y para quién se quiere escribir. Por

²⁰En realidad, desde las primeras líneas de *Contrabando*, se percibe otro tipo de intertextualidad que vale la pena subrayar, debido a la naturaleza ambivalente de esta fuente literaria mexicana canónica: *Pedro Páramo* (1955). En efecto, si pertenece claramente a la alta literatura —se incluye en los programas universitarios de literaturas hispanoamericanas a nivel internacional—, la famosa novela de Juan Rulfo se celebra al mismo tiempo como una recopilación de voces populares. La creación de un producto literario sofisticado, exigente y ambiguo, dirigido a un público alto o medio, y el afán de posibilitar la expresión de las verdaderas voces de un pequeño pueblo rural parece por lo tanto encontrar un terreno común en la novela rulfiana, y ofrecer por lo tanto una fuente de inspiración ética y artística valiosa a Rascón Banda. Así, las similitudes temáticas, pero también ético-estilísticas entre las dos obras constituyen otra pista interesante, pero que esta tesina no tiene la ocasión de desarrollar.

²¹De hecho, en “Guerrero Negro” también encontramos referencias literarias cultas: se alude a la escritora mexicana Margo Glantz y a su cuento “Doscientas Ballenas Azules” (141), así como a al célebre poeta Allen Ginsberg (164-165), cuyo poema “In the Baggage Room at Greyhound” (traducido al español) se reproduce parcialmente en un diálogo de la séptima escena. Según Oswaldo Zavala, al final del siglo XX, puesto que el motivo literario del narco era bastante periférico, los autores solían intentar legitimar su elección temática al incluir varias referencias de alta cultura en su obra (2018: 36).

otra parte, ténganse en cuenta que estas oposiciones son precisamente las que, según Sklodowska, habría que confrontar en un discurso testimonial auténtico (o heterólogo, en sus propios términos).

3.1.1. Los testimonios

En esta parte dedicada a los testimonios que abarca *Contrabando*, nos interesamos por cómo son y qué cuentan. En oposición con el género testimonial tradicional, los testimonios de la obra se caracterizan por una pluralidad y heterogeneidad que vienen a problematizar la función metonímica de la voz narrativa testimonial al mismo tiempo que nos permiten acercar *Contrabando* al concepto de polifonía teorizado por Mikhaïl Bakhtine. Sin embargo, a pesar de las disonancias, veremos que es posible identificar una visión del narcotráfico que es común a todos los testimonios recogidos por Huguito: se trata de la falsa promesa de progreso socioeconómico conllevada por el tráfico de drogas. Por último, conviene destacar cómo Rascón Banda y su doble autoficcional logran preservar en su escritura huellas del carácter oral de las narraciones originales de sus testigos —lo que Carlos Pacheco llama la ficcionalización de la oralidad—. Estos efectos de oralidad consisten sobre todo en integrar rasgos y costumbres lingüísticas típicas del habla popular norteño, pero también en esforzarse por representar el paisaje sonoro (Murray Schaffer) de Santa Rosa.

3.1.1.1. Polifonía

Hemos visto que el discurso testimonial se basa en el principio de metonimia, al pretender ofrecer la transcripción de una experiencia colectiva y comunitaria contada por uno de sus miembros. Por lo tanto, debe presentarse como un discurso homogéneo y coherente, incluso cuando combina las voces de varios testigos que han vivido el mismo suceso, en cuyo caso se trata de lo que John Beverley llama un testimonio polifónico. Al igual que el testimonio, *Contrabando* aspira a ofrecer una representación denunciadora de una realidad problemática vivida por una comunidad desfavorecida; aquí, la vida cotidiana de los habitantes desposeídos de un pueblo minero de la Baja Tarahumara asolado por la pobreza y la violencia del narcotráfico. Ahora bien, Rascón Banda no siente la necesidad de borrar las particularidades individuales y las disconformidades entre los distintos testimonios que representa para homogeneizar el conjunto. Al contrario, se esfuerza por rechazar una visión simplificadora y uniforme de la realidad que intenta denunciar. Así, al contrario de un discurso testimonial polifónico, los distintos testimonios de *Contrabando* no tienden a hacerse eco, y nunca cuentan la misma historia.

Primero, conviene fijarse en la manera en la cual Rascón Banda se refiere a los habitantes de

Santa Rosa. Si solemos emplear la terminología 'el pueblo' porque funciona bien dentro del esquema actancial del testimonio, aquí hay que problematizarla. A partir del episodio que abre *Contrabando*, uno podría pensar que Huguito pretende referirse a la gente de Santa Rosa de forma análoga a lo que hace con la muchedumbre del aeropuerto; es decir, mediante el uso del sustantivo colectivo 'gente' o de sustantivos comunes de persona similares a los que están subrayados en el siguiente pasaje:

Asesinos, gritó *una mujer* embarazada [...] Asesinos, les gritó *una anciana* de bastón. Eran narcos, respondió uno de *los hombres*, que volteó y la miró con furia. Esto no les quita a ustedes lo asesinos, le dijo *una joven*. Asesinos, asesinos, gritaron *otras mujeres*. *La gente* que se juntó alrededor del cuerpo hizo coro. (9, énfasis míos)

Ahora bien, aunque el mismo sustantivo colectivo y homogeneizador se utiliza después para referirse a los habitantes de Santa Rosa —“[l]a gente de Santa Rosa empieza a preguntar” (52)—, y si en otra ocasión Rascón Banda llega hasta personificar al pueblo —“Santa Rosa amaneció de luto” (85)—, sus testigos no son el pueblo de Santa Rosa, sino más precisamente Damiana Caraveo (“La masacre de Yepachi”), Jacinta Primera (en el capítulo homónimo), doña Rafaela (“Retratos en blanco y negro”), Epigmenio Rascón Aguirre (“Su última boda” y “El Gato Montés”), doña Feliza (“La mala entrega”), Conrada (“El Candelero”) y Nana Lupe (“Triste recuerdo”). Conforme avanzan las historias de estos testigos, el lector va descubriendo otros nombres, que son tan numerosos que *Contrabando* parece a veces tomar la forma de un registro civil alternativo: narrativo, no oficial, pero determinado a registrar nacimientos, matrimonios y fallecimientos.

A Rascón Banda no parece preocuparle que su lector sea abrumado o sobrepasado por tantos nombres y personajes, sino más bien la necesidad de poner de relieve las identidades individuales, las experiencias y motivos personales, las interpretaciones subjetivas y, por lo tanto, los testimonios únicos. Así, Damiana cuenta su historia para luchar contra la injusticia y el olvido (13), Jacinta lo hace porque intenta descubrir y dar sentido a lo que ocurrió a su marido José Dolores (38), doña Feliza cuenta cómo probó la culpabilidad de Rosenda Fonseca en el asesinato de su propio marido Erwin Luna (63), y Conrada narra su historia porque no consigue hacer el duelo de su hijo sin saber quién y por qué lo mató (72). Son todas historias de muertes, de violencia y de abusos, pero también de abandono: quizás la mayor traición sea la indiferencia y el olvido del Estado con respecto al destino de los habitantes de un pueblo como Santa Rosa, cuando su política es precisamente lo que genera gran parte de sus desgracias. En estos testimonios aparecen por lo tanto la ineptitud, la pasividad y la ignorancia de los agentes del Estado, un aspecto que desarrollaremos en el punto dedicado a la culpabilidad del Estado. Si Damiana acusa a Julián de complicidad en lo que ocurrió en Yepachi y lo busca para vengarse (89), si Jacinta busca un detective privado para hallar a su marido (28), si el

crimen de Rosenda hubiera permanecido impune sin doña Feliza, y si Conrada está dispuesta a valerse de la tortura para sacar información o confesiones (72), es porque no pueden contar con el Estado y sus representantes para obtener ayuda, respuestas o justicia.

En los testimonios de *Contrabando* también prevalece un sentimiento de incertidumbre que amenaza con debilitar la intención de autenticidad de los testigos y de sus historias. En efecto, en el género testimonial, es costumbre que las vacilaciones, incoherencias y otras contradicciones del testigo-narrador sean corregidas o suprimidas por el autor-recopilador porque debilitan el valor de verdad de la narración. En *Contrabando*, en cambio, se problematizan la memoria, la honestidad y los conocimientos de los testigos: los tres aspectos son falibles. El mejor ejemplo es sin duda el testimonio de Nana Lupe, a partir del cual Huguito elaboró el guion “Triste recuerdo”. Al principio del texto, este alude a la dificultad que plantea el trabajo de edición de un recopilador de testimonios, quien debe transformar una corriente desorganizada de recuerdos en una narración escrita coherente y cronológica: “[e]scuché la historia de la Nana a trozos, a saltos, como lo recuerda” (174). Asimismo, Huguito expone la falibilidad de la memoria humana al mismo tiempo que identifica el testimonio de Nana Lupe como una historia contada a dos voces: “[l]o que la nana olvida, el Güero lo recuerda, porque los niños tienen más fresca la memoria y a los viejos se les confunden los tiempos y las personas” (172-173). Consideramos también el testimonio de Jacinta, que, en algún momento, declara “[y]a ni me acuerdo, cómo tendré la memoria. O a lo mejor no quiero recordar” (30). Al basarse en la narración de un testigo que ha vivido un pasado traumático reciente, es lógico que el testimonio contenga fallas, ausencias y disonancias internas, pero tampoco es un aspecto que se problematiza en el género. En *Contrabando*, al contrario, Rascón Banda demuestra que siempre es posible relativizar las nociones de verdad y de autenticidad de un testimonio, aun cuando el testigo afirma decir la verdad — “[c]on mi bastón de carrizo les señalé las cosas y la verdad” (66)— o cuando no deja espacio para otra versión que la suya — “[l]o de la Güera Rosenda y el Erwin pasó así” (63)— como doña Feliza, e incluso cuando insiste en su honestidad como Damiana — “[n]o le miento” (30)— o Jacinta — “[s]iempre he sido muy tonta para contar mentiras. No sé inventar” (20)—. Siempre hay otro discurso, otra versión, otra perspectiva que tomar en cuenta.

Si en el aeropuerto, las voces de los testigos de la muerte de los dos jóvenes narcotraficantes forman un coro uniforme y armónico (9), en Santa Rosa, en cambio, cada persona tiende a tener su propia versión de los acontecimientos que sacuden al pueblo: “[m]e la han contado muchas veces, pero nunca del mismo modo” (174). *Contrabando* es, por consiguiente, un relato polifónico en el sentido que le da al término Mikhaïl Bakhtine cuando analiza las novelas de Dostoïevski:

LA MULTIPLICITÉ DE VOIX ET DE CONSCIENCES INDÉPENDANTES ET NON

CONFONDUES, L'AUTHENTIQUE POLYPHONIE DE VOIX PLEINEMENT VALABLES [...] Il n'y a pas [...] pluralité de caractères et de destins se développant au sein d'un monde unique, monde objectif éclairé par l'unique conscience de l'auteur, mais véritablement MULTIPLICITÉ DE CONSCIENCES PLEINEMENT QUALIFIÉES, POSSÉDANT CHACUNE LEUR MONDE et se combinant ici dans l'unité d'un événement tout en restant non confondues. (1970: 10)

La definición de Bakhtine corresponde plenamente a *Contrabando* y su rechazo de una representación uniforme de los discursos de los habitantes de Santa Rosa en la cual se fusionarían todas las voces e identidades individuales. En cambio, esta noción se opone a la lógica del testimonio polifónico definido por Beverley. Lo que Beverley llama polifonía es en realidad una pluralidad de testimonios homofónicos, pues los distintos testigos coinciden en su narración del mismo destino social. En otras palabras, la metonimia sigue siendo la regla y el recopilador procura borrar cualquier disonancia que amenazaría con debilitar el poder persuasivo del relato. Además, la definición de Bakhtine comparte un fundamento del pensamiento posmoderno que hemos identificado como clave en el declive del género testimonial: la problematización de la noción de verdad o de realidad única y objetiva. Así, tanto la definición de Bakhtine como *Contrabando* parecen llegar a la misma conclusión: si no existe una verdad única y objetiva —y, por lo tanto, un discurso capaz de representarla— entonces hay que esforzarse por recuperar y ensamblar la mayor cantidad posible de perspectivas subjetivas e individuales, sin homogeneizarlas nunca²². Por consiguiente, en las novelas de Dostoïevski como en *Contrabando*, la coexistencia, la interacción y el diálogo son motivos recurrentes (Bakhtine 1970: 37, 52).

Según sugiere Bakhtine, un relato polifónico es también aquel en el que las voces de los personajes “NE SONT PAS SEULEMENT PRODUITS DE LA PAROLE DE L'AUTEUR MAIS AUSSI SUJETS DE LEUR PROPRE PAROLE DIRECTEMENT SIGNIFIANTE” (1970: 10-11). Este aspecto coincide con el deseo de Rascón Banda de no hablar en lugar de los habitantes de Santa Rosa, sino con ellos. Así, en su transcripción de los testimonios que recoge, Huguito se esfuerza por no transformar las historias que ha escuchado en un mero residuo de su interpretación personal y subjetiva. En otras palabras, en *Contrabando*, las voces de los testigos no existen a través de la voz del recopilador, sino junto a ella. Eso no significa que el relato sea una aglomeración desordenada o caótica de materiales heterogéneos, heteróclitos y disonantes. Al contrario, al igual que las novelas polifónicas de Dostoïevski, se trata de un sistema organizado, lógico e inteligible construido de tal forma que cualquier voz que abarca logre percibirse claramente. El capítulo “Los ruidos del aire”, donde se transcriben diversos intercambios de radiogramas, constituye un ejemplo evidente. Aunque los personajes lamentan una comunicación deficiente (44, 45, 46), y a pesar de una radiofrecuencia

²²Ahondaremos en esta idea en la parte dedicada al discurso rasconbandiano.

de narcos que interrumpe una conversación entre un padre y su hija (47), el lector procura distinguir entre todas las voces gracias a las distinciones tipográficas introducidas por Rascón Banda. Alterna redondas (las personas que hablan desde Santa Rosa), cursivas (sus correspondientes en Chihuahua), redondas subrayadas (operadores que clarifican la comunicación de Chihuahua a Santa Rosa) y cursivas subrayadas (los narcos).

Para acabar con este punto, hay que precisar que no es de extrañar que *Contrabando* sea un compendio de voces que tienden a contradecirse porque esta polifonía refleja las tensiones y divisiones sociales de Santa Rosa. En el capítulo titulado “Las aleluyas”, Huguito menciona un cisma —“Santa Rosa está dividida” (74)— entre dos religiones: la vieja y la nueva, los franciscanos y los protestantes. Este pasaje podría leerse como un breve apartado, casi fuera de tema, pero en nuestro análisis queda cada vez más claro que *Contrabando* se escribió como un rompecabezas en el que cada pieza tiene su importancia. Así, proponemos leer este conflicto de fe como una alegoría del conflicto social provocado por el narcotráfico en Santa Rosa. Visto desde esta perspectiva, los franciscanos simbolizan los orígenes del pueblo que logró edificarse pese a las penurias y dificultades: es el tiempo de la idealización o sublimación de la pobreza, de la adoración pasiva, de la fe en iconos que representan un poder superior como única esperanza y salvación. Los protestantes, en cambio, son los americanos que llegan con los brazos cargados de soluciones materiales e inmediatas: medicina, ropa y alimentos. No en vano muchos de los habitantes más pobres de Santa Rosa se convierten así al protestantismo: “[a]hora, la mitad del pueblo, los más pobres, se han convertido. Quizá porque no tienen nada que perder, porque quieren cambiar de suerte o porque del otro lado llegan los americanos con [sus] cargamentos” (74).

Los conversos a la religión protestante se parecen a los campesinos de Santa Rosa que caen en el tráfico de drogas (un aspecto en el que ahondaremos en el punto siguiente): buscan una salida a la pobreza. La comparación es tanto más pertinente que muchos católicos del pueblo llegan a relacionar la sospechosa desaparición de Julián con el declive de su religión. Se trataría de un castigo divino por no haber investigado el robo del santo más emblemático de su iglesia: el Santo Niño de Atocha, criticado por los protestantes porque era “un santo con ojos, pero no veía, con boca, pero no hablaba, con orejas, pero estaba sordo, un objeto nada más, sin vida ni poderes” (75). Traslado al conflicto social conllevado por el narcotráfico, el Santo Niño de Atocha se convierte en el gobierno: es el Estado mexicano que mira a otro lado y se queda callado o sordo ante la destreza de las comunidades más desfavorecidas del país, el Estado deshumanizado que no quiere ni puede hacer nada para ayudar a la gente que pretende proteger. Consecuentemente, como los conversos al protestantismo, los conversos al narcotráfico prometen ser cada vez más numerosos, y las consecuencias cada vez más trágicas: “[h]ay quien asegura que van a seguir las desapariciones de la

gente de Santa Rosa” (75).

3.1.1.2. La ilusión de movilidad social del narcotráfico

Antes de pasar a consideraciones más analíticas, nos gustaría destacar la representación del narcotráfico que se desprende de la mayoría de los testimonios de Santa Rosa, y esto a pesar de sus diferencias y disonancias. Se trata del narcotráfico como una oportunidad de movilidad social y económica, y lo ilusoria que es en realidad esta promesa. Por una parte, queda claro que el narcotráfico aporta progreso económico y tecnológico a un modesto pueblo rural como Santa Rosa, porque acelera su modernización: “el pueblo ya no era el de antes. Como que se veía más movimiento, más dinero, más progreso, usted sabe, mucha gente desconocida” (35). Los hermanos Duarte ya no consiguen vender sus burros “porque toda la gente usa ahora gas” (63); brotan casas nuevas y coches por los montes y al lado del río (27, 99); se construyó una nueva carretera y “[a]hora se acertó el camino y sólo se hacen dos horas en troca, en vez de un día a caballo” (97) al mismo tiempo que se “está abriendo el camino para Sonora” (89). En la novela se intuye que todos estos casos de modernización se deben al narcotráfico. Por otra parte, el precio del progreso conllevado por el narcotráfico es la codicia, la envidia, el recelo y la traición que acaban por convertir un pueblo donde “[t]odos son parientes o compadres o amigos” (88) en “un pueblo de puertas cerradas. Un caserío de antenas parabólicas por donde pasa el dinero mal habido. Un mundo de extraños que no se saludan en la calle. Y cuánta soledad hay en las almas” (89). Santa Rosa se ha convertido en un paisaje de contrabando, de traición y de muerte: “[l]a traición y el contrabando terminan con muchas vidas. Acaban también con pueblos” (89).

En primer lugar, frente a todas estas “historias de gente común que un buen día, casi imperceptiblemente, decide comenzar a sembrar la droga, o decide venderla, o transportarla, o esconderla en su casa” (García Ramírez 2011), Rascón Banda logra percibir y representar de manera contundente cómo el narcotráfico surge para la gente pobre de la sierra norteña de Chihuahua como un ascensor económico y social, para “sacar[se] de pobre” (57). Muchos campesinos lo perciben como un medio para mejorar las condiciones de vida de su familia, tal como es el caso del Candelo: “[a] todos nos va a ir bien, mamá, ya verá. Ya no tendrá que comer quelites ni andar pudiendo fiado en las tiendas y podrán volver a la escuela el Cheto y la Nancy, y usted se operará esas várices que no la dejan andar” (70). En el capítulo “Retratos en blanco y negro”, se sugiere que para las clases más desfavorecidas del norte de México, las vías legales para llevar una vida sin problemas de dinero no suelen bastar. La historia de Cutberto Daniel es particularmente llamativa: para cumplir con su objetivo de juntar el dinero necesario para casarse, aceptó una serie de trabajos de escaso valor y mal

pagados hasta el día en que la única opción que le queda es la criminalidad. Al principio trabajaba en el billar de su padrino, “pero cuánto podía juntar colocando bolas en las mesas” (54), luego trabajaba en la carretera, “pero cuánto podía juntar el pobre, abriendo la brecha que va para el río [...] si en eso sólo pagan el mínimo” (54). Entonces, se puso a vender licores, pero los judiciales le quitaron todo a causa de la Ley seca, así que se fue a buscar oro en el arroyo, pero ganaba menos de lo que le costaban los viajes y el material. Así que, finalmente, acabó de *chutamero*.

Las historias de este tipo sobran en *Contrabando*: Consuelo San Miguel²³ se pone a vender yerba para mandar a sus hijos a una buena escuela en Sonora “para que se hicieran gente de provecho” (56) y Lino Lagarde, un maestro en una escuela federal en Bahuichivo, bajo los consejos de un colega, se pone a sembrar en Santa Rosa porque “[l]os sueldos del magisterio son una miseria [...] y no hay profesión más ingrata ni más mal pagada” (58). Para esta gente que se siente abandonada económicamente por su gobierno y que luchan por sobrevivir y mantener a sus familias, el narcotráfico parece ser un riesgo que están dispuestos a asumir: presumen que tienen más que ganar que perder. Como dice Valente Armenta, “[los hermanos Rosario Fonseca] me convencieron de la sencillez de este trabajo y de la rapidez con que se gana dinero, aunque tiene algunos riesgos, no tuve inconveniente en asociarme con ellos” (119)²⁴. El narcotráfico acaba por percibirse como “*un trabajo como cualquiera*” (83), pero comparado con las otras posibilidades, parece más rentable y menos agobiador. En el caso de los campesinos, ni siquiera se distingue ostensiblemente de lo que solían hacer anteriormente: Consuelo San Miguel pasa de vender yerbas del monte a vender marijuana y muchos siguen vendiendo y transportando los productos que cultivan, solo que ya no se trata de naranjas o de cañas (97). Lo que sí cambia es el sueldo que reciben por su oficio. Esto es lo que impulsa a Sophie Esch a sostener que se puede concebir la guerra contra las drogas en México como una guerra económica en la cual el Estado trata de preservar su dominancia económica frente al narcotráfico como sistema neoliberal en el cual el narco es “a good market-citizen in the sense that he uses all means—exercising violence and embodying other state functions—to make a profit” (2018: 28).

Sin embargo, cabe subrayar que, en la mayoría de los casos, el narcotráfico se percibe como un medio y no un fin en sí mismo: constituye un billete de entrada hacia otras oportunidades profesionales, en este caso legales. Así, Consuelo tenía la intención de utilizar el dinero que había

²³Esto es otro elemento de *Contrabando* que se podría analizar desde un punto de vista feminista: Consuelo es una madre soltera de tres hijos que decide algún día ponerse a sembrar ya que “¿y las mujeres por qué no?” (55).

²⁴Esta idea se repite en la boca de Israel en “Guerrero Negro”, quien explica haber dejado su trabajo precedente en el que estaba explotado para volverse su propio jefe: “[l]o que hago ahora tiene sus riesgos, pero vale la pena” (156). También Eloy alude a la promesa económica del narco: dice que si tantas personas se involucran en el tráfico de drogas a pesar de los riesgos es porque como Israel, “[v]en el dinero fácil” (164).

recaudado para trabajar y llevar otra vida más apacible en Chihuahua, y Lino quería ahorrar para instalarse en Ciudad Juárez y abrir “un negocito allá, sin sobresaltos” (58). Por esta razón, a veces importa más lo que puede simbolizar el narcotráfico y menos lo que es: representa la promesa de una vida mejor. Esto se pone de relieve en la historia de Baudilio Royval, un anciano de sesenta y siete años que muere sin haberse atrevido a vender el resultado de su labor. Si “sembró [las semillas] con cuidado, las regó con esmero, las cuidó con cariño” (57) y solía sacar su cosecha de su escondite para “[acariciarla] con los ojos, calculaba su peso, su valor, y con mucho cuidado la amarraba otra vez y la volvía a ocultar en su sitio” (57) es porque lo que cuidaba con tanto celo, más que semillas o ramas, era un sueño. Para Baudilio, las ramas y las semillas simbolizaban la posibilidad de que algo tan pequeño y sencillo se convirtiera en una nueva vida y esto valía mucho más que el dinero que hubiera podido sacar de ellas.

Sin embargo, la promesa de progreso socioeconómico promovida por el narcotráfico no es otra cosa que una ilusión, que tarde o temprano, acaba por deshacerse, exactamente como el “atadito de ramas secas [de Baudilio] que por el largo tiempo que estuvieron guardadas se fueron desbaratando y haciéndose más pequeñas, hasta quedar hechas polvo” (57). Como pone de relieve Esch, “[t]he inhabitants of the mountains are drawn to the drug trade by the economic benefits it offers, but then they become overwhelmed by the violence it entails” (2014: 169). No en balde se cuentan las historias de los personajes de “Retratos en negro y blanco” desde un cementerio: Adalberto es matado por “judiciales o narcos, quién sabe, son tan parecidos” (60); Cutberto acaba fusilado por algunos judiciales que entraron en su casa y que lo mataron por confusión, pensando que iba a utilizar su arma; Consuelo se encuentra muerta en el río cerca de su casa, traicionada por sus vecinos quienes iban detrás de su dinero; y Lino es asesinado por los hermanos del amigo que mató para vengarse de su delación. Así, cuando los campesinos intentan utilizar el narcotráfico como medio para alcanzar otras oportunidades, nunca logran llegar hasta este punto. La promesa del narcotráfico es frágil y tan vaporosa como el humo de un campo de marijuana que se consume: pronto, solo se pueden contemplar el fracaso y las cenizas, como Lino, quien tenía la costumbre de volver de vez en cuando al pueblo a ver “el resto de su siembra, a mirar el dinero que se volvió ceniza” (59). Por consiguiente, si el narcotráfico promete minimizar la oposición entre pobre y rico, Rascón Banda no apoya o glorifica esta promesa, sino que procura demostrar que la única ganadora en esta historia es la muerte: es la única ley, el poder supremo, y no perdona a nadie. Este rechazo de una confianza ciega en la posibilidad de alcanzar un verdadero y perdurable progreso socioeconómico acerca la novela al pesimismo del pensamiento posmoderno y a la triste constatación que se desprende del fracaso de las revoluciones centroamericanas —elementos que hemos identificado como claves en el declive del género testimonial—.

3.1.1.3. Efectos de oralidad

Los críticos del género testimonial considerados en este trabajo (Beverley, Achugar, Sklodowska) coinciden en que si el lector de un testimonio tiene la impresión de percibir una “voz popular 'real'” (Beverley 2010: 31) es gracias a los llamados efectos de oralidad. Son estos “recursos provenientes de una tradición de relato oral” (Beverley 2010: 31) que el autor-recopilador rescata en el discurso del narrador-testigo para trasladarlos y adaptarlos al nivel del sistema escriturario. Así, el efecto de oralidad nutre el efecto de realidad de un testimonio —Achugar llama esta relación de dependencia el “efecto de oralidad/verdad” (1992: 65)— porque produce en el lector la confianza de que se halla ante una transcripción fidedigna de la narración oral original, “reafirmando de este modo la ilusión o la convención del propio género, o sea que [el lector] esta frente a un texto donde la ficción no existe o existe en un grado casi cero que no afecta la verdad de lo narrado” (1992: 65). En otras palabras, el autor-recopilador pretende minimizar su mediación al enfatizar las huellas de la voz del narrador-testigo. Ahora bien, una de las incoherencias del testimonio es que la reproducción de la oralidad en la escritura testimonial es menos la permanencia de la voz y conciencia del testigo que el producto estilístico de la subjetividad del recopilador. En efecto, a la hora de transformar la narración original en escritura, el recopilador goza del poder absoluto de editar, borrar, minimizar, exagerar o marginalizar sus características verbales²⁵. Antes de interpretar una serie de características de *Contrabando* como efectos de oralidad, nos toca ahondar la tensión interna de este efecto, dividido entre su afán de autenticidad y la artificialidad de los mecanismos literarios que permiten generarlo. Para ello, apelamos a las consideraciones teóricas de Carlos Pacheco en *La comarca oral revisitada* (2016), donde se interesó por el efecto de oralidad en las obras latinoamericanas de ficción, o en sus palabras, en la “ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea” (2016: 23).

La tesis general que se desprende de la obra crítica de Pacheco es la siguiente: si Juan Rulfo, João Guimarães Rosa o Augusto Roa Bastos (para solo citar a ellos) lograron superar la condición muda del texto —cuando un texto busca volverse sonido más que grafía y ser escuchado más que

²⁵Para retomar el ejemplo de nuestro marco teórico, Elizabeth Burgos reconoció haber suprimido en su proceso de transcripción repeticiones, marcas de diálogo, verba dicendi, interrogativas y errores gramaticales; en fin, huellas de la oralidad del discurso original suministrado por Menchú. Estas modificaciones, combinadas con la incorporación de un glosario de términos indígenas y de epígrafes extraídos de obras como *El libro de los libros del Chilam Balam*, el *Popol-Vuh* o *Hombres de maíz*, le permitieron literaturizar la historia de Menchú. Empero, también contribuyeron a marginalizar el lenguaje y la cultura maya frente a las normas occidentales. De hecho, Sklodowska condena como prácticas antitestimoniales el empleo de epígrafes, glosarios, prólogos, apéndices y otras notas porque dan pie a la conflictiva yuxtaposición de “diversos modos veridictivos —el testifical/legal y el científico— [que] terminan siendo mutuamente ironizados y relativizados” (1993: 87).

leído (2016: 280)— fue gracias a una compleja elaboración lingüística y literaria. Para Pacheco queda claro que el efecto de oralidad nunca puede confundirse con la oralidad misma, de la misma manera que el efecto de realidad definido por Roland Barthes²⁶ no puede igualarse a la realidad. Son *efectos*: imitaciones, recreaciones y artificios literarios. Aun cuando se intenta transferir la espontaneidad, la inmediatez y la autenticidad de la oralidad al nivel de la escritura, la tarea es paradójicamente extensa y minuciosa, y es precisamente por esta razón que Pacheco rehúsa la validez del relato testimonial. Estamos de acuerdo con Pacheco cuando sostiene que el verdadero efecto de oralidad no puede cumplirse “a través de la conversión de la escritura literario en registro testimonial, en transcripción o en imitación de habla real alguna, sino mediante una laboriosa tarea de codificación estética, que implica un sofisticado dominio de las técnicas narrativas” (Pacheco 2016: 282). Además, para Pacheco, no cabe duda de que la palabra es performativa: es un evento, es acción, puede tener incidencia en la realidad porque transforma la realidad que nombra, un aspecto que el testimonio siempre se ha negado a admitir. Por lo tanto, los autores que quieren conseguir un efecto de oralidad en sus obras deben obligatoriamente renunciar a dos grandes ilusiones:

en primer lugar, la ilusión mimética o realista, según la cual sería posible ofrecer en la narrativa en registro fiel de la realidad lingüística y cultural elegida como referente, y, en segundo lugar, la ilusión de autenticidad: la de convertirse, mediante sus relatos, en portavoces directos de sectores sociales, étnicos o culturales supuestamente desprovistos de voz propia. (Pacheco 2016: 265)

El reto del efecto de oralidad reside por consiguiente en el deseo de ceder el espacio narrativo a una voz popular que no es la del autor en un texto que sí le pertenece, lo cual requiere, como en el testimonio, una presencia autorial discreta. Pero tanto en las obras consideradas por Pacheco como en *Contrabando*, y al contrario del testimonio, el autor se asume como responsable y creador de una narración ficticia que renuncia a la mimesis al mismo tiempo que abraza un estilo literario sofisticado.

La dificultad del efecto de oralidad para el autor también reside en conseguir, desde su perspectiva cultural ajena, la sensibilidad adecuada para llegar a percibir, entender, absorber y, por lo tanto, reproducir, las peculiaridades lingüísticas y orales de las voces que pretende integrar en su texto. Esto explica por qué Pacheco —a pesar de hacer hincapié en la abundancia y diversidad de recursos estilísticos y estéticos que permiten obtener un efecto de oralidad— llega a identificar una condición previa compartida por todos los escritores que figuran en su libro. Se trata de la necesidad de haber tenido la experiencia directa del medio cultural representado, y sobre todo, de su habla. Según sugiere Pacheco, solo en este caso la representación literaria de un universo oral popular evita ser una mera imitación, calcada de un modelo exterior (como es el caso en el testimonio) y se

²⁶Ver BARTHES, Roland. “L’effet de réel”. *Communications*, vol. 11, no. 1, 1968, pp. 84–89.

convierte en algo más auténtico: la “resonancia de una vivencia interior” (2016: 283). Volviendo a nuestro objeto de estudio, esto es precisamente el caso de Rascón Banda, quien creció en el ambiente cultural y lingüístico de Santa Rosa antes de mudarse a la capital en la edad adulta. Significaría que, al escoger la autoficción como alternativa al testimonio para representar las voces del ambiente popular que ha conocido íntimamente, Rascón Banda tomó las buenas predisposiciones para conseguir en *Contrabando* el efecto de oralidad teorizado y celebrado por Pacheco. Proponemos por consiguiente identificar una serie de recursos que contribuyen a generar este efecto de oralidad en la obra.

En su representación del habla popular típicamente norteño, Rascón Banda emplea una serie de recursos estilísticos que permiten generar un efecto de oralidad. Por una parte, recurre a un abanico de mexicanismos norteños y otros giros típicos del léxico chihuahuense, como: “platicar” (77, 83, 'conversar, contar'), “cabrón” (77, 83, expresión de familiaridad u ofensiva), “[l]a vida allá es cabrona” (78, 'la vida allá es difícil, violenta'), “[u]n chingo de años” (78, 'muchísimos años'), “chingar(se)” (81, 83, 'fallar, fracasar' o 'molestar, causar daño'), “chingaderas” (80, 'acciones bajas, mezquinas'), “hijos de la chingada” (200) y otras derivaciones sustantivadas, “pendejo(s)” (83, 200), “¿[m]ucho pegue con las viejas?” (78, '¿mucho éxito amoroso con las mujeres?'), “pinche vieja” (145), , “gringos” o “gringa” (80, 136, 'estadounidense(s)'), “carros” (82, 'coches'), “troca(s)” (99, 9, 148, 208, 'camión de carga'), “aventón” (98, 'autostop'), “chutama” (106, 'marijuana'), “chutamero(s)” (48, 55, 105), “chambelán” (31, en el sentido de 'galán, pareja de baile'), “chamaco(s)” (138, 159, 56, 'niños, hijos'), “gambusino” (57, 'buscador de oro'), “troje” (99, 'casa o habitación de tejamanil y troncos') y “bronca” (146, 168, 176, 'problema o pelea’)²⁷.

También se pone de relieve la propensión típicamente mexicana al uso de los diminutivos que, según A. Bruce Gaarder, actúan como repositorios de la subjetividad e identidad mexicana²⁸ : “solita” y “solitos” (56, 47), “¿[s]abrocito?”, (136), “grandecito” (161), “unas semillitas” (57), “hermanitas de la caridad” (92), “nuestro corazoncito” (48), “besito” (48), “su carguita valiosa” (57), “pidieron un fiadito” (63), “la difuntita Fortina” (64), “una anforita de tequila” (64), “carrujito” (57), “en unos diyitas” (45) “[l]e puse en su redecita un frasquito” (69), “una bolsita de arroz” (69), “el sartencito negro” (69), “mijita” (10 veces en la página 46, 136), “mamacitas” (48), “se escuchaba clarito, como ruido de muchos balazos, así, seguiditos” (15), “muchos milagritos” (160). Algunos de estos ejemplos

²⁷Todas las definiciones de este apartado y de los que siguen proceden del *DEM*, el *Diccionario del Español de México* oficial en línea.

²⁸En sus estudios lingüísticos sobre los usos de los aumentativos y diminutivos en el español de México, A. Bruce Gaarder investiga la diversidad de significado y uso de la sufijación mexicana. El resultado de su análisis estilístico-estadístico es una tabla bastante completa, pero es interesante notar que el lingüista concluye su trabajo con la mención de un caso cuyo matiz no logra encajar del todo en su categorización. Según Gaarder, se trataría de un uso que refleja una sensibilidad y subjetividad típicamente mexicana.

demuestran que, en el español mexicano, los sufijos -ito(s)/a(s) no solo se emplean con un valor diminutivo y afectivo. Además, se aplican a otros tipos de palabras que sustantivos o adjetivos: “ahorita” (41, 140, 162, a partir del adverbio ahora) y “[s]alucita” (159, a partir de la interjección salud).

El sabor popular y oral del texto es también generado por una serie de alteraciones fonéticas típicas de la región: la aféresis —elisión o pérdida de uno o varios sonidos en posición inicial de palabra— como “¿[y] ora (tú)?” (176, 201) en lugar de ‘¿y ahora (tú)?’ y “ora sí” en vez de ‘ahora sí’ (137). También encontramos casos de debilitamiento —elisión de la /d/ intervocálica en posición interna de palabra— como en “pelao” (139, ‘pelado’) y “chingaos” (83, ‘chingados’); apócopies como “de abajo pa arriba” (176, ‘de abajo para arriba’) y aglutinaciones: “mijito” (11, 133, 99, ‘mi hijito’), “nomás” (‘nada más’, 41, 83), cuantimás (119, ‘cuanto más’). Por último, también se incluyen onomatopeyas —“¿[q]ué tal, eh?” (138)— e interjecciones típicas: “¡[ó]rale! ¡Lárgate!” (200, para estimular alguien a hacer algo) y “[p]ues órale” y “[ó]rale” (77, 162, en el sentido de aceptación)²⁹.

Por otra parte, Rascón Banda reproduce también las formas de interacción características de los habitantes del pueblo. En algún momento, se alude a una especie de costumbre sociolectal compartida por la gente que vive cerca del río: “[e]n el río todos se dicen pariente, costumbre que viene de muchos años atrás, desde que mis tatarabuelos arrendaban sus tierras y a quien fuera pariente le cobraban la mitad de las rentas” (99). Pero un hábito más llamativo y frecuente son los chismes que corren por el pueblo. En su testimonio, Jacinta Primera alude constantemente a este fenómeno y expresa su fastidio: “[l]a gente hablaba. Decían que me daba mal lugar y que estaba dejando en descrédito al pueblo” (33), “de todas maneras le gente habló mucho” (35), “[l]a gente es muy habladora. Yo no hago caso de lo que dicen [...] Dicen que yo me meto con sus maridos para sacarles dinero. Puros infundios [...] calumnias” (38). A pesar de afirmar lo contrario, queda claro que estos cotilleos la afectan mucho, ya que no puede dejar de mencionarlos. Es también el caso de Conrada, quien anticipa la actitud del pueblo cuando su hijo se va de viaje para su trabajo ilegal: “[a]dónde le digo a la gente que te fuiste si me preguntan. Dígales que a campear unas reses que se nos fueron por el río. No, mejor les cuento otra cosa, todo mundo sabe que ya no tenemos ni un animalito siquiera” (70). Sin embargo, cuando su hijo muere en circunstancias oscuras, no puede detener los rumores: “[d]icen que lo mató el Astolfo. Quién sabe. El Astolfo dice que no [...] Muchos dicen que no fue así” (72). En “Retratos en blanco y negro”, también se alude a las calumnias, difamaciones y otros infundios que puede propagar la gente (61), sea por envidia, por malicia o por indiscreción. No

²⁹Es de notar que Huguito también incorpora todas estas características del habla de Santa Rosa en sus obras literarias y que tanto Rascón Banda como su doble autoficcional no proporcionan en ningún momento notas, glosarios u otros tipos de apéndices que Sklodowska condena como antitestimoniales.

obstante, en algunos casos, también pueden ser verdades difíciles de admitir, como el involucramiento de un pariente o amigo en el tráfico de drogas. A veces, menos que chismes, son noticias valiosas y establecen una cadena oral de transmisión de la información. En efecto, en Santa Rosa, esta no suele circular de manera escrita, por medio de los periódicos, sino de boca a oído, como la historia que inspiró el guion de Huguito (lo que Rosalba contó a Nana Lupe ella lo transmite a Huguito), o algunos detalles de la última boda de Valente Armenta (106).

Los pasajes que acabamos de considerar demuestran que en *Contrabando*, el acto de habla es imprescindible. Por eso hemos incluido tantas citas: evidencian la acumulación y la diversidad de verba dicendi que abarca el texto. Por lo tanto, el relato también se caracteriza por la ubicuidad de lo dialógico, un elemento que contribuye obviamente al efecto de oralidad. A cambio del acceso a los pensamientos internos y privados de los personajes, el lector obtiene transcripciones dinámicas de palabras pronunciadas en voz alta, caracterizadas por redundancias y aliteraciones, como cuando Huguito alude a la dificultad de comunicarse con militares de manera coherente —“No. Retírese. Son órdenes. Retírese. Hable en Chihuahua. Retírese. Es ilegal. Retírese. Son órdenes. Hable en Chihuahua. Retírese. Es ilegal. Retírese” (10-11)— o cuando, dentro del testimonio de Damiana, se repite constantemente la misma construcción de frase, empezando por 'Que' (19). De hecho, en algunos casos, estas repeticiones son un buen indicador del estado emocional del hablante. Es el caso del discurso de Conrada cuando se entera de la muerte de su hijo: repite “qué le pasó al Candelo” (71) de manera tan compulsiva que acaban por administrarle un sedante. Esto vale también para el pasaje en el que Damiana relata la tortura que padeció: “No sé” y “No” (20) se repiten una decena de veces en unas cuantas páginas, recreando su destreza en aquel momento, y reflejando su trauma actual.

Concentramos ahora la mirada (o mejor dicho, el oído) en el concepto de *soundscape* —que traducimos por paisaje sonoro—, un concepto acuñado por el catedrático y compositor Murray Schaffer, cuya tesis principal consiste en alegar que el ambiente sonoro general de una sociedad es un indicador de su estado y de sus condiciones sociales³⁰. Dicho de otro modo, el paisaje sonoro de una sociedad es su radiografía social y puede ser mucho más reveladora que la fotografía de su paisaje visual. El concepto de Schaffer nos parece idóneo para considerar la atmósfera o el ambiente sonoro de Santa Rosa y que Rascón Banda se propone reproducir en *Contrabando*. En tres pasajes en particular, el autor parece pintar un retrato más sonoro que visual: son descripciones llamativas de por su insistencia en los sonidos, pero también porque, como sugiere la teoría de Schaffer, proporcionan una radiografía del pueblo de Santa Rosa, marcado por los estigmas del narcotráfico.

Siguiendo el orden de la narración, el primer pasaje que nos gustaría destacar es el paisaje

³⁰Ver SCHAFFER, Murray. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (Vermont): Density Books, 1994.

sonoro que Damiana recrea en su testimonio. Es de notar que la historia trágica de Damiana es desencadenada por un elemento sonoro, cuando la calma del alba es interrumpida por un traqueteo que gana progresivamente en intensidad y claridad, hasta que no quepa duda de que se trata de ráfagas de balas (15). Pero lo más interesante en este episodio es cuando Damiana deja de ser un testigo ocular y que su testimonio se convierte entonces en la narración de una experiencia acústica. Sabemos que el género testimonial erige gran parte de su legitimidad, autenticidad y credibilidad sobre la condición de testigo ocular del narrador (Stoll 2008: 353)³¹. Ahora bien, con el testimonio de Damiana, Rascón Banda se alinea con la revalorización de la noción de testigo auditivo que encontramos en la teoría de Schaffer (*earwitness*, en sus términos), dado que representar un paisaje sonoro implica una experiencia auditiva directa, caracterizada por “sounds directly experienced and intimately known” (1994: 14). Asimismo, esta idea se asemeja a la experiencia directa del universo popular oral que es preconizada por Pacheco en la ficcionalización de la oralidad.

Volviendo a Damiana, se convierte en testigo auditivo cuando se arroja al piso del coche para protegerse del tiroteo general³²: “[s]e oían gritos, insultos, y la voz del comandante que daba órdenes. De la casa nos seguían disparando muy fuerte. De las ventanas, de los balcones, del techo, de las puertas de abajo. Apenas se oían unos cuantos balazos de los judiciales que les contestaban desde nuestras camionetas” (17). En una sociedad asolada por la confusión, donde se ha vuelto imposible distinguir entre la gente —cuanto y más se trata de las fuerzas armadas—, el hecho de que Damiana sea capaz de hacerlo solo mediante el oído es notable. Logra además identificar los orígenes y destinos de las balas cuando estas se disparan en todas direcciones. Sin embargo, cuando cesan los disparos, a pesar de ser consciente de lo peligroso que constituye el haber sido un testigo ocular de tal escena: “[m]e van a matar. Me tapé los ojos para no ver. Me van a matar. No debo ver lo que hacen para que no me maten. Me voy a tirar al piso” (18), Damiana no realiza que su cualidad de testigo auditivo es igualmente perjudicable.

En el siguiente pasaje, es Huguito quien se convierte en testigo auditivo, proporcionando en “Una noche en Santa Rosa” un testimonio de su experiencia personal, directa, y acústica de la tragedia que sacudió la noche de fiesta de Santa Rosa:

La música del baile llegaba hasta la casa. Apenas nos habíamos acostado cuando se escuchó un tiroteo.

³¹Según la Real Academia Española, un testigo es una “persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo”. No es sorprendente que, dentro del imaginario occidental, la noción de testigo sea estrechamente ligada a la experiencia visual: consideramos que se accede a la historia y al conocimiento mediante la escritura, mediante lo que vemos y leemos. Esto explica por qué, a pesar de ser la transcripción escrita de un informe oral, el testimonio deriva su credibilidad de la experiencia visual del narrador, no de su experiencia acústica.

³²De hecho, vuelve a serlo cuando es prisionera de la policía, hecha bola en una camioneta y cubierta por una lomita. Aun así, consigue reconocer sus entornos y ubicarse mediante el oído: “[o]í el ruido de un tren y el silbato de la máquina. Oí ruidos de carros y voces de gente, como si hubiéramos llegado a una ciudad” (19).

Al rato se oyeron gritos y llantos de mujeres por el rumbo del río. Por la calle se sintieron los pasos de gente que corría [...] Se oyó un tiroteo [...] Hasta el balcón llegaba muy alegre la música del baile. Repetían a cada rato "Una noche en Santa Rosa", la polka preferida de todos. Tratamos de dormir pero cada rato se volvían a escuchar los balazos [...] Tratamos de dormir, pero en la calle pasaban las trocas zumbando. Varios hombres discutían en el puente. Después alguien tocó la puerta de abajo varias veces. En medio de la música, seguían oyéndose, de vez en cuando, los balazos. (85-86)

La cita se reproduce extensivamente porque el paisaje sonoro descrito por Huguito es extremadamente preciso: como sostiene Schaffer, es mucho más revelador que una fotografía. Aquí, son los sonidos que cuentan la historia. Este episodio nos sirve de puente hacia el último pasaje que nos interesa: si en el capítulo anterior, los sonidos impedían el sueño de la familia de Huguito, en "Desenlace", lo invaden.

En efecto, en el episodio del accidente de coche que ocurre cuando Huguito está durmiendo en el camino de vuelta desde Chihuahua, realidad y sueño llegan a solaparse o confundirse mediante el ambiente sonoro: "[o]í gritos, órdenes de soldados, gritos de mujeres, llantos de niños. Desperté cuando la troca se salía del camino [...] Fuera del sueño seguían oyéndose los balazos, pero ya no había gritos" (208). Incluso cuando está dormido, Huguito no puede dejar de absorber su ambiente sonoro: los sonidos atraviesan la inconsciencia porque, como explica Schaffer: "[t]he sense of hearing cannot be closed off at will. There are no earlids. When we go to sleep, our perception of sound is the last door to close and it is also the first to open when we awaken" (Schaffer 1994: 17). Este pasaje de *Contrabando* parece sugerir que, en realidad, la puerta siempre está entreabierta³³. Así, tanto Damiana como Huguito no logran tapar sus orejas: no pueden impedir el acto de escucha tan sencillamente como lo hacen con la vista. No controlan sus experiencias acústicas: están forzados a ser testigos auditivos de la violencia y del terror generados por el narcotráfico, lo cual refleja la omnipresencia de estos elementos en Santa Rosa.

3.1.2. Los (narco)corridos

Los corridos forman parte integrante del paisaje sonoro de Santa Rosa. Desde el momento en que Huguito pone un pie en Chihuahua, no es acogido por las canciones rancheras y románticas que escribe Antonio Aguilar, sino por los corridos prohibidos —o corridos de contrabando, en términos

³³De hecho, otros pasajes ilustran esta idea. En varias ocasiones, los sonidos logran atravesar y perturbar los sueños de Huguito: "[e]scuché entre sueños" (134) y "en sueños oí un canto triste de mujeres [...] la monotonía de las voces me permitió reconocer en la inconsciencia del sueño a los metodistas" (73). El hecho de que preserve su aptitud de escuchar (que es además aguda, si logra reconocer el canto de los metodistas) incluso cuando está inconsciente es sin duda una señal de su sensibilidad por los sonidos, que se transcribe entonces en su escritura. Al respecto, en algunos pasajes se asocia el acto de escribir con el acto de escucha (52), pero la cita más llamativa es definitivamente la siguiente, donde las dos competencias se juntan: "[m]ientras *escribo escucho* a los aleluyas que empezaron a cantar desde antes de que saliera el sol" (109, énfasis mío).

de Rascón Banda— que su padre escucha a todo volumen en el coche (9). Es más, el mismo ambiente musical clausura el relato, aunque Huguito se ubique en Chapultepec, como si el escritor se hubiera llevado parte del paisaje sonoro de Santa Rosa (211). En la intertextualidad que establece Rascón Banda con este género musical popular, siempre retoma referencias reales. Sea mediante citas — incluye letras, siempre en cursivas, de “Camioneta Gris” de Los Cadetes de Linares (76), de “Contrabando por Amor” de Los Jilgueros del Arroyo (99) y de “R-UNO” de Los Tigres del Norte (110)—, sea mediante menciones explícitas de personajes y títulos de narcocorridos: “Margarita la de Tijuana” (42), “El Gato Montés” (131) y “Camelia la Texana” (42). En cuanto a nuestro último ejemplo, los estudios de Juan Carlos Ramírez-Pimienta revelan que “Camelia la Texana” es en realidad el nombre que terminó por reemplazar —bajo la influencia del público— el título original del narcocorrido compuesto por Ángel González: “Contrabando y traición”. Aunque Rascón Banda no lo cita de manera explícita, los términos de este título original infiltran el corazón mismo del relato, hasta tal punto que Huguito concluye su narración por la necesidad de “darle la vuelta a estas páginas de *contrabando y traición*” (211, énfasis mío)³⁴.

Es más, es posible considerar que el título de la novela en sí es una referencia al narcocorrido. Aprovechamos esta hipótesis para volver a las consideraciones de Gérard Genette sobre el paratexto. El crítico distingue entre dos tipos de título: temático —cuando alude al contenido del relato (de qué trata)— y remático —cuando se trata de una indicación genérica (qué tipo es)—. En el caso de *Contrabando*, estamos sin duda ante el primer caso: se subraya “l'importance du thème dans le 'contenu' d'une oeuvre, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif” (Genette 1987: 85). Dado la importancia que Genette le da a este elemento del paratexto, tenemos que mencionar que *Contrabando* también tuvo un cambio de título. En efecto, originariamente, se presentó para el premio Juan Rulfo bajo el nombre de *El Traficante* (Ducoux 2020: 62). Alegamos que cambiarlo por *Contrabando* tenía la doble ventaja de no insinuar que solo exista un tipo de traficante cuando el contenido del texto apunta hacia lo contrario, pero también de reforzar la intertextualidad con los narcocorridos.

El nexos entre *Contrabando* y los corridos se hace tanto más intenso cuando el lector se da cuenta de que la cantidad de corridos de contrabando que Huguito tiene que incluir en su obra de teatro corresponde al número de capítulos del relato que está a punto de cerrar (menos dicha obra de teatro y el guion de cine fallido): “sólo me falta pasar a máquina la letra de los corridos que estoy oyendo, porque para el montaje de “Guerrero Negro” se necesitan, me dijo el director, cuando menos

³⁴Los términos también aparecen en una cita que hemos mencionada previamente: “[l]a traición y el contrabando terminan con muchas vidas. Acaban también con pueblos” (89), a la que habría que añadir: “[e]s que el contrabando y la traición no se llevan” (89).

veintiún corridos de contrabando” (211). El pasaje es también interesante porque pone de relieve un proceso que caracteriza tanto la obra de teatro de Huguito como *Contrabando*: mediante la escritura, un género cultural popular se traslada hacia un ámbito de alta cultura. Sin embargo, Rascón Banda resiste la asimilación cultural y logra preservar la originalidad de este medio de expresión popular que proporciona todavía otra representación del narcotráfico. Parece aprovechar el potencial que tiene, según Sophie Esch, la música popular de vincular las élites con el pueblo: “lettered and folk-popular spheres” (2018: 42). Esto es tanto más cierto para los narcocorridos, que Castillo Carillo define como “una manifestación contracultural viva y espontánea que fragmenta los marcos axiológicos de la *ciudad letrada*” (2018: 111).

3.1.2.1. Orígenes y evolución del (sub)género

El corrido es un género musical narrativo imprescindible en el folclore mexicano que conoció su edad de oro durante la Revolución. Sus composiciones épico-líricas se caracterizan por una matriz métrica simple y regular (versos octosilábicos) y por una esencia oral (los corridos se cantan y se escuchan, no se leen) que inducen a muchos críticos a identificar como su antecedente el romance medieval español, y más específicamente el romancero andaluz, según los renombrados estudios históricos de Vicente Mendoza³⁵. Por otra parte, Antonio Avitia Hernández propone cuatro tesis acerca del origen del corrido: la hispanista, la indigenista, la mestiza (las tres serían influenciadas con menor o mayor medida por el romance español) y la regional, mientras que Hermann Herlinghaus subraya las influencias tempranas de los relatos caballerescos y de las aventuras del pícaro (2009: 32)³⁶. Así, la heterogeneidad del género se perfila ya al nivel de sus orígenes e influencias, y se repercute en la diversidad de nombres que ha tenido a lo largo de su historia: entre otros, “romance, tragedia, ejemplo, versos, coplas, relación” (Herlinghaus 2009: 33). Estos datos propician Herlinghaus a resistir “reducing the narration of corridos to a single semiotic level” (2009: 86), un aspecto que abordaremos enseguida.

Ahora bien, nuestras consideraciones se centran en los narcocorridos, que Juan Carlos Ramírez-Pimienta identifica como el “subgénero más popular” (2007: 253) del corrido, una especie de subrama que se desarrolló a partir de los corridos de contrabando de textiles de fines del siglo XIX y principios del siglo XX y de los corridos tequileros de los años veinte y treinta³⁷. Si es imposible

³⁵Ver MENDOZA, Vicente T. *El Romance Español y el Corrido Mexicano: Estudio Comparativo*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1997.

³⁶Ver HERLINGHAUS, Hermann. *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

³⁷Según sostiene Ramírez-Pimienta, estos antecedentes comparten con el narcocorrido una actitud crítica hacia las

fechar el primer narcocorrido, sabemos que a partir del final de la ley seca (ley Volstead) en 1933, los narcóticos y su tráfico empezaron a ocupar el lugar del contrabando de alcohol. La popularidad del narcocorrido siempre fue fluctuosa: para Ramírez-Pimienta, además de la influencia positiva de los medios de comunicación a partir de los años sesenta, existe una correlación entre la estabilidad socioeconómica de México y el éxito del género. En efecto, el vacío de corpus entre los años cincuenta y sesenta corresponde al llamado 'milagro' económico mexicano, mientras que el renacimiento del género ocurre durante las crisis económicas de los ochenta y noventa. Basándose en los estudios de María Herrera-Sobek³⁸ —quien observó una discrepancia de actitud ante la delincuencia y sus representantes entre los narcocorridos de los ochenta (condenación) y de la década de los noventa (glorificación)— Ramírez-Pimienta concluye que el éxito del narcocorrido y la celebración del narcotraficante como héroe social están ligados al “resquebrajamiento del tejido social, político y económico mexicano” (2004: 27).

Hoy en día, los narcocorridos se producen y se escuchan desde ambos lados de la frontera³⁹, con una difusión cada vez más amplia y una audiencia cada vez más socialmente diversificada: “poor peasants and migrants, but also [...] urban youth and adults belonging to diverse social strata and ways of life” (Herlinghaus 2009: 36). Así, la idea según la cual los consumidores de narcocorridos son personas que se ubican al margen de la sociedad —delincuentes, iletrados, pobres, migrantes— es totalmente preconcebida, tal como se nota en *Contrabando*, donde tanto Huguito como su padre —subagente del Ministerio Público, recordémoslo— son aficionados a este tipo de música y esto a pesar de que sean “prohibidos por el gobernador” (9). Sin embargo, Rascón Banda va aún más lejos: turba las expectativas tradicionales y sugiere que los compositores de narcocorridos pueden ser tan socialmente diversificados como su público. En efecto, en “Guerrero Negro”, el personaje que compone “[c]orridos de frontera. Corridos de mojados. Corridos de banda, contrabando y traición” (163) es el judicial Eloy Bárcenas, mientras que Israel Montes, el narcotraficante sin educación, cita extensivamente la poesía de Allen Ginsberg.

La historia de los narcocorridos siempre ha sido íntimamente ligada a la prohibición, pero es importante precisar que la censura nunca se aplicó a la totalidad del género, limitándose a las canciones caracterizadas por una exaltación o glorificación de la delincuencia ligada a los narcóticos. Como destaca Ramírez-Pimienta, la razón aducida por las autoridades suele ser la discrepancia entre

autoridades y las fuerzas armadas estadounidenses, la pobreza como justificación de la delincuencia, y la impunidad de las élites en oposición con los castigos que sufren los pobres (2004: 23-24).

³⁸Ver HERRERA-SOBEK, María. “The Theme of Smuggling in the Mexican Corrido”. *Revista Chicano Riqueña*, vol. 7, no. 4, 1979, pp. 49-61.

³⁹La popularidad del género en la zona fronteriza es lo que explica la frecuente confusión entre los narcocorridos y los llamados corridos fronterizos —de hecho, en *Contrabando* se emplean como sinónimos (163)— hasta tal punto que Herlinghaus concibió la etiqueta de “global ballads” (2009: 57) para abarcar ambos tipos.

estas canciones y los corridos revolucionarios donde se celebraban las hazañas de los héroes revolucionarios: los últimos son modelos de valentía, los primeros contra modelos de conducta (2004: 21). Sin embargo, Mark Cameron Edberg, una referencia en la materia, ha puesto de relieve en sus estudios la correlación entre el narcotraficante como figura (anti)heroica en los narcocorridos y los héroes revolucionarios de los corridos más tradicionales⁴⁰. Asimismo, Rubén Tinajero Medina y María del Rosario Hernández Iznaga han destacado una serie de semejanzas entre los dos tipos de corridos y sus héroes respectivos: ambos son gallos ('hombres valientes y peleoneros'⁴¹) perseguidos por el gobierno, llevan una vida marcada por la traición, la valentía y la nostalgia del campo, el caballo y el 30-30 del revolucionario encuentran sus equivalentes en la troca y el cuerno de chivo del narco y, en ambos casos, el héroe reivindica su identidad mexicana.

Nos parece por lo tanto más convincente la explicación de Luis Montoya Arias y Juan Fernández Velásquez, quienes alegan que la censura estatal de narcocorridos en Sinaloa a finales de los ochenta, presentada como una medida de seguridad nacional, era más bien una estrategia del PRI para preservar sus apariencias de legitimidad y de integridad ante las “voces que pudieran exhibir sus manejos corruptos al frente de la policía nacional” (2009: 225). El gobierno presenta la prohibición de los narcocorridos como una manera de minimizar la propagación del narcovirus en la sociedad porque denuncian una correlación entre la exaltación de la delincuencia en los narcocorridos y el comportamiento violento de sus oyentes⁴². Los Tigres del Norte, en cambio, opinan que el narcocorrido ofrece una “vacuna social para aceptar el fenómeno del narcotráfico con naturalidad, o bien asumir ante ello una actitud pasiva” (citados por Ramírez Pimienta 2007: 260). Coinciden por lo tanto con Herlinghaus, quien subraya el potencial de catarsis del género: “[I]istening to corridos can help deal with the horror of life” (2009: 54).

Más recientemente, los narcocorridos que han generado una nueva ola de censura son los que exaltan la vida festiva y lujosa, hecha de excesos y de placeres, ofrecida por el dinero del tráfico. Esta nueva tendencia se desvía por lo tanto de los narcocorridos finiseculares y de su celebración de los combates y desventuras de los narcos —como los narcocorridos que figuran en *Contrabando*—. Así, Ramírez-Pimienta lamenta que incluso los mayores críticos de los narcocorridos como Mark Edberg los estudien como una fórmula rígida y constante cuando se caracterizan al contrario por una evolución continua desde sus inicios en los años treinta.

⁴⁰En EDBERG, Mark Cameron. *El narcotraficante. Narcorrido and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexican Border*. Austin: University of Texas Press, 2004.

⁴¹Según el *DEM*, el *Diccionario del Español de México* oficial en línea.

⁴²Esta idea coincide de hecho con una de las ideas desarrolladas por Murray Schaffer: considera que los sonidos predominantes en el paisaje sonoro de una sociedad acaban por impactar el comportamiento y el modo de vida de sus ciudadanos (1994: 15).

3.1.2.2. Diversidad semiótica

Esta parte pretende demostrar que los narcocorridos son mucho más que historias sobre narcotráfico, narcóticos y narcotraficantes. Se trata de un género heterogéneo que, como *Contrabando*, se resiste a una lectura única o totalizadora. Los corridos constan de un amplio abanico de temas y funciones (que suelen además solaparse) que le brinda al género una diversidad semiótica, enfatizada y sintetizada por Herlinghaus más o menos de la siguiente manera: “[they are] dissident cultural expression, spontaneous democracy, and alternative memories [...] agencies of orally transmitted and socially empowering consciousness as well as sites of subaltern opposition” (2009: 34). Se desprende de esta cita un espíritu sumamente sociopolítico y crítico que explica el éxito del género durante la Revolución, además de asemejarse a la posición ética asumida por *Contrabando*. A partir de esta definición, proponemos considerar las siguientes finalidades del (narco)corrido: difundir noticias e historias, rendir homenaje mediante un trabajo de memoria colectiva, denunciar injusticias, y mitificar a figuras populares⁴³.

Empezamos por el corrido como medio de información con difusión oral. En *Contrabando*, un pasaje clave revela que si el destino de varios habitantes de Santa Rosa (Eloy Bárcena, Israel Montes, la Saurina, Martha) llegó a conocerse por el pueblo fue gracias y mediante un narcocorrido: “[la Saurina se] fue y nunca volvimos a saber, de ella, hasta que empezaron a tocar en el radio el corrido de «El gato montés» [...] Por el corrido de «El gato montés» se sabe el fin que tuvieron” (133). No se trata solo de narrar, sino también de comunicar y de difundir. En una sociedad de tradición oral, con una mayor tasa de analfabetismo que en las urbes —pensamos en Damiana Caraveo—, donde la mayoría de los conocimientos se transmiten mediante conversaciones, el narcocorrido llega a cumplir el papel de una especie de periódico alternativo, oral y popular. En este tipo de sociedad no se aprende en libros, pero mediante cantos y conversaciones, de manera colectiva: el saber no es un acto individualista, académico y escrito. Aquí encontramos una fuerte semejanza con el testimonio: tanto el corrido como este “constituye[n] un desafío a la pérdida de autoridad del discurso oral en el contexto de los procesos de modernización cultural que privilegian el alfabetismo y la literatura como normas de expresión” (Beverley 2010: 27).

La solicitud que hace Damiana a Huguito al principio del relato confirma esta función informativa del narcocorrido: “haz un corrido de lo que me pasó, para que el mundo lo sepa [...]

⁴³Para una lista más completa, ver la taxonomía elaborada por Luis Ómar Montoya Arias y Juan Antonio Fernández Velásquez en “El narcocorrido en México”. *Cultura y Droga*, vol. 14, no. 16, 2009, pp. 207-232. Aquí hemos decidido centrarnos en los usos que nos parecen axiales y que encontramos en *Contrabando*.

alguien debe hacer un corrido para que no se olvide” (13). Pero también pone de relieve una función que el género comparte de hecho con el testimonio, puesto que ambos pueden considerarse “tanto un arte como una estrategia de memoria subalterna” (Beverley 2010: 73). En los narcocorridos, héroes y víctimas siempre se nombran. Parecen ofrecer una especie de reparación memorativa frente a los periódicos de la región, más preocupados por llevar la cuenta de los cadáveres como residuos de la narcoviolencia que por esclarecer la identidad y la historia de las víctimas o por localizar a su familia. En *Contrabando* se alude a esta situación cuando una joven explica a su padre que sospecharon la muerte del padrino por los periódicos, pero que estaba a punto de ser enterrado como desconocido porque ni la prensa ni las autoridades revelaron su identidad (46).

El corrido es también un poderoso instrumento de crítica política para el pueblo desposeído: les permite denunciar las injusticias y los abusos que padecen al mismo tiempo que se acierta como medio de representación de sus realidades sociales: como plantean Montoya Arias y Fernández Velásquez, es “la voz legítima que emana del pueblo [mexicano]” (2009: 225-226). Una vez más, se hacen sentir las semejanzas entre el corrido y el género testimonial. Los dos críticos nos permiten concatenar la función destacada en el párrafo anterior (informar y difundir) y este uso protestatario y condenatorio, puesto que presentan el corrido como “una suerte de periódico que mantiene informado al pueblo mexicano, que promueve —casi siempre— una visión crítica sobre lo acaecido [...] una visión contrahistórica de todos esos hechos que los regímenes políticos ocultan al pueblo” (2009: 212). Así, el corrido como medio de expresión oral y popular ofrece a los que han sido tradicionalmente relegados al margen de la sociedad una manera de recuperar y ocupar un espacio simbólico y sociopolítico: “narcocorridos have become agents of an alternate public imagination that not only resignifies but reappropriate space” (Herlinghaus 2009: 58). Se insertan en la escena discursiva pública con sus propios códigos y valores.

Sin embargo, podemos suponer que, en *Contrabando*, Damiana Caraveo no emplea el corrido con este doble propósito, ya que para denunciar la injusticia que sufrió pide una carta, no un corrido: “necesito que me escriban una carta para que se me haga justicia” (13). Sin embargo, visto desde la perspectiva del afamado ensayo de Gayatri Spivak, se puede aducir que, como subalterna, Damiana comprende que su discurso solo será ‘escuchado’ por las autoridades si emplea su lenguaje (escrito). Después de todo, al principio solo pregunta por un narcocorrido: es cuando se entera por medio de Huguito que por “por allá [en la capital] no se sabe nada” (12) —de la masacre de Yepachi, pero también del destino general de un pequeño pueblo como Santa Rosa— que reformula su petición y solicita tanto un narcocorrido como una carta.

Volviendo a Montoya Arias y Fernández Velásquez, denuncian un contexto nacional en el que tanto el Estado y sus representantes como los medios de comunicación se han rescindido de cualquier

“responsabilidad [y] compromiso con la verdad —fomentan y promueven la desinformación entre la población con la finalidad de seguir manteniendo el control absoluto [...] [y] jugosos beneficios económicos” (2009: 214). Esta es la ciudad letrada denunciada por Ángel Rama. En tales circunstancias, los (narco)corridos surgen como un modo legítimo de (re)escribir la historia: reflejan los contextos históricos en los que están producidos y arrojan luz sobre las verdades oscuras y comprometedoras que el Estado se esfuerza por soterrar (como sus implicaciones ilícitas en el narcotráfico). Vista desde esta perspectiva, Montoya Arias y Fernández Velásquez afirman que la prohibición de los narcocorridos no solo es censura musical y cultural, sino también censura histórica (2009: 230). Proporcionan como ejemplo el disco “Corridos Prohibidos” de Los Tigres del Norte: para ellos no cabe duda de que si fue censurado en 1989 es porque la canción “R-UNO” constituye una poderosa denuncia política de la corrupción del PRI en el famoso caso Camarena⁴⁴. Esta canción —aunque cantada por los Cadetes de Linares— aparece un *Contrabando*, donde se precisa que Rafael Caro Quintero es amigo del personaje ficticio Valente Armenta (110). Rascón Banda recupera la frase de apertura de este narcocorrido —“Estaba humeando el tizón”— como título de capítulo. Alegamos que, en este caso, más que un homenaje a la cultura popular de su región o que una integración de las voces populares, se trata de emplear la intertextualidad como recurso literario antihegemónico para denunciar la culpabilidad del Estado.

Pasamos a la última función del (narco)corrido que nos proponemos examinar: la mitificación de figuras populares, quienes son, en el caso del narcocorrido, traficantes de drogas. “Quién te crees que eres [...] Te sientes Camelia la Texana o Margarita la de Tijuana” (42), le pregunta en algún momento el padre de Huguito a su mujer. Camelia y Margarita se celebran como heroínas: son figuras femeninas fuertes, valientes, que matan a sus amantes y que aseguran su posición en el medio de la delincuencia, zafándose por consiguiente de las expectativas de género⁴⁵. En las zonas rurales norteñas de México, forman parte integrante del imaginario público e invaden hasta las esferas familiares más íntimas, como demuestra este pasaje de *Contrabando*. Sin embargo, antes de convertirse en mitos, Camelia, Margarita y los hombres que han matado son ante todo personas que los habitantes de Santa Rosa han conocido personalmente: “[y]o conocí bien a Emilio, me dijo [mi padre], al que Camelia matara en un callejón oscuro sin que se supiera nada” (42) y “Margarita era la

⁴⁴Para un recorrido detallado del caso, consultar la referencia siguiente: LINDAU, Juan David. “Percepciones mexicanas de la política exterior de Estados Unidos: el caso Camarena Salazar”. *Foro Internacional*, vol. 27, no. 4, 1987, pp. 562-575.

⁴⁵Es un elemento que resultaría interesante estudiar desde una perspectiva feminista. Según Montoya Arias y Fernández Velásquez, “Camelia la Texana” fue la canción que inauguró el mito de las mujeres narcotraficantes en el narcocorrido (2009: 227). Herlinghaus, por su parte, sugiere que la figura heroica de la mujer narcotraficante desafía una tradición corridística centrada en la masculinidad, donde la mujer suele ser degradada al papel de la mujer sometida o histérica (2009: 43).

novia de Julián, un traficante de Laredo” (42). En este tipo de narcocorrido, la finalidad excede el trabajo de memoria colectiva: el objetivo no solo es inmortalizar los protagonistas, sino también convertirlos en héroes y leyendas —Herlinghaus habla de “the social odyssey [...] of drug trafficking and its ordinary heroes” (2009: 48).

Ramírez-Pimienta plantea que esta glorificación mítica del narco es directamente ligada al fenómeno de las “narcotimosnas” (2004: 28), un tema que se aborda en *Contrabando* (60, 180). Según el crítico, si la reprobación general ante el tráfico de drogas y sus agentes se aminoró a partir de los sesenta, fue porque los medios de comunicación empezaron a dedicar una considerable cobertura mediática a las numerosas donaciones que hicieron los narcos a obras sociales y caritativas, al pueblo, e incluso a la Iglesia. Tal como se puede observar en *Contrabando*, “[a]l consolidarse la industria del narcotráfico [...] la bonanza económica comenzó a reflejarse en la modernización de zonas rurales” (Montoya Arias y Fernández Velásquez 2009: 211). La polémica moral que plantea el invertir dinero negro en proyectos benéficos deja de acosar las conciencias en un pueblo como Santa Rosa, donde las autoridades no tienen inconvenientes en participar en actividades ilícitas que perjudican a los habitantes mientras el Estado cierra los ojos a fin de proteger sus propios intereses económicos⁴⁶. Así, gracias a esta caridad y a sus impactos sociales positivos, el narco consiguió pasar de bestia a la figura del “bandido generoso, del bandido social que está fuera de la ley pero que ayuda a los pobres” (Ramírez-Pimienta 2004: 28) en el imaginario público. Caro Quintero (R-uno) es un ejemplo histórico de esta generosidad mítica del narco —en *Contrabando*, a Conrada no le molesta difundir radiogramas prohibidos (comunicaciones entre traficantes) porque sabe que Caro Quintero le conseguirá otro trabajo si pierde su puesto (49)⁴⁷.

3.1.2.3. Dinamismo narrativo y voz anónima

Los distintos usos del (narco)corrido que acabamos de destacar ponen de relieve una naturaleza dual: un poco como la autoficción, este género musical popular posee una noción de lo real que oscila entre lo factual y lo verosímil. Cuando funciona como una especie de periódico antihegemónico, colectivo y oral, desprende “an aura of authenticity and veracity” (Esch 2018: 197). Por otra parte, en los narcocorridos donde prevalece un afán de mitificación de figuras populares, los protagonistas son reales, pero sus historias suelen ser fabuladas. Como sintetiza Ramírez-Pimienta:

⁴⁶Un aspecto que desarrollamos en el punto dedicado a la culpabilidad del Estado.

⁴⁷Sin embargo, al final del relato, el lector se entera de que Conrada ha sido detenida por los judiciales porque la acusan de ser la encargada de pasar y recibir radiogramas prohibidos, es decir, mensajes codificados de narcos que se esconden en la sierra. Este detalle constituye otra prueba de lo falso o ilusorio que son las promesas del narcotráfico.

“[I]a mayoría de los corridos y narcocorridos tienen tanto elementos de ficción como reales” (2004: 22). Ahora bien, esta mezcla entre ficción y realidad no debería sorprender, puesto que, como plantea Herlinghaus, la narración del corrido no reposa en un principio de realismo, sino en “the repetitive appropriation of 'believable' legends” (2009: 45).

Así, un corrido es solo una posibilidad entre tantas otras: “el corrido como el narcocorrido son una forma de representar las realidades y no la realidad misma [...] sólo son una interpretación de 'lo que pasó', pero no son la interpretación” (Montoya Arias y Fernández Velásquez 2009: 230-231). Nos parece que la pluralidad de discursos, voces, conciencias, perspectivas, visiones y representaciones del narcotráfico abarcados en *Contrabando* también apuntan hacia esta dirección. Esto explica por qué existen tantas versiones del mismo corrido: los protagonistas y el esqueleto de la trama suelen ser los mismos, pero cada voz poética que asume el papel de narrador tiene la oportunidad de añadir su subjetividad. Gracias a este aspecto y a la esencia profundamente oral del género, el corrido puede seguir la fluidez de la realidad y adaptarse a sus necesidades y vicisitudes con mayor facilidad que una forma de expresión más rígida y fijada como la novela o el testimonio. Al respecto, Herlinghaus está convencido de que, incluso cuando el corrido es asimilado por formas artísticas y culturales más tradicionales, consigue preservar su vigor colectivo y su conciencia alternativa (2009: 63). Para el crítico, la renovación narrativa continua del género —o dinamismo narrativo— hace de los corridos “narratives in action” (Herlinghaus 2009: 50) y “never-ending dramas” (Herlinghaus 2009: 75). El corrido y *Contrabando* tienen por lo tanto en común la ausencia de un desenlace tajante⁴⁸. Es particularmente apropiado cuando sabemos que la realidad representada y denunciada por Rascón Banda en su relato sigue siendo irresuelta tres décadas después de su escritura.

Asimismo, la legitimidad del narcocorrido reside en “the ongoing process of retelling, not in the value of the original or in a claim for individual authorship” (Herlinghaus 2009: 51). En el corrido, la autoridad de narración está basada simplemente en el hecho de haber oído la historia. Por lo tanto, la propiedad intelectual y la identidad del narrador dejan de ser nociones relevantes. De ahí la cuestión planteada por Herlinghaus: “who is really the poet of the corrido? Whose storytelling voice is, in the end, resonating?” (2009: 76-77). Dicho sea de paso, la segunda pregunta es precisamente la cuestión que ha atormentado a numerosos críticos del género testimonial. Herlinghaus propone concebir el narcocorrido —y aquí yacen acaso sus consideraciones más eminentes— como una forma de drama paratáctico (2009: 77). Partiendo de las ideas desarrolladas por Erich Auerbach⁴⁹, habla de

⁴⁸La desaparición de Julián nunca se aclara, el destino de todos los testigos tampoco, el lector no sabe con certeza si Huguito cumplió con la petición de su madre de quemar todo lo que ha escrito durante su estancia en Santa Rosa, y el relato se acaba antes de que Huguito logre “darle la vuelta a estas páginas de contrabando y traición” (211).

⁴⁹En AUERBACH, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. París: Gallimard, 1968.

relatos en los que las construcciones lingüísticas se vuelven el reflejo mimético de una realidad invadida por la violencia y la muerte (2009: 77). Este reflejo formal de una realidad inestable e irracional se traduce por un estilo carente de construcciones articuladas mediante conectores lógicos. Por lo tanto, “the plot is advanced, without a refined connecting structure and is devoid of explanatory narrative devices” (Herlinghaus 2009: 42). Si desaparecen los procesos narrativos que sirven tradicionalmente a esclarecer el texto, conectando sus partes y elaborando una trama coherente atravesada por un hilo conductor, también desaparece la relevancia del narrador. No es el foco de la narración, solo importa su *acto* de narrar. Quizás la clave para obtener una narración realmente metonímica sea el anonimato de su narrador: cualquier miembro de la realidad social y del contexto histórico que dan luz a un corrido tiene el derecho y la legitimidad de asumir este papel, apropiándose la historia que cuenta.

Ahora bien, esta definición no parece convenir a *Contrabando*. Por una parte, aunque Huguito se esfuerce por minimizar su presencia narrativa y por dejar espacio a una pluralidad de voces, la autoficción hace imposible esta noción de anonimato narrativo. Incluso cuando otras instancias se apoderan de la narración (como en los testimonios), siempre se mencionan sus nombres. Por otra parte, las construcciones lingüísticas de *Contrabando* no presentan un estilo paratáctico. Además, aunque la estructura general del relato pueda parecer fragmentaria a primera vista, los capítulos no pueden leerse como unidades narrativas independientes. Están conectados al nivel temático y semántico, pero también por un recurso estilístico hábil: una cadena de resonancias que consiste en retomar para cada título de capítulo las últimas palabras del capítulo anterior. Veremos en la conclusión de esta parte dedicada a la variedad y heterogeneidad de discursos acerca del narcotráfico abarcados por *Contrabando* que el relato funciona de hecho como una red interconectada. Cada perspectiva y cada versión, fragmentaria si la leemos aparte, llega a formar parte de un conjunto.

3.2. Heterogeneidad discursiva

Ya hemos comprobado que los testimonios de *Contrabando* no son homogéneos y coherentes como lo exige normalmente el género. En realidad, estos testimonios reflejan lo que ocurre al nivel de la macroestructura textual del relato. En efecto, etiquetar *Contrabando* se convierte rápidamente en una tarea ardua y limitadora, puesto que es rotundamente heterogéneo, tanto al nivel genérico — por ser autoficcional— como al nivel discursivo, al anidar en su seno un amplio y diversificado abanico de textos que proceden de distintos medios. Sin duda el hecho de haber sido un escritor con múltiples facetas debe haber jugado su papel, ya que Rascón Banda estaba familiarizado con el ambiente periodístico, teatral y cinematográfico.

El lector de *Contrabando* se enfrenta por lo tanto a una especie de collage: el capítulo “O tú o yo” es la transcripción de un diálogo entre un narco y su viejo amigo, grabado en un casete; “Los ruidos del aire” representa un par de conversaciones por radiogramas entre familiares; “Carta de Valente Armenta” es el relato epistolar de la vida de un narco que espera su última hora en prisión; algunos capítulos, como el primero (7), “La desaparición de Julián” (40) y “Desenlace” (207) comprenden lo que parecen ser entradas del cuaderno-diario de Huguito; “Guerrero Negro” es su obra de teatro que escribe para su taller de dramaturgia y “Triste recuerdo” su guion de cine, rechazado por Tony Aguilar. Por supuesto, habría que añadir a esta lista los elementos que acabamos de analizar, es decir: los numerosos capítulos que presentan testimonios marcados por la violencia y la muerte que engendra el narcotráfico y las ocasiones en las que se incorporan letras de narcocorridos que proceden de la realidad extraliteraria.

Sabemos que el testimonio cree en la posibilidad de llegar a rescatar, conocer y representar una verdad única y objetiva —una noción que acaba debilitada por las fallas del género y por la mentalidad posmodernista—. En cambio, *Contrabando* problematiza esta idea mediante su collage de discursos y de perspectivas que no siempre coinciden. Ahora bien, podríamos decir que si hay una gran verdad denunciada por Rascón Banda en su texto, es la responsabilidad del Estado corrupto e hipócrita, ya que está directamente implicado en los eventos que perjudican a los habitantes del pueblo mientras pretende no tener nada que ver con ellos y se hace el sordo ante sus quejas. Esta denuncia desmorona la retórica del discurso oficial sobre el conflicto del narcotráfico en México al mismo tiempo que parece respaldar la idea de Gayatri Spivak. La crítica sostiene que nuestra visión de la historia —“history as narrative (of truth)” (Spivak 1994: 78)— no es la narración objetiva y fehaciente de la realidad, sino más bien “an explanation and narrative of reality [that] was established as the normative one” (Spivak 1994: 76). En otras palabras, se trata de la versión oficial escogida por las élites intelectuales, editada en función de sus códigos y intereses y difundida por sus instituciones representativas. Así, como dice John Beverley, “el conocimiento académico no es *la* verdad, sino *una* forma de verdad [...] engendrada y deformada por una tradición de servicio a las clases dominantes y al poder institucional” (2010: 111).

Estas consideraciones nos permiten apelar a la obra —bastante polémica— de Oswaldo Zavala: *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México* (2018). Zavala plantea que la mayoría de los discursos acerca del narcotráfico son una mera transcripción de la mitología del narco creada por el discurso político oficial y que han asimilada sin ninguna reflexión crítica:

Escribimos narcotraficante, sicario, plaza, guerra y cártel y con esas palabras reaparece de inmediato el mismo universo de violencia, corrupción y poder que puebla por igual las páginas de una novela y las

planas de un periódico, la letra de un corrido, la vestimenta de un narco actuando en una película de acción. El lenguaje para describir esa realidad está fatalmente colonizado por ese *habitus* de origen oficial que solo en contadas ocasiones es posible fisurar. (2018: 59-60)

Ya sea en una película de los hermanos Alamada, en los narcocorridos de los *Tigres del Norte*, en una novela de Élmer Mendoza o en las crónicas de Diego Osorno o de Anabel Hernández, en todos los casos son discursos que están sometidos a —y condicionados por— los límites epistemológicos oficiales. Para Zavala, el narco y los cárteles son por consiguiente construcciones inventadas por el Estado para simplificar el conflicto y controlarlo al nivel simbólico, y si esta mitología se volvió hegemónica es porque generó una fascinación general, no solo en los políticos y en las fuerzas armadas, sino también entre la mayoría de los periodistas y escritores del país. Coincidimos con la primera parte de la tesis de Zavala, es decir, subrayar la culpabilidad del Estado en el narcotráfico y acabar con la falaz representación del narco (instaurada por el discurso oficial) como enemigo exterior al gobierno y al resto de la sociedad civil. Sin embargo, pretender que la violencia relacionada con el narcotráfico nunca es el producto de los cárteles y de los narcotraficantes —porque estos no existen fuera del discurso inventado por el Estado— sino de la política militarista del gobierno parece demasiado extremo⁵⁰.

Es interesante notar que, según Zavala, una de las excepciones que logran fisurar la narrativa oficial es *Contrabando*, dado que Rascón Banda pone de relieve “el poder del narco en el *interior* del poder del Estado” (2018: 101) y que los actores más violentos de su relato no son los cárteles, sino los agentes del Estado: soldados y militares, policías de la Policía Judicial Estatal y federales. Sin embargo, esta parte de nuestro trabajo pretende demostrar que la breve interpretación zavaliana de *Contrabando*, además de reducir el texto a unos cuantos momentos claves que ni siquiera analiza en profundidad, omite por completo los elementos que no encajan en su ideología antihegemónica. El objetivo consiste por lo tanto en comprobar si los discursos periodísticos y literarios (“Guerrero Negro” y “Triste Recuerdo”) que figuran en *Contrabando* respaldan la mitología del narco denunciada por Zavala. Sin sorpresa, veremos que una interpretación unilateral como la de Zavala no conviene a una obra como *Contrabando*.

3.2.1. El discurso oficial

⁵⁰La reflexión de Zavala tiene varias fallas. Por mucho que critique el discurso oficial, Zavala también demuestra haber asimilado esta narrativa, puesto que se limita simplemente a invertir las categorías de este conflicto antagónico al sugerir de manera discutible que los narcos son las verdaderas víctimas, y el Estado el victimario. Además, sus alusiones puntuales a excepciones que considera antihegemónicas no bastan para evitar una generalización y una uniformización reductoras del panorama discursivo mexicano.

La guerra contra las drogas en México es también una guerra retórica, o como dice Sophie Esch, “a conflict also fought very much on the level of discourse and propaganda” (2018: 182). Como revelan los estudios lingüísticos de Rafael Saldívar Arreola y Ignacio Rodríguez Sánchez, los términos o frases que prevalecen en los discursos políticos oficiales desde el famoso informe presidencial de Felipe Calderón en 2006 suelen pertenecer al léxico bélico: así, *guerra, lucha, batalla y ganar o perder la guerra contra el crimen organizado, la delincuencia o el narcotráfico* (2018: 387) son las palabras que aparecen con mayor frecuencia⁵¹. Basándose en la narrativa antidroga estadounidense promovida por Ronald Reagan en 1986, el Estado mexicano ha apelado a una estrategia discursiva (o propaganda) donde el tráfico de drogas se representa como la mayor amenaza para la seguridad y la estabilidad nacionales; como un mal que crece en el norte del país y cuyo peligro de contagio sería de tal magnitud que justificaría una política de intervención inmediata, desenfrenada y militarista. Al reducir el complejo conflicto del narcotráfico a una guerra del Estado contra la criminalidad, de la capital como símbolo de justicia y de moralidad contra la sierra norteña corrupta y delincuente, del Ejército contra el narco como el gran enemigo nacional que está situado al margen del resto de la sociedad civil, en definitiva, del bien contra el mal, el Estado y sus agentes pretenden legitimar y eximirse de todos sus actos de represión —incluso los más violentos o los que recurren a métodos ilegales—. Ahora bien, el contexto temporal de los acontecimientos de *Contrabando* (los años ochenta) y de su escritura (1991) preceden la ideología discursiva promovida oficialmente por Calderón a partir de 2006. Sin embargo, al denunciar la violencia, la inmoralidad y la corrupción del Estado y de sus representantes, en definitiva, su culpabilidad en el narcotráfico, Rascón Banda ya demostraba en aquel entonces que el *narcolenguaje* oficial no podía funcionar, puesto que, en México, “the narco is also the state” (Esch 2014: 169).

Para preservar la narrativa oficial, las élites del país intentan esconder la violencia y la ineptitud de las fuerzas armadas, así como la corrupción policial y política. Es precisamente lo que ocurre en el capítulo “El incidente” de *Contrabando*, donde se transcribe la conversación entre el Gobernador de Chihuahua y el jefe de los judiciales responsables de lo que pasó en Santa Rosa en el capítulo anterior (“Una noche en Santa Rosa”). Es interesante notar que ya en el relato de Rascón Banda se encuentran varios puntos típicos de la estrategia discursiva oficial promovida por el presidente Calderón. En efecto, en este capítulo queda claro que se intenta minimizar la gravedad de los crímenes cometidos por las autoridades, como el número de víctimas —“de dónde sacan tantos muertos” (94)— y que se desacredita las acusaciones del pueblo: “no, no fue así como se lo informaron” (92), “inventaron eso [...] lo del dinero es mentira” (93), “no, no fue así [...] no, no [...]

⁵¹El corpus considerado por los dos lingüistas consiste en los discursos oficiales de los presidentes Felipe Calderón y Enrique Peña (es decir, en discursos políticos oficiales producidos entre 2006 y 2016).

falso, falso” (94) y “difamaciones y calumnias, qué otra cosa” (96). Cuando no tiene otra opción que reconocer la culpabilidad de sus hombres, el interlocutor del gobernador se apoya en la piedra angular de la retórica oficial para legitimar sus actos, es decir, justifica la violencia de las autoridades por la violencia de los narcos. Hay que combatir el fuego con el fuego: “mis muchachos no son hermanitas de la caridad, porque esa gente, tras la que andamos tampoco son blancas palomas” (92-93). Aunque afirma “no [justificar] la violencia de ningún modo” (93), es en realidad exactamente lo que hace. Dentro de la ideología discursiva de las autoridades, la violencia tiene que perdonarse porque se supone que es una medida preventiva: “esa gente no se detiene ante la autoridad, ni se intimida con una credencial [...] mis muchachos no pueden llegar a una casa, tocar el timbre y preguntar si vive ahí Caro Quintero o don Neto” (93). También se justifica como autodefensa: “mis muchachos sólo respondieron la agresión” (94). Incluso cuando matan a inocentes, tal como ocurrió en Santa Rosa, la retórica oficial lo justifica: son daños colaterales, “a veces se cometen algunos excesos producto de las circunstancias” (93). Se consideran sacrificios necesarios para ganar la lucha a favor de la seguridad nacional.

La ironía es que el jefe de los judiciales presenta a sus hombres como las víctimas y los chivos expiatorios de la nación cuando en realidad este papel corresponde más bien a los narcos: “se dicen muchas cosas de mis muchachos, se les acusa de todo lo malo que sucede en el país” (93). Como suele ser el caso en *Contrabando*, la línea entre judiciales y narcos se vuelve borrosa: “[l]os judiciales de la Federal, o quienes hayan sido, porque a estas alturas no se puede saber si fueron narcos con credenciales de la Judicial o judiciales con facha de narcos” (87). Así, es de suponer que si los judiciales saquearon y quemaron los archivos de Santa Rosa durante la noche del 'incidente' es porque estos archivos contenían pruebas de su implicación en actividades ilegales, de lo contrario, como subraya su superior, “qué ganaban mis muchachos con quemar los archivos y saquear eso” (95). El jefe de los judiciales utiliza la retórica de los discursos políticos en su beneficio para presionar al gobernador, incluso llegando a amenazarlo al final del capítulo, alegando que no necesita su permiso para cada decisión que toma porque se supone que libran la misma batalla (96). Se esconde detrás del maniqueísmo del discurso oficial: si es judicial, no puede ser narco; por lo tanto, si el gobernador se opone a lo que hace, está del lado de los narcos. O está con ellos, o está en contra: “de qué lado está usted [...] de qué lado sí” (96). Ya empezamos a entender que en *Contrabando*, se demuestra que en la práctica, los límites de estos lados o bandos se desdibujan frecuentemente.

En nuestro juicio, la originalidad de la representación que hace Rascón Banda del discurso oficial mexicano consiste en poner de relieve las tensiones internas entre las autoridades y sus respectivos discursos. Si “[the] government intend to control the narrative” (Esch 2018: 192), en *Contrabando* se intuye que la policía intenta retomar el control retórico y manipular a los políticos

en una especie de acto de ventriloquia. En efecto, el jefe de los judiciales presiona al gobernador para que cambie su discurso público: “antes que usted haga pública la protesta de su gobierno por lo que pasó en Santa Rosa” (93). Los policías buscan lo que Ángel Rama denunciaba como un pacto entre élites, y la verdadera versión, es decir, la versión de los habitantes de Santa Rosa, no importa. Es interesante notar que, mediante la forma, Rascón Banda parece indicar que es el discurso de los policías que tiene más peso, puesto que las respuestas y palabras del gobernador siempre se eliden. El lector tiene que leer entre líneas, pues se le indica de manera tipográfica que la historia es fragmentaria, hecha de huecos y silencios. El discurso silenciado del gobernador parece incentivar la idea según la cual el discurso político oficial puede ser el eco de los policías corruptos y de sus actos ilícitos.

3.2.1.1. **La guerra (sucia) contra el narco**

Fuera del discurso oficial, ya sea en praxis o en un relato como *Contrabando*, queda patente la dificultad de distinguir nítidamente entre los narcos y las fuerzas armadas del Estado cuando todos manejan el mismo instrumento: la violencia desmedida. Debido a esta violencia, en el relato de Rascón Banda prevalece un sentimiento de ambigüedad y de confusión tan intenso que se vuelve imposible distinguir entre los judiciales, los soldados y los narcos, tal como es el caso en “El río de la muerte”, donde los personajes son incapaces de decir a quién pertenecen los helicópteros que han ametrallado las orillas: “[s]on judiciales, dijo el Ventarrón. O soldados, respondió Pilo Santos, que había perdido la sonrisa. O es una venganza de narcos, agregó mi padre” (100)⁵². Estas categorías se convierten en sinónimos, intercambiables sin límites. Es precisamente por esta razón que Sophie Esch celebra *Contrabando*: Rascón Banda logra representar lo que ella considera como el mayor problema del conflicto del narcotráfico en México: “the blurring of insurgent and counterinsurgent violence” (2018: 186). Si bien solo la violencia oficial se presenta como legítima, en ambos casos se amontonan las víctimas, a menudo civiles cuyo único ‘crimen’ era encontrarse en el lugar equivocado en el momento equivocado. El ejemplo perfecto es el episodio de “La masacre de Yepachi”, donde la policía —los federales contra los judiciales— acaba matándose entre sí, asesinando en el proceso a toda una familia y disfrazando la escena de narcoviencia. En otro momento, los judiciales interrogan a una familia a golpes y dejan al padre herido de por vida, mientras su mujer y sus hijas huyen al monte para protegerse de los que lógicamente deberían protegerlas (38).

⁵²Sin embargo, sabemos que durante la Operación Cóndor, el gobierno de México recurrió a helicópteros en sus operaciones militares antidrogas. En el capítulo que precede “El río de la muerte”, el lector entiende además que el Gobernador de Chihuahua acusa a los judiciales por lo que pasó en el río.

La violencia desenfadada y los derrapes que caracterizan la estrategia militarista y represiva del Estado es lo que incentiva a Zavala a destacar los nexos entre la guerra contra las drogas en México y las guerras civiles, las dictaduras militares y los movimientos guerrilleros de la segunda mitad del siglo XX en América Latina. Si México fue uno de los pocos países que no conoció un mando militar directo entre 1961 y 1990 (Vanden Berghe 2004: 121), en cambio, la imperfección de su democracia, o de su “dictadura perfecta”⁵³ (1990), como dice Mario Vargas Llosa, es ahora de conocimiento público. Zavala llega hasta sostener que la represión antidroga del Estado mexicano es peor en términos de cantidad de víctimas:

la cifra total de asesinatos atribuidos a la política de Calderón alcanzaría “121 683 asesinatos registrados por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía —más de cuatro veces el número de víctimas de la llamada 'guerra sucia' de las dictaduras militares de Argentina en las décadas de 1970 y 1980— y casi treinta mil desaparecidos registrados por la Secretaría de Gobernación. (2018: 53)

Apoyándose en el trabajo de investigación del periodista Ioan Grillo, Zavala explica que aunque en México la Operación Cóndor se centró en el narcotráfico, entre los finales de los años sesenta y los principios de los setenta, también sirvió para atacar a los grupos guerrilleros de izquierda radical que se escondían en las sierras de Sinaloa y de Chihuahua. Es en aquel momento, según Zavala y Grillo, que se hizo patente el punto de convergencia entre la represión militar antidroga mexicana y “las múltiples acciones militares y paramilitares de espionaje, represión y contrainsurgencia que se llevaron a cabo durante las décadas de 1960, 1970 y 1980 con mayor visibilidad en Chile, Argentina y Uruguay” (2018: 98). Según Zavala, la Operación Cóndor es el elemento histórico que permitió que la guerra antidroga mexicana se presentara como una lucha militarista legítima y necesaria contra el narco como una amenaza de seguridad nacional que viene desde el exterior del Estado y de la sociedad civil.

Así, Zavala y Esch parecen coincidir en que para entender lo que constituye el peor conflicto armado que ha padecido México desde su revolución, hay que abordarlo desde la perspectiva de las grandes contrainsurgencias latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX: “the collective memory of counterinsurgency in Central America might hold the key to better understand the [narco]conflict” (Esch 2018: 39). En ambos casos habría que percibir y denunciar “complex

⁵³El 30 de agosto 1990, Mario Vargas Llosa declaró durante un debate televisado acerca del tema *El siglo XX: la experiencia de la libertad* —más bien orientado hacia las dictaduras del Este de Europa—: “[y]o no creo que se pueda exonerar a México de esa tradición de dictaduras latinoamericanas. Creo que el caso de México, cuya democratización actual soy el primero en aplaudir, como todos los que creemos en la democracia, encaja en esa tradición con un matiz que es más bien el de un agravante [...] México es la dictadura perfecta. La dictadura perfecta no es el comunismo. No es la URSS. No es Fidel Castro. La dictadura perfecta es México [...] Tiene las características de la dictadura: la permanencia, no de un hombre, pero sí de un partido [el PRI]” (1990).

interactions and unequal relationships within the South [...] [as well as] what happens beneath the level of government” (Esch 2018: 39). En el caso del narcotráfico, se trataría de advertir el impacto que tienen en ello las desigualdades sociales, las dificultades económicas de los pueblos rurales del norte de México, la indiferencia del gobierno frente a estos problemas y su corrupción —todos son elementos que figuran en *Contrabando*. Esch considera que la represión antidroga en México es una prolongación de la violencia financiada por el Estado característica de las medidas contrainsurgentes en Centroamérica durante la segunda mitad del siglo XX. También llama la atención sobre el hecho de que durante mucho tiempo, el negocio del narco ha sido en parte controlado, o al menos patrocinado, por las élites. Por consiguiente, la relación incestuosa entre los narcos y el Estado y sus representantes ha sido un ingrediente fundamental en la receta exitosa de la narcoeconomía (Esch 2018: 187).

Volviendo a nuestro objeto de estudio: si “[h]oy la novela de Rascón parece escrita ayer” (García Ramírez 2011) es porque el escritor parecía haber entendido lo que cada vez más autores y críticos contemporáneos destacan: más que una criminalidad insurgente, el narcotráfico es “an ongoing process of counterinsurgency and paramilitarization” (Esch 2018: 188). Así, si es posible conectar la guerra contra la droga en México con la violencia contrainsurgente de América Central, es sobre todo porque en ambos casos no solo se trata de una escalada de violencia, sino también de una violación de los derechos humanos por los militares (Esch 2018: 188, Vanden Berghe 2004: 122). En ambos casos, el Estado pretende apuntar a un blanco específico (la insurgencia o los narcos) cuando en realidad es la población entera quien se vuelve objeto de ataque.

También se notan en *Contrabando* los métodos ilegales mediante los cuales la policía saca 'confesiones': es algo que experimentan tanto Valente Armenta —“[m]e trataron como la policía sabe hacerlo y en Previas firmé los papeles que me pusieron enfrente, aceptando al principio ser el autor material de los hechos, cosa que negué después [...] [c]ontraté un abogado [...] quien probó la forma como me sacaron la confesión” (124-125)— como Damiana Caraveo, cuando acaba en prisión por haber 'confesado' ser la dirigente de un cartel. Damiana cuenta a Huguito cómo ha sido torturada, obligada a firmar unos papeles y a aplicar su huella digital en todas las páginas cuando ni siquiera sabe escribir: “[m]e acomodaron la mano y empecé a poner mi nombre. Cómo ponerlo bien si no tuve escuela, si apenas llegué a tercer año. Como pude lo fui escribiendo. D-a-m-i-a-n-a-C-a-r-a-v-e-o. Letra por letra, tratando de dibujarlas” (20). También la obligaron a posar para un retrato que sale en los periódicos, donde aparece con una metralleta en las manos, de acuerdo con la escenificación creada por los policías: “[a]delanté los brazos y la cargué como a un chiquito. Así no, pendeja. Y me la pusieron de otro modo, agarrando la cacha con una mano y poniendo el dedo en el gatillo, como si fuera a disparar” (20).

Estas similitudes entre el comportamiento violento e ilegal de los militares durante las llamadas guerras sucias y la actitud de las fuerzas del Estado en la guerra contra el narcotráfico se vuelven comparaciones más explícitas en dos ocasiones. La primera es cuando Huguito sale herido de un control militar que ocurre cuando está soñando que se encuentra en medio de la guerra civil de El Salvador. Cuando despierta se da cuenta que solo ha pasado de una guerra a otra: “[w]hen he awakes he realizes that he is in fact in the new Mexican civil war” (Esch 2014: 168). La segunda es el episodio de los helicópteros, porque Huguito no puede evitar comparar la escena que presencia con una película de guerra, aunque en este caso son mujeres, niños y otros civiles quienes “[caen como] los soldados en las películas de guerra” (100). Si las comparaciones pasan por el ámbito onírico o ficticio —en algún momento el jefe de los judiciales le dice al gobernador “no le suena más bien a película o a novela [...] no sé si usted supo de una obra de teatro así [...] donde los militares obligaban a la gente a bailar para que entregaran a un guerrillero” (94)— las similitudes son demasiado llamativas e incriminatorias para no considerar la represión del narcotráfico como una guerra o revolución mexicana. Así, Valente Armenta pensó en algún momento en convertir su dinero en oro y plata “porque siempre se ha dicho que los metales preciosos son muy útiles en caso de guerras y revoluciones” (122).

El narcotráfico sería la prolongación o evolución de “los males de este siglo” (122), y más precisamente de los eventos históricos denunciados en los testimonios: la guerra sucia cede el paso a la guerra contra la droga. Según Esch, esto constituye otro componente que distingue *Contrabando* de las narconovelas del siglo XXI y se explicaría por el hecho de que, al ser escrito en los años noventa y al transcurrir en los años ochenta, el relato pertenece a un contexto histórico en el que las heridas y memorias de la represión de los años ochenta todavía están muy vivas (2018: 188). Esta interpretación es particularmente interesante para nuestra lectura de *Contrabando* como autoficción con afinidades testimoniales, ya que como se destaca en el marco teórico de este trabajo, el contexto de las guerras sucias (Vanden Berghe 2004: 121) y de las revoluciones populares centroamericanas es uno de los elementos contextuales que explican el auge del género en los años sesenta y ochenta.

Por otra parte, al mismo tiempo que relativiza la humanidad de las fuerzas armadas mexicanas, Rascón Banda se aleja de la representación oficial del narco como un personaje diabólico y plano, donde “[c]ualquier narco es todos los narcos” (Zavala 2018: 33). Al contrario, representa sus relaciones íntimas, sus luchas internas y recalca sus sentimientos: “[s]omos narcos, pero también tenemos nuestro corazoncito, mi vida” (48). Recordamos también el pasaje en el que el narco Valente Armenta agradece a los padres de Huguito porque “ellos siempre [lo] trataron como ser humano, no como bestia” (130). La humanización de los narcos es de hecho un elemento que se intuye desde el principio del relato: en el aeropuerto, cuando Huguito observa a dos jóvenes que identifica como

narcos, intenta adivinar “su nombre, su ocupación, su edad y el motivo de su viaje a la frontera” (7). Las identidades que imagina no corresponden al prototipo del narco, puesto que se enfoca en las emociones de los dos jóvenes, es decir, en su ansiedad y angustia, así como en la relación sentimental que les une: “es claro que son hermanos o amigos íntimos” (8). Quizás no sea anodino que los nombres que Huguito atribuye a los narcos —Rubén y Santos— tengan resonancias bíblicas⁵⁴. Así, la muerte de dos narcos se convierte en la historia trágica del asesinato de dos hermanos atemorizados, matados en la flor de la juventud. Rascón Banda va hasta fomentar la compasión mediante las reacciones de la muchedumbre en el aeropuerto: indignada, la gente empieza a acusar a los soldados de asesinato (9). En este momento se expone la hipocresía y la invalidez de la retórica oficial, según la cual la violencia del Estado sería legítima, y por consiguiente excusable: “[e]ran narcos, respondió uno de los hombres, que volteó y la miró con furia. Eso no les quita a ustedes lo asesinos, le dijo una joven” (9).

3.2.1.2. La culpabilidad del Estado

El desprecio de los militares hacia los derechos humanos queda patente en *Contrabando*, y no es de extrañar que sea denunciado por Rascón Banda cuando sabemos que su preocupación por los derechos humanos es la piedra angular de su literatura⁵⁵. Sin embargo, no solo son los abusos del Estado y de sus fuerzas armadas que el autor denuncia en *Contrabando*. En efecto, la supuesta legitimidad de la violencia estatal se ve aún más desbaratada cuando se exponen la corrupción y la inmoralidad de sus agentes: “[t]he state may have a monopoly on the legitimate use of violence, but it loses that legitimacy by engaging in illegal activities, becoming just another actor in the violent struggle for drug markets” (Esch 2014: 169).

En *Contrabando*, queda claro en varias ocasiones que el soborno de las fuerzas armadas y de los políticos es un hábito común. El capítulo “O tú o yo”, que transcribe la grabación de una conversación entre un narco (Lencho Guadarrama) y un amigo suyo (Rubén Mendoza) es bastante llamativo. El narco menciona que sus amigos inculpados obtienen protección a cambio de denuncias y habla de los sobornos que pagan (suelen ser coches) y hasta dónde llegan: “¿[q]ué tan arriba? / *Bastante*. / ¿La Judicial? / *Por lo regular*. / ¿La del Estado? / *Y la Federal*. / ¿Dónde más? / *Con los Ministerios Públicos*. / ¿Hasta allí? / *Y con los jueces*. / Pero no a todos. / *Hasta los magistrados*. /

⁵⁴Las referencias bíblicas en el relato constituyen otra apertura posible.

⁵⁵Recordamos la cita que figura en “Una posición ética compartida”: “[d]esde niño me marcó el narcotráfico, el problema de los tarahumaras, el problema de los indocumentados que se van a Estados Unidos, me marcó la violencia en el pueblo, la muerte. *El derecho, el bien el mal, lo justo lo injusto. Si alguien quiere estudiar mi vida o mi teatro, ahí está el origen*” (Rascón Banda citado por Castillo Carillo 2018: 104, énfasis míos).

No te creo. / *Y algunos ministros.* / No acuses en falso. / *Tengo pruebas*” (82). También revela a su amigo que involucrarse en el narcotráfico no era su primera opción, ya que inicialmente soñaba con una carrera política, pero precisa que lo uno no impide lo otro, solo depende “[d]e quién quede allá” (79), en el poder de la capital. No es sorprendente pues que la criminalidad progrese tanto a pesar de la represión del gobierno: como dice Valente Armenta, “todavía ahora, con tanto barullo y con tanta compañía en contra de los *chutameros*, el transporte es fácil” (119). Según Armenta, la corrupción no era tan fuerte antes: se trataría de un mal reciente que se extiende, que progresa rápidamente y que ahonda el mal del narcotráfico en el que él mismo participa, dado que admite pagar sobornos y lavar dinero. Habla “del dinero que puchábamos para arriba, o sea para comprar silencios en ciertas autoridades” (121) y para que les “dejen trabajar en paz” (121).

También se menciona la corrupción política de la región, y más precisamente el fenómeno del robo o de la compra de votos durante las elecciones municipales. En una conversación con su familia, Huguito entiende que la elección de su primo Julián se celebró como la victoria de la virtud sobre la inmoralidad porque ganó como un candidato limpio y “muy bravo, enemigo jurado de los otros, quienes no pudieron sobornarlo” (111) frente a un candidato corrupto y financiado por los narcos. Pese a los asaltos para robar urnas durante el camino hacia el Municipio y a los sobornos recibidos por el delegado de Chihuahua para falsificar votos y actas, Julián fue elegido presidente. Sin embargo, algunos elementos de la novela permiten relativizar la virtud y la inocencia de Julián: el día en el que desapareció, según su mujer, andaba de noche por el monte porque “le regalaron tres metralletas AK 47 por un favor que hizo y se fue a practicar con ellas matando venados” (41). Uno puede preguntarse de qué tipo de favor se trataba, quiénes le regalaron armas, y por qué metralletas. Es posible que el padre de Huguito dé en el blanco cuando bromea acerca de la nueva carretera principal en Santa Rosa: “[a]hora se acortó el camino y sólo se hacen dos horas en troca, en vez de un día a caballo. La gente del río podrá traer sus naranjas y sus cañas a vender a Santa Rosa, comentó mi madre. Y los narcos podrán viajar más fácilmente a ver sus siembras, agregó mi padre” (97). Cazar venados con una metralleta también parece un poco sospechoso, y aún más cuando la mujer de Julián admite que su marido no llevaba su credencial de presidente esta noche, supuestamente porque tenía miedo de perderla, pero como rebate la madre: “[¿]el imbécil de tu marido no sabe que existen duplicados?” (41). Podríamos suponer que no se la llevó por otro motivo, para protegerse si caía en malas manos, o porque estaba haciendo algo comprometedor que no quería asociar con su estatuto de presidente. Aquí encontramos un claro ejemplo del multiperspectivismo que caracteriza la novela y la posición ética de Rascón Banda. Todo es cuestión de perspectiva: para la familia de Julián —sobre todo para la madre de Huguito que es el prototipo de la madre mexicana— Julián no puede ser otra cosa que inocente. Sin embargo, al adoptar una posición más crítica, esta inocencia puede relativizarse.

La problematización de la separación entre el Estado y el narco también se alcanza en *Contrabando* mediante la denuncia de la inmoralidad y de las intenciones o actos criminales de las fuerzas armadas. Por ejemplo, al llegar a Santa Rosa, Huguito se topa con un retén de judiciales que revisan los coches de una manera más que contestable. Si alegan buscar armas y alcohol prohibidos para hacer respetar la Ley seca de la sierra, queda claro que se toman las botellas confiscadas o que las revenden en lugar de mandarlas a Chihuahua como deberían (120). Poco tiempo después, en el mismo camino hacia Santa Rosa, una operación similar sugiere que los soldados supuestamente en pos de drogas también andan buscando bebidas u otros tipos de materiales prohibidos para su propio uso. La corrupción y la ineptitud de los judiciales y de los soldados se confirman más adelante por Valente Armenta, quien expresa su sorpresa por la ausencia de control en un punto estratégico de la carretera, donde confluyen cuatro caminos principales. Aunque hay judiciales cerca, se dice que pasan el tiempo comiendo y bebiendo, lo cual lleva a Armenta a recalcar lo ridículo de la situación y a denunciar la corrupción del sistema: “cómo pierden el tiempo impidiendo que pasen bebidas alcohólicas para la sierra y no impiden que pase chutama de la sierra para Chihuahua. Uno no entiende cosas. Estarán compautados con los grandes distribuidores de yerba o habrá componendas” (120).

Por último, como destaca Esch, incluso cuando no están implicados en el narcotráfico, los miembros del Estado no sirven para combatir la criminalidad: “[t]he military is depicted as a state actor not necessarily involved in trafficking but largely inept, incompetent and equally violent” (2014: 169). Una prueba contundente de la inepticia de la justicia es que el pueblo suele saber más que la policía. Esto se nota claramente en el caso de la desaparición del presidente municipal. Cuando ni los judiciales de Chihuahua ni los comandantes federales “de la procu grande” (51) son capaces de obtener información sobre Julián, es irónicamente el tuerto que pone gasolina en la estación de servicio de Tomochic que proporciona posibles avances en la investigación (51-52). El hecho de que una persona tuerta posea más clarividencia que los investigadores profesionales explica por qué los habitantes de Santa Rosa no suelen confiar en la policía para resolver los asesinatos de sus seres queridos. Se dice por ejemplo que el padre de Erwin Luna “repartió dinero para que se investigara la muerte de su hijo, el benjamín [...] soltó más dinero para que siguiera la investigación y mandó preguntar a los ranchos y a los aserraderos y prometió una recompensa al que aclara la muerte de su hijo. Bajó gente de todas partes a dar su testimonio” (65). Por supuesto, el afán de lucro debilita la veracidad de estos testimonios, pero esto no cambia el hecho de que la persona que acaba por resolver el crimen es una anciana: “Doña Feliza, con todo y sus noventa años de achaques, tuvo el tino para descubrir la mano que cortó la vida en flor de este chamaco” (66). Cuando desaparece el hijo de Conrada, también queda claro que el pueblo tiene que ayudarse a sí mismo porque el Estado les ha

abandonado: “[t]odo sin novedad. No había soldados por ninguna parte, ni judiciales ni nada en los caminos. No se sabía nada de nada” (71).

3.2.2. Los discursos periodísticos

En sus estudios hemerográficos sobre la relación entre el periodismo y el narcotráfico en México, José Luis Arriaga Ornelas se centra en tres casos emblemáticos que ocurrieron entre 1984 y 1994, una década que corresponde al contexto temporal de la trama y escritura de *Contrabando* y que el crítico identifica como la *epigénesis* del periodismo acerca del tráfico de drogas. Aquí, solo nos interesamos por el primer caso: el caso Camarena, no solo porque el relato de Rascón Banda alude indirectamente al tema⁵⁶, sino también porque existe “un antes y un después del caso Camarena como gran detonante de las narrativas sobre el narco” (Arriaga Ornelas 2018: 6). Según Arriaga Ornelas, fue el primer evento que hizo del narco un motivo central del periodismo mexicano. Aprovechamos esta parte para abordar distintos fenómenos periodísticos relacionados con el narcotráfico que han sido apareciendo a partir de este momento clave y que podemos percibir —en menor o mayor medida— en *Contrabando*, es decir: la asimilación del discurso oficial, la autocensura como autodefensa, la prensa antihegemónica y la rehabilitación profesional.

Oswaldo Zavala sostiene que, a pesar de tener una voluntad crítica, la prensa mexicana acaba inevitablemente por producir discursos apolíticos, puesto que le imputa las peores demostraciones de violencia al narco como agente extraestatal, en vez de denunciar al Estado-narco. El crítico retoma la idea de pensamiento estatal de Bourdieu (Zavala 2018: 58) para denunciar la asimilación del discurso oficial por la prensa mexicana: esta no ofrece un pensamiento crítico independiente y libre, sino que funciona como un instrumento del poder. Ahora bien, la crítica de Zavala es problemática desde varios puntos de vista. Por una parte, parece reducir la prensa al periodismo narrativo mexicano: es en las crónicas periodísticas que denuncia una tendencia general a la asimilación del discurso oficial. Arriaga Ornelas, en cambio, es más preciso: habla de una tendencia periodística que se caracteriza por un tratamiento policiaco y popular de eventos relacionados con el mundo del narcotráfico — secuestros, desapariciones, ejecuciones— en la misma línea que la nota roja que se interesó por el cultivo y tráfico de opio y amapola a partir de los principios del siglo XX. Se trata de un estilo periodístico apolítico o ahistórico, lo que Roland Barthes llama una “estructura cerrada” (2003: 261) porque “[el suceso] no remite formalmente a nada fuera de sí mismo” (2003: 260). Aplicado al tema

⁵⁶Mediante la intertextualidad con el narcocorrido “R-UNO” de Los Tigres del Norte y al mencionar varias veces el famoso narcotraficante Rafael Caro Quintero.

del narcotráfico, este 'periodismo cerrado' se traduce por un foco “en lo local, lo inmediato, lo unitario: el suceso, la droga, los traficantes, el ejecutado, el detenido y no en el sistema del que todos forman parte [...] Se reportan los hechos —sangrientos muchas veces— pero sin explicación, ni contexto” (Arriaga Ornelas 2018: 3).

En *Contrabando* se alude a este tratamiento ahistórico y apolítico de los sucesos relacionados con el mundo de las drogas⁵⁷. En efecto, los encabezados de los periódicos que salen después del 'incidente' de Santa Rosa indican que se enfocan en acciones violentas y en personas implicadas en un conflicto siempre binario: “SECUESTRO, TORTURA y MUERTE fue la cabeza a ocho columnas con letras negras en El Norte. VÍCTIMAS DE JUDICIALES fue el título de El Diario de Chihuahua” (209). También es el caso de los títulos de los periódicos que se interesaron por la historia de Damiana Caraveo: “Enfrentamiento entre narcos y la Policía Judicial Federal. Masacre en el rancho de Yepachi, nido de narcos. Judiciales federales contra judiciales del Estado: ganaron los federales. Capturaron a Damiana Caraveo, cabecilla de una banda de narcos” (21). En sintonía con la tendencia que subraya Arriaga Ornelas, el foco periodístico cae en la violencia y en los actores de la batalla sin investigar las circunstancias contextuales y los motivos. Como pone de relieve Rascón Banda, los periódicos que se interesaron por el incidente de Santa Rosa no hicieron otra cosa que trabajar con “[p]resunciones y conjeturas” (209). En cuanto a la historia de Damiana, se pone de relieve la tensión entre la versión de la víctima y la de la prensa, así como la diferencia de autoridad y, por ende, de credibilidad, entre las dos: “[h]ay dos versiones de esto que pasó esa mañana en Yepachi. La de los federales que salió en los periódicos y la mía [...] La versión mía de lo que pasó en Yepachi para qué la cuento, qué caso tiene. Quién me la va a creer” (22). Con esta cita queda claro que la versión adoptada y promovida por los periódicos no es la historia de la víctima, sino la asimilación apolítica del discurso oficial proporcionado en este caso por los federales.

Por otra parte, la crítica zavaliana de la prensa mexicana es problemática porque pasa por alto los numerosos periodistas mexicanos que han sido asesinados por denunciar verdades problemáticas y peligrosas —119 asesinados y 20 desaparecidos entre 2000 y 2016 según las cifras de la CNDH—. Zavala no entiende que la asimilación del discurso oficial y el tratamiento apolítico del conflicto de las drogas no son siempre sinónimos de complicidad con el poder: también son mecanismos de seguridad. En efecto, como destacan varios críticos, la autocensura periodística como autodefensa es habitual en un país que ha sido designado “el más letal del mundo para la prensa” (Guillén y

⁵⁷En *Contrabando* nunca se habla explícitamente de la nota roja. En cambio, se alude a la prensa amarilla (95) que se parece mucho a la nota roja cuando se interesa por hechos sangrientos y violentos —como los eventos relacionados con la narcoviolenencia—. Como denuncia la periodista mexicana Cecilia González acerca de la manera en la que la prensa amarilla se ocupa del narcotráfico: “[e]l amarillismo solo sirve para tener rating y reforzar prejuicios, no para explicar el problema ni su gravedad” (citada por Petrarca 2022).

Lambertucci 2022) por numerosos organismos oficiales —UNESCO, Reporteros Sin Fronteras, la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) y el Comité para la Protección de los Periodistas (CPJ)—⁵⁸. Como notan Juan Francisco Torregrosa Carmona y Nancy Montemayor Rodríguez: en México, cuando un periodista asume su papel con profesionalismo, integridad y arrojo, se convierte en blanco para el crimen organizado. Esto explica por qué pocos se atreven a ejercer su oficio de manera libre, responsable y objetiva: temen las represalias de los narcos y la CNDH revela además que el 90 por ciento de las agresiones que sufren los periodistas del país permanece impune.

En *Contrabando*, una de estas víctimas cuyo asesinato nunca se aclara ni castiga es el periodista Rubén Mendoza, el hermano de la Chole Mendoza. El capítulo “O tú o yo” —al que ya hemos aludido varias veces— transcribe la grabación de la conversación entre Rubén y Lencho Guadarrama, un célebre narcotraficante de la región. En el relato se sugiere que Rubén nació en Santa Rosa pero que, al igual que Huguito, se fue a trabajar a la capital. De vuelta en Santa Rosa para una boda, se encuentra con Lencho y aprovecha la embriaguez de este tanto como su vieja amistad para obtener una conversación privada. Sin embargo, la grabación revela que el narcotraficante acabó por darse cuenta de que Rubén estaba grabando lo que era más bien un interrogatorio para sacarle información sobre sus actividades ilegales —en este sentido llama la atención el hecho de que Rubén responda casi sistemáticamente con preguntas—. Por consiguiente, es de suponer que si Rubén fue encontrado muerto tres días después, fue a causa de su trabajo de investigación. Es por esta razón que, aunque la madre de Huguito le pide escuchar la grabación, le prohíbe “comprometer[se] a hacer indagaciones” (76).

Por otra parte, denunciar los abusos del Estado y de sus representantes puede ser igualmente letal, como lo atestiguan los numerosos periodistas que han sido asesinados después de haber realizado investigaciones sobre la culpabilidad e ilegalidad del Estado y de sus fuerzas armadas, como Jacinto Romero (denunció abusos de poder de policías municipales en Veracruz) o Gerry Aranda (descubrió la implicación del Gobernador de Nuevo León en el narcotráfico) por citar algunos ejemplos más recientes⁵⁹. En *Contrabando*, Rascón Banda problematiza la relación monolítica de complicidad entre la prensa y las autoridades denunciada por Zavala al mencionar periódicos que critican explícitamente al gobierno: “en el avión venían las revistas nuevas de *Proceso* en las que se atacaba al gobierno de Chihuahua” (90). Es interesante notar que las revistas antihegemónicas mencionadas son precisamente las del periódico en el que han trabajado tanto Huguito como Rascón

⁵⁸En 2016 se publicó *Periodismo muerto*, en el que Bernardo Díaz Nosty apela a las cifras de muchos organismos oficiales para llegar a la conclusión de que América Latina es la región del mundo más peligrosa para los periodistas, con México a la cabeza de las estadísticas de periodistas asesinados y desaparecidos.

⁵⁹El 9 de enero 2022, *El País* dedicó un artículo a nueve periodistas mexicanos asesinados por sus investigaciones y sus artículos en 2021: “Crimen impune: nueve periodistas asesinados en México”.

Banda. En “El incidente”, el jefe de los judiciales sugiere que los periódicos que se muestran críticos e incluso denunciadores ante los abusos de las autoridades han sido sobornados por los narcos para mentir —habla de “chantajes” (92)—. Se trataría de una conspiración —“ese chisme que han armado los periodistas [...] se nos revierte la cosa, para descreditarnos” (93)— para debilitar el supuesto éxito de las autoridades en la guerra contra las drogas: “claro, por supuesto, detrás de todo están los intereses que hemos afectado, nunca como ahora se han dado tantos golpes al narcotráfico, ni han caído tantos mafiosos [...] afectamos a gente poderosa [...] sí, gente [...] criminales” (93). Sin embargo, en varias ocasiones se expone la falta de eficacia de la represión del narcotráfico, lo cual contradice las palabras de la cita anterior.

Es en este contexto de aguda inseguridad para los periodistas que surgió el último fenómeno que nos interesa: la rehabilitación profesional como medio de protección en el que se consigue preservar un espíritu crítico y político. Según Arriaga Ornelas, a partir de la década 84-94 aparece en México una “hibridación de periodistas que han transitado por redacciones de diarios locales o nacionales y que se convierten en autores de libros, en los que ofrecen revelar las tramas de los cárteles de las drogas” (2018: 3). Proponemos considerar que es lo que hacen tanto Huguito —en su obra de teatro y en su guion— como Rascón Banda en *Contrabando*. De la misma manera que Rascón Banda escoge la vía literaria para compartir su visión crítica del narcotráfico en México, Huguito no denuncia las injusticias que descubre en Santa Rosa en *Proceso*, como periodista, sino en sus obras de ficción. Consideramos que no cumple con la promesa que hizo a su madre de olvidarse de lo que vio y escuchó y de quemar todo lo que escribió durante su estancia. Sin embargo, encuentra una manera menos peligrosa o perjudicable de denunciar al trasladar las verdades comprometedoras que ha descubierto al nivel de la ficción⁶⁰. En realidad, Huguito realiza el trabajo de campo que Sklodowska considera imprescindible para escribir un testimonio auténtico: el testigo no debe ir hacia el editor, sino lo contrario. Habla del “requisito etnográfico de 'estar allí’” (1993: 83): el editor debe actuar como un reportero, ir a la fuente y recoger datos allí. Sin embargo, otra vez tenemos una idea de compromiso, puesto que Huguito se desplaza de su torre de marfil en la capital hasta el campo de batalla que es Santa Rosa, pero no lo hace como reportero, sino protegido por la máscara de un escritor de ficción. Sin embargo, en *Contrabando* se sugiere que aun así, se pone en peligro, ya que las amenazas que recibió Julián antes de su desaparición tenían que ver con el anuncio en un periódico de la llegada de Huguito en Santa Rosa para escribir el guion de Tony Aguilar (112); una obra de ficción.

⁶⁰Esta idea nos hace pensar otra vez en una de las ventajas de la autoficción frente a la autobiografía: la ficción permite evitar las consecuencias legales —y en este caso vitales— que pueden padecer los escritores de textos referenciales.

3.2.3. “Triste recuerdo” y “Guerrero Negro”

Antes de sintetizar el tratamiento ético-estilístico del narcotráfico que Rascón Banda despliega en *Contrabando*, nos toca profundizar en nuestras consideraciones sobre “Triste recuerdo” y “Guerrero Negro”. A pesar de constituir los capítulos más largos del relato (33 páginas para el guion y 35 para la obra de teatro), tienden a ser descartados por la mayoría de los críticos que se interesan por *Contrabando*. En cambio, proponemos resistir la tentación de considerarlos como partes totalmente desconectadas del resto del relato. Nos parece que tienen el interés de ofrecer representaciones del narcotráfico, y más específicamente del narcotraficante, donde se mezclan aspectos más estereotipados —o mitológicos para retomar el léxico de Zavala— con aspectos más digresivos. Así, tanto Huguito como Rascón Banda evitan caer en una representación tradicional, simplificadora y monoperspectivista.

Dejando de lado la mitología del narco, la historia de “Triste Recuerdo” es de por sí estereotipada, debido a la trama impuesta por Antonio Aguilar. El punto de partida de la escritura de Huguito es un melodrama ranchero típico que retoma el tópico de la mujer joven y guapa, prisionera de un matrimonio infeliz con un hombre violento y celoso, hasta el día en que surge un hombre joven, valiente y bondadoso que la corteja al cantarle una serenata —o más bien corridos— debajo de su balcón. Sin embargo, impregnado y condicionado por la realidad que descubre en Santa Rosa, Huguito no puede impedir la invasión del narcotráfico en su escritura. Así, el marido se convierte en Manuel Fonseca, un poderoso narcotraficante de la región que deja a su mujer Rosalba sola en casa durante varias semanas para arreglar su negocio de marijuana y de cocaína (178)⁶¹. La historia coincide con la mitología del narco denunciada por Zavala en la medida en que se convierte en un conflicto maniqueo. Por un lado, tenemos a José María Villarreal, el buen ranchero, honesto, dulce, respetuoso de la tierra, de los animales y de las mujeres y que no cede a la tentación del dinero sucio cuando Manuel Fonseca quiere comprar su rancho para transformarlo en su centro de operación (180). Por otro lado está Manuel Fonseca, el narco estereotipado, bruto y feroz: pega a sus domésticos y a su mujer e incluso la viola para que sus deseos se conviertan en ley. Vive para su propio placer egoísta e inmediato porque sabe que puede morir a cada instante: “[e]s fama que los narcos son buenos amantes. Como viven en constante peligro y no saben si vivirán al día siguiente, cuando se acuestan con alguien se entregan con pasión, como si en ello se les fuera la vida” (180-181). El primero va siempre en caballo, el otro en una camioneta gris (183). Así, el conflicto es casi la alegoría del choque

⁶¹Debido a la similitud de nombre, podemos imaginar que Rascón Banda se inspiró de Ernesto Fonseca Carrillo alias Don Neto, quien fue el famoso capo del Cártel de Guadalajara en los años setenta y ochenta.

entre dos épocas: el pasado rústico e idealizado de la sierra norteña y su narco-modernización, con su balance de sufrimiento, de destrucción y de perversión.

Sin embargo, Huguito añade detalles que problematizan esta visión oficial del narco: por ejemplo, sugiere que no todos son como Manuel, o que al menos tienen su parte de magnanimidad cuando alude al fenómeno de las narcolimosnas: “esta gente es muy generosa cuando se trata de obras sociales, como hacer iglesias y escuelas, echar agua potable, abrir caminos” (180). También en esta parte de *Contrabando* se denuncia la corrupción del Estado y de las fuerzas armadas: hablando de los problemas de su negocio ilegal, Manuel dice que “[e]l gobernador [le] tiene que ayudar” (186). En otro momento, se precisa que tiene problemas con la Judicial Federal ahora que han cambiado sus jefes: “ahora le desconocían acuerdos y le devolvían regalos” (197). Además, desde el inicio del relato se problematiza la oposición tajante entre culpable y víctima, tan esencial en el discurso oficial acerca de la guerra contra las drogas: “[h]asta dónde [Rosalba] fue culpable o víctima no es fácil saberlo” (174).

Como subraya Alexander Charles Beard, comparado con “Triste recuerdo” que constituye el resultado del motivo inicial de la presencia de Huguito en Santa Rosa, “Guerrero Negro” se percibe todavía más como un elemento periférico en el resto de la trama. Basta advertir la discrepancia geográfica: es la única ocasión en la que un capítulo entero se desarrolla fuera de la sierra norteña de Chihuahua, puesto que la acción tiene lugar en la ciudad balnearia de Guerrero Negro en Baja California. Con su escenario idílico y su ambiente casi onírico, “Guerrero Negro” puede percibirse a primera vista como un mero lugar de escapatoria creativa para Huguito, un sueño fuera del tiempo y del alboroto de Santa Rosa. Sin embargo, es todo lo contrario. La historia brota de Santa Rosa al inspirarse de la vida del narcotraficante Valente Armenta y al escribirse a partir de la carta que Armenta escribe a los padres de Huguito (“Carta de Valente Armenta”), de las informaciones que el tío Lito acepta compartir con Huguito (110), y del narcocorrido “El Gato Montés”.

Además, existen varias similitudes temáticas y éticas entre esta obra y el resto de *Contrabando*. Verbigracia, prevalece el mismo sentimiento que en el resto del relato: la confusión. El ejemplo más llamativo es la ambigüedad que rodea la identidad de Martha⁶². Se presenta a la Gitana como una turista que viene de Monterrey para observar el pasaje de las ballenas y visitar a su tía, mientras que al judicial Eloy Bárcena le dice que es una estudiante de Polanco que viene a investigar sobre las minas de sal que hacen la fama de la región. Sin embargo, este la identifica como Martha Corona, buscada por la policía desde hace mucho tiempo a causa de su relación con el narcotraficante Israel Montes. Por último, se vuelve Mayra la hija de la Gitana, una estratagema de esta última para

⁶²Otro ejemplo sería la enumeración de todas las identidades que tuvo Israel Montes (163).

impedir el arresto de Martha. Así, en “Guerrero Negro” tampoco se sabe quién es quién, pero una ventaja del discurso teatral es que las didascalias pueden clarificar las cosas: sabemos desde la presentación de los personajes que la verdadera identidad de Martha es Martha Corona.

La ambigüedad también se nota en el hecho de que, como en el resto del relato, el límite entre el narco y el judicial se difumina. En efecto, Huguito atribuye algunas acciones y palabras de Valente Armenta no solo a Israel, el personaje del narcotraficante, sino también a Eloy, el judicial. Así, él que, como Valente, siempre tiene excusas para justificar sus crímenes y negar su responsabilidad no es el personaje del narcotraficante, sino Eloy. Su discurso es a menudo el reflejo de lo que escribe Valente Armenta en su carta, ya que ambos tienden a acusar las circunstancias o las víctimas (116, 118, 156, 123). Incluso cuando admite haber torturado prisioneros colombianos cuando trabajaba para la Procuraduría⁶³, Eloy no admite su culpabilidad, llegando hasta inculpar a las víctimas por su propia muerte: “[s]i se morían no era nuestra culpa [...] Si no querían morir, ¿por qué no confesaban luego? Como ves, ellos buscaban su muerte, la andaban deseando” (156-157). Es por lo tanto bastante irónico que Eloy declare en algún momento: “[y]o en el fondo soy buena persona. Tengo sentimientos. No soy capaz de matar ni una gallina” (154). Sin embargo, más allá del sarcasmo, esta frase podría también reflejar la posición ética que comparten Rascón Banda y Huguito en su escritura: incluso en la literatura, las personas no son simplemente buenas o malas. Se intuye la relevancia del perspectivismo moral al considerar el narcotráfico en México, una noción que se perfila al final del largo monólogo de Eloy en la sexta escena: “[e]l sol quema y mata. El sol es bueno y es malo, según como se vea. Así como la luna es buena para algunos, si es luna llena, y mala para otros, si está vacía” (164).

3.3. El discurso rasconbandiano

La génesis de la posición ética de Rascón Banda debe buscarse en su infancia. En una entrevista, el autor reveló que prácticamente se crió en la oficina del Ministerio Público en la que trabajaban sus padres y que en aquel sitio:

descubrí el bien y el mal, la justicia y la injusticia, porque bastaba que mi mamá o mi papá interpretara un artículo de una cierta manera para que [los delincuentes] tuvieran la libertad o la condena. Entonces, yo decía, «¿Cómo es posible que en este código, en este libro, y en estos artículos esté el destino de estas personas?» [...] El mundo para mí era ése. Y de estos delincuentes que habían violado la ley, a veces por razones humanas, económicas; y mi madre siempre justificaba ciertos delitos porque había razones, porque la misma sociedad había creado las condiciones para que se provocaran estas violaciones de la

⁶³Este detalle podría encajarse en nuestra comparación entre la guerra contra las drogas en México y las llamadas guerras sucias: en ambos casos el Estado comete crímenes de lesa humanidad y emplea prácticas ilegales.

ley. (Rascón Banda citado por Day 2018: 23)

En esta cita se hallan dos aspectos fundamentales del discurso rasconbandiano tal como lo encontramos en *Contrabando*. Por una parte, desde su más tierna infancia se gestó en el autor la consciencia del poder de la escritura, de las consecuencias que acarrearán las palabras y de la importancia del cómo se cuenta una historia. Por otra parte, su temprana cercanía con el mundo delictivo fomentó su empatía y le brindó un agudo entendimiento de que la naturaleza humana no es corrupta en sí: se deja pervertir por sus entornos. Gracias a estas herramientas, Rascón Banda supo calar más hondo en las vicisitudes del narcotráfico, trasladando su posición ética y su espíritu crítico al nivel de su escritura. En oposición con un acto de fe, la ficción le permitió proporcionar un discurso más complejo y diversificado —como lo hemos destacado a lo largo de este trabajo— donde logra reflejar los matices de la realidad. Antes de pasar a la conclusión en la que volvemos a centrar nuestras consideraciones teóricas sobre la relación que el relato mantiene con el género testimonial, conviene hacer un balance sobre esta visión rasconbandiana del narcotráfico.

3.3.1. **La culpabilidad colectiva**

Contrabando demuestra la ineficacia del discurso oficial para describir la realidad del narcotráfico en un pequeño pueblo del norte de México como Santa Rosa: pretende simplificar el conflicto, pero acaba complicándolo. Al tratarse de una representación reductora basada en criterios erróneos o aleatorios, propicia la confusión. Por ejemplo, tanto en la narrativa oficial como en el imaginario colectivo, el narco se identifica y se reconoce por su vestimenta arquetípica: lleva una camisa cuadrada, un sombrero, botas de piel de avestruz o de cocodrilo, cadenas de oro y su leal cuerno de chivo. Como resume Zavala, es “un hombre vestido de vaquero escuchando narcocorridos” (2018: 9). Sin embargo, esta caricatura es peligrosa en la medida en que muchas de estas características son también típicas de los campesinos mexicanos que no están involucrados en el narcotráfico. Zavala se pregunta entonces cómo los soldados logran distinguir entre los narcos y los rancheros, y parece concluir que no lo hacen: matan sin distinción, tal como se nota en *Contrabando*⁶⁴.

En efecto, durante la conversación entre el Gobernador de Chihuahua y el jefe de los judiciales en “El incidente”, la indumentaria mítica del narco se convierte en una excusa para justificar la matanza de civiles inocentes: “no es fácil distinguir a [...] un ciudadano pacífico, vestido de norteño

⁶⁴Zavala dice: “[n]o se explica nunca cómo es que las autoridades en estados como Chihuahua, donde se resuelve menos de 2% de los crímenes, hayan tenido la capacidad para determinar correctamente la culpabilidad de los más de 15000 presuntos narcos asesinados cuando la mayoría de los cadáveres ni siquiera fueron identificados y terminaron desechados en fosas comunes” (2018: 107-108).

con camisa a cuadros, botas y tejana, de un narco, verdad, que se viste de la misma manera” (94). Es más, en algún momento aprendemos que Huguito también usa una vestimenta similar y que esto le podría perjudicar: “tienes una mirada extraña y una pinta que te perjudica. Tiene razón Damiana Caraveo cuando dice que miras como narco o como judicial, que para el caso es lo mismo. Y además vistes como ellos” (209). La mitología del narco contribuye por lo tanto a la confusión general: no permite distinguir entre narcos, civiles y letrados.

Así, en *Contrabando*, el narco no solo es el hombre brutal que lleva botas de avestruz, un sombrero y un rifle adornado: tiene múltiples caras. Es Valente Armenta, el gobierno, los judiciales, los federales, los soldados, pero también Antonio Aguilar y sus amigos, el ahijado de la madre de Huguito, Julián y los campesinos desposeídos recién enterrados en el camposanto de la aldea. Hasta el propio Huguito se vuelve en parte responsable de la violencia ligada al narcotráfico cuando Lito afirma que Julián desapareció por su culpa. Ya hemos dicho que si habría que discernir una gran verdad denunciada por Rascón Banda en *Contrabando* sería la culpabilidad del Estado. Sin embargo, al hacer de la confusión o ambigüedad el hilo conductor temático y discursivo de su relato, también pone de relieve una noción de culpabilidad colectiva. Cada uno es responsable a su propia escala: “¿[y] tu conciencia? [...] *Cada quien sabe lo que hace* [...] *No soy el único*. / No que pasa es que... / *Todos andan en esto*. / No todos. / *Todos*. / ¿Quiénes son todos? / *La gente*” (81). Rascón Banda representa por ende el narcotráfico como un sistema piramidal, asentado en los bajos fondos de la sociedad, pero llegando hasta su cúspide: “¿[c]onoces a alguien? / *Es como una cascada*. / ¿Cómo? / *Una pirámide*. / Y tú... / *Una cadena*” (79). Otra vez, se expone la falacia del discurso oficial: “[t]he narco cannot be marked as the Other or as an outlaw—as outside the state and the law—if he is so clearly part of society and the state apparatus” (Esch 2014: 169).

De hecho, al contradecir y problematizar la retórica de los discursos oficiales, la representación rasconbandiana también se opone a la lógica semántica del testimonio. En efecto, hemos visto con el ejemplo de Rigoberta Menchú en nuestro marco teórico que el testimonio también representa los conflictos de manera maniquea, a la manera de un mito, oponiendo el Otro al Estado. En el caso del discurso oficial sobre el narcotráfico, el papel del Otro lo ocupa el narco: “the narco [is] alien to society, an enemy of the state and decent people” (Esch 2018: 181), mientras que el Estado asume el papel del héroe: “the heroic antagonist of evil criminal organization operating outside the state” (Esch 2018: 182). Sin embargo, en *Contrabando*, este retrato en blanco y negro no funciona, porque en Santa Rosa “no hay ley que valga ni gente libre de culpa” (209).

Cuando Damiana y Jacinta se pelean porque la segunda “a fuerzas [quiere] encontrar culpables” (89), acaban pidiendo a Huguito que actúe como el narrador de un testigo —“¿Qué te parece, muchacho?” (89)— es decir, que indique al culpable, que oponga a los malos y a los buenos,

y que incite al lector a escoger su bando. Pero el escritor se niega a responder, porque tanto Rascón Banda como su doble autoficcional adhieren a una visión matizada de la naturaleza humana: “[n]o todos ellos son malos, ni todos buenos. Siempre hay quien tiene el corazón más negro que el de los demás, y otros que se pasan de inocentes” (104). Así, si como dice Beverley, “la posición del lector del testimonio es parecida a la de un miembro del jurado en la corte” (2010: 24), esto también se vuelve imposible en *Contrabando*, donde el lector no puede contar con el testigo o el recopilador para indicar quién es el culpable y la víctima⁶⁵. No hay otra instancia que decide en su nombre: debe asumir una lectura más activa y crítica, pero también más empática, y es aquí que surge la importancia del multiperspectivismo.

3.3.2. Multiperspectivismo

En *Contrabando*, hemos visto que el foco de Rascón Banda pasa de personaje a personaje, de escena a escena, de perspectiva a perspectiva. Al ensamblar una serie de discursos acerca del narcotráfico, a veces similares, a veces contradictorios, el autor demuestra que “el [narcotráfico] no es un ente homogéneo, se expresa de distintas formas según la perspectiva que se tenga de él” (Saldívar Arreola y Rodríguez Sánchez 2018: 397). La fuerza ético-estilística de Rascón Banda es que se guarda de establecer una jerarquía valorativa: no privilegia una visión sobre otra, sino que parece más bien estimular un dialogismo. En efecto, conforme avanza la historia, se perciben las diferencias entre estas múltiples perspectivas, pero también sus similitudes: al final, “[h]ay muchas versiones de lo que pasó [...] pero un solo resultado” (86). El texto parece sugerir que si “[n]o one is objective, and no one stands outside events” (Esch 2014: 173), hay que juntar la mayor cantidad de experiencias individuales posible. En efecto, es este ensamblaje de subjetividades que permite a Rascón Banda suplir la imposibilidad de rescatar y representar una verdad única y objetiva acerca de la realidad que intenta denunciar.

La visión rasconbandiana del narcotráfico es por lo tanto profundamente contextual. Su foco también cae en el segundo plano, es decir, en el sistema social, económico y político en el que están enredados los personajes. El lector se convierte por lo tanto en una especie de espectador, que puede, como sugiere Alexander Charles Beard, apreciar un cuadro más general de Santa Rosa: “perhaps by comparing and contrasting the wealth of different representations, by noting their strengths and deficiencies, the reader of the novel can come to a more complete conclusion” (2014: 129). Nos parece que el multiperspectivismo fomenta el perspectivismo moral: *Contrabando* demuestra que los

⁶⁵El hecho de que Rascón Banda y Huguito se niegan a actuar como jueces (condenando y juzgando) es bastante irónico a sabiendas de que ambos fueron abogados.

motivos para involucrarse en el narcotráfico son plurales y el lector, como Rascón Banda en su infancia, logra percibir estas “razones humanas, económicas” (Rascón Banda citado por Day 2018: 23) del crimen. Dicho de otro modo, esta visión más compleja, matizada y contextual del conflicto del tráfico de drogas en México fomenta la empatía en el lector, un aspecto que también Sophie Esch destaca y celebra en *Contrabando* (2014: 162).

Si nos hemos atrevido a emplear algunos términos cinematográficos en el apartado anterior, es porque nos gustaría sugerir que la familiaridad del autor con este ámbito —puesto que fue guionista— podría haber estimulado su escritura multiperspectivista⁶⁶. En efecto, como plantea Jacques Aumont, el lenguaje cinematográfico se caracteriza por una mirada dinámica que yuxtapone encuadres, ángulos y distancias⁶⁷. Gracias a las técnicas de montaje, el cine logra ofrecer un amplio abanico de puntos de vista o una *heterogeneidad perspectivista*, como dice Daiane Carneiro Pimentel (2013: 169). En su análisis de una novela que comparte de hecho varias similitudes con *Contrabando*⁶⁸, Carneiro Pimentel sostiene que la literatura puede asimilar este multiperspectivismo cinematográfico. Por ejemplo, la movilidad de perspectivas del séptimo arte, cuando se aplica a la literatura, puede tomar la forma de una pluralidad de perspectivas narrativas que dinamizan la estructura diegética del relato. Para apoyar sus ideas, la crítica apela a dos ejemplos literarios canónicos donde se alternan voces narrativas y visiones heterogéneas: las obras de William Faulkner y James Joyce. Asimismo, el montaje cinematográfico, trasladado al nivel de la literatura, podría tomar la forma de un collage literario parecido al que encontramos en *Contrabando*. Por último, la disolvencia en el cine —esta “transición gradual de un plano a otro, que consiste en la mezcla de los últimos momentos de una secuencia con los primeros de otra” (RAE)— podría encontrar su equivalente literario en un recurso estilístico como el que atraviesa la novela de Rascón Banda, donde el título de cada capítulo reproduce las últimas palabras del capítulo anterior.

⁶⁶Al respecto llaman la atención algunas indicaciones cinematográficas en el guion “Triste Recuerdo”, donde Huguito precisa los cambios de planos y perspectivas: “[d]esde el punto de vista de los hombres de El Edén” (203) y “[d]esde el punto de vista de Manuel” (206).

⁶⁷En AUMONT, Jacques y Marie MICHEL. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. París: Armand Colin, 2008.

⁶⁸En su interpretación de la novela *Relato de un cierto Oriente* (1989) de Milton Hatoum, Carneiro Pimentel habla de un narrador principal que no confunde las otras voces narrativas en la suya, sino que se esfuerza por encontrar un orden o ensamblaje coherente para estos discursos. También precisa que este narrador se resiste a presentar una versión unívoca de los hechos, puesto que no cree en la posibilidad de rescatar una verdad objetiva.

CONCLUSIÓN

En 2006, Manuel Alberca se preguntaba si existía la autoficción hispanoamericana, pero su respuesta se limitaba a subministrar una serie de ejemplos de autoficciones escritas por autores hispanoamericanos⁶⁹. O acabó por esquivar su propia pregunta, o no la concibió de la misma manera que nosotros⁷⁰, es decir, como una reflexión sobre la posible existencia de autoficciones con rasgos típica o específicamente hispanoamericanos. Ahora bien, en *El pacto ambiguo* (2007), Alberca menciona, casi dicho sea de paso —pero con un instinto muy agudo— que las coyunturas que explican el auge de la autoficción europea “[valen] también en líneas generales para la hispanoamericana, pues participa de una atmósfera intelectual y artística común, si bien con motivaciones históricas inmediatas diferentes” (Alberca 2007: 142). En efecto, hemos establecido en el marco teórico que los respectivos auges de las autoficciones europeas e hispanoamericanas se explican por elementos ideológicos comunes —la crisis del sujeto posmoderno y freudiano, la muerte del autor heroico o demiúrgico proclamada por Roland Barthes o la problematización posmoderna de las nociones de objetividad, de verdad única y de mimesis—. Ahora, alegamos que es en estas necesidades o “motivaciones históricas inmediatas diferentes” (Alberca 2007: 142) que se debe intentar hallar una respuesta a la pregunta planteada por Alberca.

Kristine Vanden Berghe y Nicolas Licata⁷¹ constatan que si se han estudiado las condiciones del *boom* de la autoficción francófona e hispánica, en cambio escasean las consideraciones sobre el contexto del auge de la autoficción hispanoamericana a partir de los años noventa. Así, mientras en Francia se ha subrayado el impacto de las atrocidades del holocausto (Régine Robin, Elizabeth Molkou, Alain Robbe-Grillet) —y su consecuente problematización de la posibilidad de representar una historia de vida traumática e una identidad resquebrada—, en España se ha destacado la influencia del franquismo —la mentalidad española acostumbrada a la ambigüedad y al esconder o disfrazar su verdadera cara—. En Hispanoamérica, Vanden Berghe y Licata ponen de relieve otro contexto: el de las grandes dictaduras militares de la segunda mitad del siglo XX —otro trauma histórico que da pie a una imposibilidad de llegar a conocer o representar la realidad y a un hábito de tener una doble cara (debido a la llamada cultura del miedo⁷²). Plantean que es dentro de este contexto histórico,

⁶⁹ALBERCA, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA*, no. 7-8, 2005-2006, pp. 11.5-12.7.

⁷⁰La sugerencia de una autoficción con afinidades testimoniales o como alternativa al descrédito del testimonio en la que se basa nuestra interpretación de *Contrabando* es una perspectiva teórica que compartimos con Kristine Vanden Berghe y Nicolas Licata.

⁷¹VANDEN BERGHE, Kristine y Nicolas LICATA. “Autoficciones hispanoamericanas: hacia una cartografía crítica”. El artículo será publicado próximamente.

⁷²Consultar VANDEN BERGHE, Kristine. “Las guerras sucias” en *Temas de historia y civilización latinoamericanas*. Mechelen: Wolters Plantyn, 2004, pp. 121-133.

combinado con una ideología posmoderna compartida por Hispanoamérica y Europa, que la autoficción surge para varios autores hispanoamericanos no como una versión posmoderna de la autobiografía —un género que nunca fue preponderante en el panorama literario de la región—, sino más bien como una versión posmoderna del testimonio.

Así, el tipo de autoficción hispanoamericana que nos interesa aquí corresponde a la segunda zona de la cartografía propuesta por Licata y Vanden Berghe: la que corresponde al descrédito del testimonio provocado por sus defectos, derrapes y debates. En efecto, intentan figurar el panorama autoficcional hispanoamericano como una especie de mapa dividido entre distintas zonas, precisando que no se trata de una cartografía exhaustiva y que las categorías suelen además solaparse. Otro elemento contextual explicaría el auge de este tipo de autoficción: el fracaso de las revoluciones centroamericanas y la desilusión provocada por la violencia de ciertos movimientos de izquierda. Es también interesante notar que en esta variante testimonial de las autoficciones hispanoamericanas, el texto se aleja del testimonio clásico, pero también de la autoficción tradicional, puesto que, como dicen Vanden Berghe y Licata, desbarata el lugar común según el cual la autoficción es un género narcisista y comercial. En estas autoficciones se percibe menos la influencia del individuo-rey egocéntrico teorizado por Lipovetsky en *La era del vacío* que una reflexión autocrítica sobre la responsabilidad social del autor y sobre la relación entre el letrado y el pueblo problematizada por Ángel Rama —la descreencia en el mito del autor como héroe social que habla en nombre de los subalternos—.

Hemos aprovechado esta perspectiva teórica para proponer nuestra interpretación genérica e híbrida de *Contrabando* como una autoficción con afinidades testimoniales. Pensamos que *Contrabando* tiene su lugar en esta zona, al lado de relatos autofccionales como *Diario de una princesa montonera —110% verdad—* de Mariana Eva Perez, *76* de Félix Bruzzone o *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, puesto que, como dicen Vanden Berghe y Licata, este espacio autoficcional ofrece un medio de criticar los movimientos de izquierda que optan por la violencia y de expresar una descreencia en una verdad objetiva y única. Al respecto, conviene interesarnos por una entrevista en la que Rascón Banda revela haber estudiado en una de las instituciones más revolucionarias y socialistas del país, al origen de la guerrilla de Ciudad Madera en los sesenta. Cuenta cómo vio a sus compañeros morir como guerrilleros, a niños de doce y catorce años participar en la violencia, a sus maestros recoger las vecindades próximas para levantar a los pueblos en armas, a la injusticia convertirse en una noción de clase, un antagonismo entre ricos y pobres. Concluye: “por lo que algunos después fuimos críticos y supimos distinguir las ideologías extremistas y tomar una posición más bien de responsabilidad social y ya no de guerrilla” (2018: 23-24).

Rascón Banda tuvo una experiencia personal, íntima de cómo la violencia de la izquierda llegó

a relativizar sus ideales y sus logros. Pasado el espíritu de rebelión de la adolescencia, es de suponer que volvió a sus raíces: el perspectivismo moral del mundo gris de su infancia pasada en la oficina del Ministerio Público en la que trabajaban sus padres. El abandono de una ideología extremista y de una lógica antagónica por una posición ética más crítica y una responsabilidad social es precisamente la razón por la cual *Contrabando* no es un relato testimonial, sino una autoficción con matices testimoniales. En efecto, en el género híbrido de la autoficción, Rascón Banda encontró un paisaje más adecuado para plasmar su posición ética y ejercer su compromiso social con el pueblo de Santa Rosa.

Así, hemos visto que *Contrabando* comparte varias similitudes con el género testimonial — la voluntad de denunciar un destino social injusto, el enfoque en las voces populares, el nosotros que prevalece sobre el yo— pero también importantes diferencias. Por ejemplo, la lógica antagónica del testimonio —estas oposiciones y tensiones entre “literatura/narrativa oral y canción, metropolitano/nacional, europeo/indígena o africano, de élite/popular, urbano/rural, trabajo intelectual/manual” (Beverley 2010: 57), pero también entre culpable/inocente y victimario/víctima— es totalmente irrelevante para describir la realidad de un pueblo como Santa Rosa, invadido por la ambigüedad y la culpabilidad colectiva. Asimismo, los testigos no pueden cumplir con la función metonímica tradicional del género porque sus discursos son irremediabilmente contradictorios, diferentes, polifónicos. Por otra parte, cómo pretender denunciar una verdad única y objetiva cuando se nota que esta es una invención propagandística del Estado o una mitología, como dice Oswaldo Zavala. Por otra parte, Rascón Banda parece haber aprendido de los defectos del testimonio, como el peligro para el autor-recopilador de apoderarse de la voz de su testigo y de traicionarlo. En conclusión, pese a sus afinidades con el testimonio, la novela pone de relieve la ineficacia de este tipo de discurso tal como lo conocemos para representar la realidad del narcotráfico en México.

Por lo tanto, nos parece que lo que hace Rascón Banda es recuperar *la función pragmática* del testimonio para aplicarla a otro género, aquí la autoficción. De hecho, los mayores críticos del género testimonial reconocen la existencia de esta posibilidad. En efecto, Elzbieta Sklodowska sostiene que “la función testimonial puede coexistir con diversos géneros, en ropajes y envolturas diferentes” (1992: 63). Por su parte, John Beverley admite que “el testimonio es una forma cultural transicional apropiada para procesos de rápido cambio social e histórico [por lo tanto es] también destinada a ceder su lugar a diferentes formas de representación conforme estos procesos avanzan [o] retroceden” (2010: 58). Esto significa que, más que una renovación genérica del testimonio, podríamos concebir este tipo de autoficción latinoamericana en el que se encaja *Contrabando* como una recuperación de *la función* del testimonio para denunciar una situación de opresión, de violencia y de injusticia, pero

bajo la índole posmoderna —sin oponer el bueno al malo, el blanco al negro, la víctima al victimario. Como dice Alberca: la autoficción también puede servir a “ofrecer versiones distintas de los hechos históricos” (2017: 317).

Nuestro estudio de *Contrabando* también ha revelado que es a todas luces una obra que se resiste a una interpretación única o totalizadora. Puede leerse desde múltiples ángulos: como narconovela, tal como hicieron varios críticos mencionados en este trabajo (Palaversich, Esch); como una novela negra antihegemónica (Zavala); como una autoficción (Ducoux), e incluso como una autoficción autorial y *testimonial*, tal como hemos propuesto. Nuestra conclusión no tiene ni la pretensión ni la intención de presentar nuestra lectura como la más válida. Quisiéramos evitar el tipo de crítica denunciada por Roland Barthes cuando consiste en “fermer l'écriture” (Barthes 1984: 65) al imponer un sentido último y unívoco al texto. Al contrario, esperamos incentivar las respuestas y los análisis de una obra que tiene como fundamento el ensamblar una mayor cantidad de perspectivas posible. Dicho de otro modo, quisiéramos que la crítica de *Contrabando* refleje la heterogeneidad y complejidad de la obra, puesto que lamentamos que siga tan poco analizada —o superficialmente— y que carezca de un reconocimiento más amplio. Así, hemos sugerido bajo la forma de notas al pie algunas pistas para ampliar el análisis del relato, como su aspecto feminista o religioso, así como una posible intertextualidad con la canónica obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. Sin embargo, la apertura que nos gustaría fomentar con mayor intensidad es la posibilidad de leer *Contrabando* en paralelo con su versión teatral homónima. Incluso podríamos imaginar una interpretación en clave autoficcional y testimonial de la misma índole que la nuestra para la obra de teatro *Contrabando*.

Por último, esperamos que nuestra lectura tiene a lo menos el mérito de coincidir con la manera en la que Víctor Hugo Rascón Banda quería ser recordado. En efecto, cuando Stuart A. Day le planteó la pregunta en una entrevista, el autor respondió —y vale la pena citarlo de manera extensa, pues su respuesta entraña todos los fundamentos de nuestra interpretación de *Contrabando*—:

Deseo ser escritor. Ser conocido como escritor. Y quisiera que mi teatro sea leído, como *un reflejo de esta sociedad*, porque sé que va a reflejar *un momento social de este país y un momento también en la vida de este dramaturgo que hizo su misión*. Creo que el dramaturgo es *un testigo*, como los notarios públicos que *dan fe de los hechos*. El dramaturgo da fe de lo que está pasando, es decir, informa. Es un informante, y para llegar a ser un informante uno es *un médium, entre las historias*. Me siento como *un intermediario, entre el espectador y la sociedad*; es decir, soy *un instrumento, soy un informante que simplemente viene a dar cuenta de lo que está pasando*. Eso soy [...] ¿Para qué? Para que el público, los espectadores, tengan una ventana a otros mundos, a otros universos, a otros dramas, *a otros puntos de vista* de lo que está pasando en la sociedad, porque no es lo mismo verlos en los noticieros en la televisión o en los periódicos, que verlo como un hecho artístico, como un fenómeno dramático y teatral, que es arte. Primero es arte, es metáfora, y luego *es denuncia*. (Rascón Banda citado por Day 2018: 32, énfasis míos).

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

RASCÓN BANDA, Víctor Hugo. Ciudad de México: Planeta, 2008.

Bibliografía secundaria

ACHUGAR, Hugo. “Historia paralelas / Ejemplares: La historia y la voz del otro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18, no. 36, 1992, pp. 51-73. Artículo disponible en línea: <https://www.jstor.org/stable/4530622> [Consulta: 10/08/22].

ALBERCA, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA*, no. 7-8, 2005-2006, pp. 11.5-12.7.

_____ *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

_____ *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción*. Málaga: Editorial Pálido Fuego, 2017.

ARRIAGA ORNELAS, José Luis y Rodrigo MARCIAL JIMÉNEZ. “Epigénesis Del Periodismo Sobre El Narco En México”. *Revista Question*, vol. 1, no. 60, 2018, pp. 1-24. Artículo disponible en línea: [doi:10.24215/16696581e100](https://doi.org/10.24215/16696581e100) [Consulta: 09/08/22].

AUERBACH, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. París: Gallimard, 1968.

AUMONT, Jacques y Marie MICHEL. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. París: Armand Colin, 2008.

AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio. *Corrido histórico mexicano: Voy a cantarles la historia (1810-1910)*, vol. 1, Colección Sepan Cuantos. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1997.

BAKHTINE, Mikhaïl. “Le roman polyphonique de Dostoïevski et son interprétation dans la critique”, en *Problème de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1970, pp. 9-56.

BARTHES, Roland. “L’effet de réel”. *Communications*, vol. 11, no. 1, 1968, pp. 84–89.

_____ “La mort de l’auteur”, en *Le bruissement de la langue*. París: Éditions du Seuil, 1984, pp. 61-67.

_____ “Estructura del «suceso»”, en *Ensayos críticos*. (trad. PUJOL, Carlos). Buenos Aires: Seix Barral, 2003, pp. 259-272. Libro disponible en línea: <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/04/barthes-roland-ensayos-criticos.pdf> [Consulta: 10/08/22].

BEARD, Alexander Charles. “Chapter 4. *Contrabando*, by Víctor Hugo Rascón Banda”, en *Narconovela: Four Case Studies of the Representation of Drug Trafficking in Mexican Fiction*. University of Oxford, 2014, pp. 91-130. Tesis doctoral disponible en línea: https://ora.ox.ac.uk/catalog/uuid:7eb6c837-cb79-4625-86dc-38267d36047a/download_file?file_format=application%2Fpdf&safe_filename=THESIS01 [Consulta: 15/07/22].

BEVERLEY, John. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. Ciudad de México: Bonilla Artigas, 2010.

BRUZZONE, Félix. 76. Buenos Aires: Tamarisco, 2007.

CASTELLANOS MOYA, Horacio. *Insensatez*. Barcelona: Tusquets, 2005.

CASTILLO CARILLO, Gerardo. “La voz del personaje letrado y semiletrado en la narcoficción mexicana”. *Graffylia*, vol. 16, no. 27, 2018, pp. 101-112.

CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?”, en CHRISMAN, Laura y Patrick WILLIAMS. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. London: Routledge, 1994, pp.66-111.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

DAY, Stuart A. “En sus propias palabras: Víctor Hugo Rascón Banda”, en BIXLER, Jacqueline y Stuart A. DAY (eds.). *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*. México: Escenología, 2018, pp. 21-32. Capítulo disponible en línea: <https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/5418/En%20sus%20propias%20palabras—V%C3%ADctor%20Hugo%20Rasc%C3%B3n%20Banda.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 10/08/22].

DÍAZ NOSTY, Bernardo. *Periodismo muerto*. Ciudad de México: Planeta, 2016.

“Don Antonio Aguilar. El Charro de México. Biografía”, *Antonio Aguilar Oficial*, 2011, <https://www.antonioaguilaroficial.com/biografia/> [Consulta: 04/08/22].

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. París: Galilée, 1977.

DUCOUX, Antoine. “Writing under the Influence: The Fiction of the Artist under Contract in Novels of Organized Crime from Italy and Mexico”. *New Readings*, vol. 17, no. 2, 2020, pp. 48-69. Artículo disponible en línea: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> [Consulta: 10/08/22].

DURÁN VÁSQUEZ, José Francisco. “Del mundo del consumo al consumo-mundo. Lipovetsky y las paradojas del consumismo individualista y democrático”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 32, no. 4, 2011, pp. 1-17. Artículo disponible en línea: http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v32.n4.38075 [Consulta: 10/08/22].

EDBERG, Mark Cameron. *El narcotraficante. Narcorrido and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexican Border*. Austin: University of Texas Press, 2004.

ESCH, Sophie. “In the Crossfire. Rascón Banda’s Contrabando and the ‘Narcoliterature’ Debate in Mexico”. *Latin American Perspectives*, Issue 195, vol. 41, no. 2, 2014, pp. 161-176. Artículo disponible en línea: <https://www.jstor.org/stable/24575504> [Consulta: 10/08/22].

_____. *Modernity at gunpoint: firearms, politics, and culture in Mexico and Central America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

GAARDER, Bruce A. “Los llamados diminutivos y aumentativos en el español de México”. *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 81, no. 7, 1966, pp. 585-595. Artículo disponible en línea: <https://www.jstor.org/stable/461214> [Consulta: 10/08/22].

GARCÍA RAMÍREZ, Fernando. “Contrabando de Víctor Hugo Rascón Banda, *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”. *Letras Libres*, el primer día de mayo 2011, <https://letraslibres.com/revista-mexico/contrabando-de-victor-hugo-rascon-banda-fiesta-en-la-madriguera-de-juan-pablo-villalobos/> [Consulta: 10/08/22].

GENETTE, Gérard. *Seuils*. París: Éditions du Seuil, 1987.

GERÓNIMO OLVERA, Ramón. “CONTRABANDO. Las muchas formas de contar una historia”, en *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*. Ciudad de México: Ficticia, 2013, pp. 120-135. Libro disponible en línea: https://ficticia.com/storage/products/136/pages/leer_136.pdf [Consulta: 10/08/22].

GUILLÉN, Beatriz y Constanza LAMBERTUCCI. “Crimen impune: nueve periodistas asesinados en México”. *El País*, el 9 de enero 2022, <https://elpais.com/mexico/2022-01-09/crimen-impune-nueve-periodistas-asesinados-en-mexico.html> [Consulta: 13/06/22].

HERLINGHAUS, Hermann. *Violence Without Guilt : Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

HERRERA-SOBEK, María. “The Theme of Smuggling in the Mexican Corrido”. *Revista Chicano Riqueña*, vol. 7, no. 4, 1979, pp. 49-61.

LECARME, Jacques. “Renouveau” en *L'autobiographie*. París: Armand Collin, 1997.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil, 1975.

_____ *Pour l'autobiographie*. París: Seuil, 1998.

LINDAU, Juan David. “Percepciones mexicanas de la política exterior de Estados Unidos: el caso Camarena Salazar”. *Foro Internacional*, vol. 27, no. 4, 1987, pp. 562-575. Artículo disponible en línea: <https://www.jstor.org/stable/27738194> [Consulta: 10/08/22].

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1983.

LUISELLI, Alessandra. “Víctor Hugo Rascón Banda: el dramaturgo de la dignidad humana”. *Confluencia*, vol. 29, no. 1, 2013, pp. 172-186. Artículo disponible en línea: <https://www.jstor.org/stable/43490013> [Consulta: 10/08/22].

MENDOZA, Vicente T. *El Romance Español y el Corrido Mexicano: Estudio Comparativo*. México:

Universidad Nacional Autónoma, 1997.

MILLET, Kitty. “Framing the Narrative: the Dreams of Lucinda Nahuelhual”. *Poética de la población marginal: sensibilidades determinantes*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987, pp. 395-428.

MOLKOU, Elizabeth. “L’identité en question : autofiction et judéité”. *Dalhousie French Studies*, vol. 7, 2005, pp. 83-97. Artículo disponible en línea: <https://www.jstor.org/stable/40799348> [Consulta: 12/08/22].

MONTOYA ARIAS, Luis Ómar y Juan Antonio FERNÁNDEZ VELÁSQUEZ. “El narcocorrido en México”. *Cultura y Droga*, vol. 14, no. 16, 2009, pp. 207-232.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral revisitada*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2016.

PALAVERSICH, Diana. “Narcoliteratura. (¿De qué más podríamos hablar?)”. *Tierra Adentro*, no 167-168, 2010, pp. 54-64. Artículo disponible en línea: https://www.cultura.gob.mx/tierra_adentro/?p=307 [Consulta: 24/05/22].

_____ “Contrabando, a Masterpiece of the Mexican *Narconovela*”. *Literature and Arts of the Americas*, vol. 47, no. 1, 2014, pp. 28-33. Artículo disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/08905762.2014.890401> [Consulta: 10/08/22].

PEREZ, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera -110% verdad-*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

PETRARCA, Julio. “El narcotráfico se fortalece con una prensa amarillista”, *Perfil*, el 6 de febrero 2022, <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/el-narcotrafico-se-fortalece-con-una-prensa-amarillista.phtml> [Consulta: 10/08/22].

PIMENTEL, Daiane Carneiro. “Estudo Do Multiperspectivismo Narrativo de Relato de «Um Certo Oriente», de Milton Hatoum”. *Anuário de Literatura: Publicação Do Curso de Pós-Graduação Em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária*, vol. 18, no. 1, 2013, pp. 166-177. Artículo disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n1p166> [Consulta: 09/08/22].

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

RAMÍREZ-PIMIEN, Juan Carlos. “Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes”. *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 23, 2004, pp. 21-41.

_____ “Narcocultura a ritmo norteño. El narcocorrido ante el nuevo milenio”. *Latin American Research Review*, vol. 42, no. 2, 2007, pp. 253-261.

RASCÓN BANDA, Víctor Hugo. *Contrabando*. Ciudad de México: El Milagro, 1993.

_____ *Volver a Santa Rosa*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1996.

REYES, Alfonso. *El deslinde*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. 1963. París: Les Éditions de Minuit, 2013.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*. Montréal: XYZ, 1997.

SALDÍVAR ARREOLA, Rafael y Ignacio RODRÍGUEZ SÁNCHEZ. “Análisis Del Léxico En Diferentes Registros Textuales En La Construcción Del Imaginario Social Del Narcotráfico En México”. *Literatura y Lingüística*, no. 37, 2018, pp. 381–400.

SCHAFFER, Murray. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (Vermont): Density Books, 1994. Libro disponible en línea: https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer_R_Murray_The_Soundscape_Our_Sonic_Environment_and_the_Tuning_of_the_World_1994.pdf [Consulta: 10/08/22].

SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Frankfurt: Peter Lang, 1992.

_____ “Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchu)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 19, no. 38, 1993, pp. 81-90. Artículo disponible en línea: <https://www.jstor.org/stable/4530675> [Consulta: 10/08/22].

STOLL, David. *Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres*. Madrid: Unión Editorial, 2008 [1999].

TINAJERO MEDINA, Rubén y María del Rosario HERNÁNDEZ IZNAGA. *El narcocorrido: ¿Tradición o mercado?*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004.

TORREGROSA CARMONA, Juan Francisco y Nancy MONTEMAYOR RODRIGUEZ. “COMUNICACION INTERNACIONAL: EL PERIODISMO EN MEXICO HOY. NARRATIVAS DEL TRATAMIENTO INFORMATIVO DEL CONFLICTO Y LA VIOLENCIA”. *Index Comunicación*, vol. 7, no. 3, 2017, pp. 73–93. Artículo disponible en línea: <https://indexcomunicacion.es//index.php/indexcomunicacion/article/view/296> [Consulta: 10/08/22].

TREJO FUENTES, Ignacio. “Víctor Hugo Rascón Banda: *Contrabando*”. *Revista de la Universidad de México*, vol. 65, 2009, pp. 96-97.

VANDEN BERGHE, Kristine. “Las guerras sucias”, en *Temas de historia y civilización latinoamericanas*. Mechelen: Wolters Plantyn, 2004, pp. 121-133.

“Vargas Llosa: 'México es la dictadura perfecta’”, *El País*, el primer día de septiembre 1990, http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html [Consulta: 21/06/22]. .

VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Chatou: Éditions de la Transparence, 2009.

WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.

YÚDICE, George. “Testimonio and Postmodernism”. *Latin American Perspectives*, vol. 18, no. 3, 1991, pp. 15-31.

ZAVALA, Oswaldo. *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso Ediciones, 2018.

Diccionarios en línea

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.a ed., [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es>.

EL COLEGIO DE MÉXICO: *Diccionario del Español de México*, 2.a ed., <http://dem.colmex.mx>.

ANEXOS

CUADRO 1

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias, autobiografías	Novelas del yo	Novelas, cuentos
1. $A = N = P$ (Identidad)	1. $A = N = P / A \neq N - A \neq P$	1. $A \neq N - A \neq P$ (No identidad)
2. <i>Factualidad</i> Veracidad (- Invención)	2. <i>Ficción/Factualidad</i>	2. <i>Ficción</i> Verosimilitud (+ Invención)

A, autor; N, narrador; P, personaje; = idéntico; \neq no idéntico; - menos; + más; / y-o.

Anexo nº1: cuadro elaborado por ALBERCA, Manuel en *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, pp. 65.

<i>Nom du personnage</i> → Pacte ↓	\neq nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Anexo nº2: cuadro elaborado por LEJEUNE, Philippe en *Le Pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil, 1975, pp. 28.