



Intersticios Sociales

E-ISSN: 2007-4964

intersticios.sociales@coljal.edu.mx

El Colegio de Jalisco

México

Rocco, Bernardo

Modos narco narrativos de la violencia

Intersticios Sociales, núm. 12, septiembre, 2016, pp. 1-34

El Colegio de Jalisco

Zapopan, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421746879010>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Resumen del artículo

Modos narco narrativos de la violencia

Bernardo Rocco

Universidad de Chile

stereohead73@gmail.com

Doctor en Literatura, mención Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile. Maestro en Lengua y Literatura Hispánica, por la Universidad de Pittsburgh. Master en Artes, mención Español, Temple University (Filadelfia, Estados Unidos). Su principal línea de investigación se orienta al estudio de la novela, el cuento y la crónica hispanoamericana contemporánea.

El presente artículo analiza dos modos narrativos de la narco narrativa latinoamericana contemporánea. Primero, la novela, a través de *2666* de Roberto Bolaño y *La prueba del ácido* de Elmer Mendoza. Segundo, la crónica, mediante *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez y *La parábola de Pablo, auge y caída de un gran capo del narcotráfico* de Alonso Salazar. Si bien la novela como la crónica son los vehículos formales predominantes de la representación de la violencia en el corpus de estudio, ambas formas narrativas incorporan también modos secundarios a la estructura principal de la narración. En este sentido, el artículo contempla las siguientes preguntas: ¿cuáles son las características de la novela y crónica en el ámbito de la narco narrativa latinoamericana? ¿Cuáles son o no las especificidades formales y de contenido de ambos modos de narración en el corpus de análisis? ¿En qué sentido estos modos participan de la elaboración de una nueva subjetividad narrativa en relación con el tema de la guerra global a las drogas?

Abstract

This article analyses two modes of contemporary narco narratives in Latin America: first, the novel, represented by Roberto Bolaño's *2666* and Elmer Mendoza's *La prueba del ácido* (*The Acid Test*); and, second, the chronicle, based

Palabras clave:

novela, crónica, narco
narrativa, violencia,
subjetividad

Keywords:

novel, chronicle, narco-
narrative, violence,
subjectivity

on Sergio González Rodríguez' *Huesos en el desierto* (Bones in the Desert) and Alonso Salazar's *La parábola de Pablo, auge y caída de un gran capo del narcotráfico* (The Parable of Pablo, the Rise and Fall of a Drug Kingpin). While these are prominent, formal vehicles that represent violence in the corpus analyzed, both narrative forms incorporate modes that are secondary to the main structure of their narrations. Against this background, the article ponders the following questions: What are the characteristics of the novel and chronicle in the context of Latin America narco narratives? What are the specificities of form and content of these two narrative modes in the corpus examined? In what sense do these modes participate in elaborating a new narrative subjectivity related to the issue of the global war on drugs?

Modos narco narrativos de la violencia¹

Subjetividad narrativa: la novela

La novela sobre el fenómeno contemporáneo del narcotráfico en Latinoamérica incorpora una diversidad de géneros literarios que sólo en su conjunto permiten conformar un campo de expresión literaria particular y de conocimiento teórico acotado denominado comúnmente narco narrativa latinoamericana. Dentro de este particular campo literario, se pueden detectar ciertos rasgos correspondientes a la novela policial y el melodrama. Al respecto, Northrop Frye afirma en *Anatomía de la crítica* (1957)² que la existencia de una “fase irónica” como consecuencia del desarrollo del mimético bajo³ explicaría ampliamente la popularidad actual de las historias de detectives. Tal definición permite entender, por ejemplo, el desplazamiento formal –en la novela de Mendoza– del elemento policial hasta confundirse drásticamente con el elemento melodramático.⁴ Por otra parte, Frye señala con cierta ironía que las formas narrativas de la violencia: “si fuera posible tomarlas en serio, constituyen la propaganda de vanguardia del estado policial, en la medida en que éste representa la regularización de la violencia de la turba. Pero esto no parece ser posible. La muralla protectora del juego sigue presente allí”.⁵ Aunque Frye manifiesta un crítico escepticismo en relación con los modos narrativos de la violencia –en especial su alusión a la estructura clásica de la novela policial– es importante destacar la afirmación sobre el estado policial y la regularización de

1 Esta investigación fue posible gracias a una Beca de Doctorado Nacional CONICYT 2012.

2 Northrop Frye, *Anatomía de la crítica* (Caracas: Monte Ávila, 1991).

3 Frye, *Anatomía*, 70.

4 Frye, *Anatomía*, 71.

5 Frye, *Anatomía*, 71.

6 Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policial* (Madrid: Alianza Editorial, 1967), 128.

7 Pierre Boileau, *La novela policial* (Buenos Aires: Paidós, 1968).

8 Boileau, *La novela policial*, 149.

9 György Lukács, *The Theory of the Novel* (Cambridge: The MIT Press, 1971).

10 Lukács, *The Theory of the Novel*, 56.

11 Lukács, *The Theory of the Novel*, 84.

la violencia que él esgrime como causas de la popularidad de estas formas de representación literaria. Esto último se ve reafirmado por Fereydoun Hoveyda en su libro *Historia de la novela policial* (1967) quien, citando a Roger Caillois, señala que la estructura de juego o enigma de la novela policial luego del estallido de la primera y segunda guerra mundial: “deja de ser un juego cerebral, sin lazo alguno con la realidad concreta y vuelve a ser una novela, o sea, un espejo en que se reflejan las reacciones del hombre en el seno de la colectividad en la que se inserta su existencia”.⁶ En este mismo sentido, Pierre Boileau en su estudio sobre *La novela policial* (1968)⁷ se pregunta si la novela policial puede considerarse como una verdadera novela: la respuesta es afirmativa. Para arribar a esta conclusión, el crítico francés parte de la premisa que lo que constituye la esencia de la novela policial es la ambigüedad resultante entre la técnica y el arte de causar miedo. Esta premisa le ayuda a Boileau a plantear que la novela policial adquiere el estatus de novela en el momento en que se renuncia: “a la novela-problema para desarrollar el relato a partir de un personaje-testigo”.⁸ En consecuencia, el elemento que crea el trasfondo misterioso de la novela policial es la incorporación de un punto de vista específico con respecto de los acontecimientos: la subjetividad narrativa.

Después de haber verificado –de manera sucinta– algunas ideas sobre las relaciones entre el elemento policial y la forma de la novela, se presenta la interrogante con respecto de la novela como forma literaria prevalente del corpus de estudio. Al respecto, György Lukács estipula en su libro *The Theory of the Novel* (1971)⁹ que la novela es el resultado de una realidad histórico-filosófica de una época en que la totalidad de la vida no está dada de manera inmediata y donde la inmanencia de su sentido se ha vuelto problemática.¹⁰ Asimismo, Lukács suma el elemento de la ironía, el cual es determinante al momento de entender la composición paradójica de las novelas. En este caso, la estructura del género novelesco es entendida como el resultado de la fusión de elementos heterogéneos en un todo orgánico que es abolido una y otra vez.¹¹ De esta manera, el funcionamiento

de la novela queda supeditado al rol organizador y normativo del “contenido de la ironía” como se explica en la siguiente cita:

Las relaciones que crean cohesión entre los componentes abstractos son abstractamente puros y formales, y por lo tanto el principio unificador final tiene que ser la ética de la subjetividad creativa, una ética que el contenido revela. No obstante, esta ética debe superarse a sí misma para que la objetividad normativa del autor pueda realizarse, debido a que no se puede penetrar completamente los objetos de una forma dada, cuando está todo dicho y hecho, y tampoco el autor puede deshacerse por completo de su propia subjetividad, apareciendo de esta manera como el significado inmanente del mundo objetivo. Por esta razón, se necesita una nueva ética auto-correctiva, una vez más determinada por el contenido de la obra, con el fin de lograr el “tacto” que creará el equilibrio adecuado. Esta interacción de dos complejos éticos, su dualidad para formar y su unidad en ser una forma dada, es el contenido de la ironía, que es la mentalidad normativa de la novela.¹²

Las relaciones en la novela entre el componente formal así como de contenido se encuentran supeditadas a un doble complejo ético: la subjetividad creativa y el contenido de la ironía. A partir de la estructura dual se puede comprender el rol del narrador en la narco narrativa latinoamericana o lo que Theodor Adorno denomina la posición del narrador en *Notes to Literature* (1958).¹³ Esta particular posición se resume en una distancia estética –con respecto del lector– de carácter variable e irónico que favorece el desencadenamiento de una subjetividad reflexiva que da paso a la pura inmanencia de la forma.¹⁴ En el caso de Bolaño y Mendoza esta subjetividad reflexiva se manifiesta a través del discurso forense y el melodrama. Igualmente, Adorno señala con respecto a la novela contemporánea algo que puede ser aplicado al corpus de estudio:

12 Lukács, *The Theory of the Novel*, 84. Traducción propia.

13 Theodor Adorno, *Notes to Literature* (Nueva York: Columbia University Press, 1991).

14 Adorno, *Notes to Literature*, 34.

15 Adorno, *Notes to Literature*, 35.
Traducción propia.

Estas epopeyas son ambiguas junto con todo el arte contemporáneo: no depende de ellas determinar si el objetivo de la tendencia histórica que registran es una regresión a la barbarie o el resultado de la humanidad, aunque muchas están demasiado a gusto con la barbarie. No hay obra de arte moderna que valga algo y que no goce de la disonancia y la liberación. La obra de arte sirve a la libertad cuando encarna sin concesiones el horror y pone todo el placer de la contemplación en la pureza de esta expresión.¹⁵

En cierto sentido, la alusión de Adorno con relación a la ambigüedad de la representación de la barbarie moderna se adelanta a la noción de narco épicas que Hermann Herlinghaus acuña para denominar a aquellas narrativas que dan cuenta de la realidad del narcotráfico en Latinoamérica.

Hasta el momento, si bien se han estudiado algunos aspectos que dan cuenta de las condiciones de existencia violenta: ¿de qué manera las representaciones excesivas de habitar el mundo son canalizadas a través de la subjetividad narrativa? Al respecto, Jean-François Lyotard ofrece la primera pista en su libro *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979)¹⁶ donde considera las ramificaciones teóricas y filosóficas actuales del conocimiento científico, la economía capitalista y la época posmoderna. En el libro Lyotard parte de la premisa que la modernidad: “en cualquiera sea el siglo que aparezca, no puede existir sin la ruptura de una creencia y sin el descubrimiento de la “falta de realidad” de la realidad, junto con la invención de otras realidades”.¹⁷ La proposición de que en la modernidad late –por así decirlo– un espíritu de “carencia de realidad” resulta de suma importancia al momento de entender la representación de la violencia en las novelas del corpus. Precisamente, debido al rol que la categoría estética de lo sublime juega en el discernimiento de lo que puede ser presentable y concebible de la realidad. Lyotard, basándose en la definición de Kant sobre lo sublime señala que este sentimiento contradictorio se desarrolla como conflicto entre las facultades de un sujeto y la facultad de concebir algo y presentarlo.¹⁸ De esta manera, el conflicto entre las distintas facul-

16 Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1984).

17 Lyotard, *The Postmodern Condition*, 77. Traducción propia.

18 Lyotard, *The Postmodern Condition*, 77. Traducción propia.

tades le permite establecer que la estética moderna es una forma artística sublime aunque nostálgica pues permite que lo impresentable sea sólo presentado como el contenido faltante¹⁹ En contraposición, para Lyotard, la estética posmoderna consiste en aquello que:

[...] en lo moderno, promueve lo impresentable en la presentación en sí, lo que niega a sí mismo el consuelo de las buenas formas, el consenso de un gusto que haría posible compartir colectivamente la nostalgia de lo inalcanzable; de lo que busca nuevas presentaciones, no con el fin de disfrutarlo, sino con el propósito de impartir un sentido más fuerte de lo impresentable.²⁰

En este sentido, las novelas de Bolaño y Mendoza comparten como sentimiento estético el intento de presentar la impresentable realidad de la violencia: su ineludible realización. De este modo, el rol desempeñado por los imaginarios del mal consiste en inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado²¹ con el fin de significar lo que a simple vista parece una realidad imposible de ser representada. Sin embargo: ¿cómo se entiende tal contradictorio objetivo estético? George Bataille ofrece la segunda pista en su ensayo “The Notion of Expenditure” (1933)²² cuando afirma que la actividad humana no es reducible enteramente a procesos de producción, conservación y consumo como medios para un fin, debido a que también existen actividades como el lujo, la poesía o la guerra –formas improductivas– que no tienen un fin más allá de sí mismas. No obstante, Bataille precisa que en el caso de las formas improductivas: “el acento está puesto en una pérdida que debe ser tan grande como sea posible con el fin de que la actividad asuma su verdadero significado”.²³ De esta manera, si se consideran los modos de la violencia como representación de lo impresentable y actividad artística de creación de pérdida, se arriba a la noción paradójica de la impresentabilidad del exceso de pérdida. La paradoja se zanja, si se entiende la representación de la pérdida –sinónimo del mal– como una realidad que adquiere verdadero significado sólo cuando

19 Lyotard, *The Postmodern Condition*, 81.

20 Lyotard, *The Postmodern Condition*, 81. Traducción propia.

21 Lyotard, *The Postmodern Condition*, 81. Traducción propia.

22 George Bataille, “The Notion of Expenditure”, en *Visions of Excess: Selected Writings (1927-1939)* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1985).

23 Bataille, “The Notion of Expenditure”, 118. Traducción propia.

24 Roberto Bolaño, *2666* (Barcelona: Anagrama, 2012).

25 En la “Nota a la primera edición” Ignacio Echevarría señala que se trataría de Arturo Belano.

la pérdida es tan grande que la excesividad de la subjetividad narrativa adquiere también significado como actividad de creación reflexiva sobre el mal contemporáneo.

La novela *2666* (2004)²⁴ está compuesta de cinco partes –cada una con una particular forma o registro literario, metaliterario, periodístico, forense e historiográfico– que revela la compleja subjetividad narrativa del narrador omnisciente.²⁵ Esta subjetividad articula la acción narrativa en torno de dos situaciones misteriosas e interconectadas: la biografía de Archimboldi y el asesinato de mujeres en Santa Teresa. Un ejemplo de la complejidad narrativa es la construcción sinecdótica de Archimboldi. Esta forma de representación tropológica permite que su biografía se convierta no sólo en una genealogía bastante familiar sobre la violencia sino también en una alegoría de la historia contemporánea. No obstante, ¿cuáles son los procesos determinantes de la subjetividad narrativa? El primero se refiere a la materialidad del lenguaje digresivo, obsesivo e iterativo de la representación: realidad versus metarrealidad. Al respecto, existen dos instancias en la novela que manifiestan este proceso. Una es la serie de figuras geométricas que realiza Amalfitano y la otra es la lista de fobias que enumera Elvira Campos. En el caso del profesor chileno todo indica que es una humorada. La irónica ausencia de Sócrates de la lista de pensadores y las alusiones pedagógicas a la tradición del pensamiento filosófico occidental parecen confirmarlo. Sin embargo, la irrupción en la narración de esta prominente lista de intelectuales –gatillada por la locura, el aburrimiento o el azar– apunta en otra dirección. Todo demuestra que Amalfitano está enfermo. No hay que olvidar que sufre de pesadillas, escribe listas de nombres sin un propósito exacto, realiza actividades extravagantes como colgar un libro de un tendedero y escucha una voz homofóbica que le habla en la noche. En este sentido, si el lenguaje es un medio para acceder al conocimiento, también puede manifestar una enfermedad. En el caso particular de Amalfitano, la enfermedad manifiesta también un lenguaje. Es decir, un cuadro psiquiátrico de tipo esquizofrénico que deviene en una estética escritural esquizofrénica. Al respecto, Frederic Ja-

meson propone este cuadro clínico como modelo estético descriptivo de la época posmoderna. Siguiendo el planteamiento psicoanalítico de Lacan, Jameson define la esquizofrenia en los siguientes términos:

Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura de la cadena significante, es decir, el entrelazamiento de la serie sintagmática de significantes que constituye un enunciado o un significado [...] El significado bajo el nuevo punto de vista se genera por el movimiento de significante a significante. Lo que generalmente llamamos el significado –el significado o contenido conceptual de un enunciado –es ahora en cambio visto como un efecto de significado, como el espejismo objetivo de significación generado y proyectado por la relación de significantes entre sí. Cuando esa relación se quiebra, cuando los enlaces de la cadena significante se rompen, entonces tenemos la esquizofrenia en la forma de escombros distintivos y no relacionados de significantes.²⁶

De este modo, la esquizofrenia del lenguaje desata una radical ruptura entre significante y significado. El progresivo colapso nervioso de Amalfitano gatillado por el desarraigo, el abandono de su esposa y la atmósfera de violencia produce en él un profundo desajuste con la realidad. A nivel narrativo tal desajuste desemboca en una dispersión del lenguaje que se descompone en múltiples significantes sin relación. Como resultado, el lenguaje metaliterario de la subjetividad narrativa esquizofrénica es completamente incapaz de representar la totalidad de la violencia debido a su inherente fragmentariedad. Así, el lenguaje esquizofrénico permite vislumbrar la violencia mediante los intersticios que la locura de Amalfitano deja como acertijos a ser resueltos posteriormente en “La parte de los crímenes”. Es finalmente aquí donde irónicamente la objetividad narrativa del discurso forense da cuenta de la magnitud de la violencia en Santa Teresa. En relación a la lista casi interminable de fobias, la subjetividad narrativa se configura a partir del diálogo entre Elvira Campos y Juan de Dios Martínez producto del arresto del penitente endemoniado:

26 Frederic Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 2003 [1991]), 26. Traducción propia.

27 Jameson, Postmodernism, 475-479.

¿Qué es eso de la sacrofobia?, le dijo Juan de Dios Martínez a la directora. Instrúyame un poco [...] es el miedo o la aversión a lo sagrado, a los objetos sagrados [...] dijo Elvira Campos. Pensó en poner el ejemplo de Drácula, que huía de los crucifijos, pero supuso que la directora se reiría de él [...] Hay cosas más raras que la sacrofobia, dijo Elvira [...] Piensa, por ejemplo, en un miedo clásico, la gefidrofobia [...] ¿Qué es la gefidrofobia?, dijo Juan de Dios Martínez. Es el miedo a cruzar puentes [...] Otro clásico: la claustrofobia. Miedo a los espacios cerrados. Y otro más: la agorafobia. Miedo a los espacios abiertos [...] Pero las peores fobias, a mi entender, son la pantofobia, que es tenerle miedo a todo, y la fobofobia, que es el miedo a los propios miedos.²⁷

28 Elmer Mendoza, *La prueba del ácido* (Barcelona: Tusquets, 2011).

La importancia de la lista radica al igual que el lenguaje esquizofrénico de Amalfitano en la materialidad de las palabras. Del mismo modo, es la objetividad narrativa del discurso psiquiátrico de Campos el responsable nuevamente de dar sentido a la irracionalidad de los actos criminales. Sin embargo, la hiperrealidad a la cual hacen referencia las fobias apunta a una realidad que se convierte en una experiencia subjetiva irreal sobre la representación de la violencia. En consecuencia, el encantamiento inusitado de la materialidad de las palabras se transforma en un registro del miedo contemporáneo: imágenes del mal.

En el caso de *La prueba del ácido* (2011)²⁸ de Mendoza, una situación similar ocurre con Mendieta. El policía visita regularmente a un psiquiatra pues sufre de depresión crónica y tiene pensamientos suicidas. El asesinato de una bailarina brasileña con la cual tuvo una breve relación amorosa desata el lenguaje esquizofrénico mediante el tono melodramático de una voz femenina que interrumpe la narración:

El cadáver, cubierto, se hallaba entre bledal alejado unos ocho metros de un almacén de semillas para siembra. Mendieta se adelantó decidido, le descubrió la cara pero se detuvo en seco. *¿Eres poli? No pareces. Te ves algo mustio, ¿te sientes desubicado? ¿Eres el Zurdo?* La mujer tenía los

ojos abiertos y la belleza de su rostro, aunque con rigor mortis, era inclemente. El Zurdo permaneció impactado: *Los policías tienen un aire cruel que los explica, en cambio tú te ves tan normal, ¿haces mucho ejercicio?* La encontraron tal cual informó Ortega, la mataron de un tiro, tenemos el casquillo, le rebanaron un pezón [...].²⁹

29 Mendoza, *La prueba del ácido*, 21.

De esta manera, la subjetividad narrativa se expresa a través de las letras cursivas que actúan como si fuesen la voz de la bailarina hablando desde el más allá. Si bien la subjetividad de la narración cumple la función de recordar los momentos íntimos vividos entre el detective y la bailarina, la voz corresponde a la estructura narrativa clásica del monólogo interior que expresa el estado esquizofrénico del detective.

El segundo proceso determinante de la subjetividad narrativa se relaciona con un cuestionamiento de la mediatización de la experiencia³⁰ entendida como una inversión de la realidad o la extrema conciencia sobre los sucesos mediatizados por los sistemas de representación en contraposición a la experiencia empírica.³¹ Es el caso del misterioso Testamento geométrico de Rafael Dieste cuyo descubrimiento hace que Amalfitano decida emprender un *ready-made* a la manera de Marcel Duchamp. En este sentido, la inversión de la realidad se condice con el objetivo subversivo de la idea-juego de colgar el libro de un tendedero: “para ver si aprende cuatro cosas de la vida real”,³² y no al revés, que el libro sea el medio de aprehender la vida. La propuesta vanguardista de Amalfitano es una vuelta a la percepción de la realidad de manera empírica. Todo gracias a la nueva percepción sobre ésta que le ofrece la locura. En consecuencia, el rechazo de los sistemas de representación tradicionales le permite valorizar la experiencia por sobre la realidad devaluada del libro. Una situación similar ofrece la novela de Mendoza en relación a la mediatización de la experiencia. La subjetividad narrativa mediante la apropiación del imaginario de la música popular conviene una metáfora sobre la destrucción como arte figurativo. La hija del empresario y coleccionista Gandi Olmedo le dispara sin motivo aparente entregándose luego a la policía. Mendieta es enviado a la escena del

30 Marcos Roca Sierra, “La subjetividad narrativa posmoderna: procesos determinantes”, *Revista de literatura* 134 (2005): 333-348.

31 Roca Sierra, “La subjetividad”, 335.

32 Roca Sierra, “La subjetividad”, 251.

33 Roca Sierra, “La subjetividad”, 71.

34 Roca Sierra, “La subjetividad”, 333-348.

35 Roca Sierra, “La subjetividad”, 339.

crimen pero no encuentra el cadáver debido a que Olmedo se salva gracias al uso de un chaleco antibalas. Esta melodramática situación le permite al detective descubrir una extraña colección de objetos que pertenecieron a Jimi Hendrix y John Lennon consistentes en partes de guitarras destrozadas en sus conciertos. Ante el comentario de Mendieta sobre la falta en su colección del grupo Kiss, Olmedo señala en forma exasperada que su interés no está en el montaje artístico como manifestación musical sino en el impulso destructor de los músicos al despedazar las guitarras. Esta forma de culto al exabrupto³³ es similar al experimento vanguardista de Amalfitano cuando expone el libro a los elementos naturales. Es el instinto destructor de la experiencia sobre el objeto destruido y su percepción estética como artefacto artístico lo que da forma a esta particular colección de guitarras. Es decir, la violencia cumple la doble función como medio de creación artística y reflejo de la atmósfera criminal que permite las condiciones de producción artística.

El tercer proceso determinante de la subjetividad narrativa corresponde a la disposición dialógica en la construcción del sujeto.³⁴ Un ejemplo paradigmático es Archimboldi quien se constituye morfológicamente bajo tres procesos de interacción identitaria: adscrita por otros –indagación de los críticos–, reconocida para sí –biografía de Hans Reiter– o atribuida por similitud –Hans Reiter versus Klaus Hass–. De este modo, la dinámica identitaria de Archimboldi conlleva una prefiguración mediante formas narrativas de desplazamiento, aplazamiento o desdoblamiento que ayudan a su figuración final como sujeto dotado de una identidad.³⁵ En este sentido, la identidad adscrita del escritor alemán se desplaza narrativamente desde “La parte de los críticos” a “La parte de Archimboldi”, aplazando a su vez la configuración identitaria final del personaje. Por un lado, esto significa que el desplazamiento permite que la historia de letras de Archimboldi y de armas de Hans Reiter abra y cierre la novela, favoreciendo el suspense sobre su identidad real. Por otro lado, el desplazamiento mantiene el hilo conductor narrativo de la violencia familiar pues tanto él –asesino confeso– como su sobrino Klaus Hass –presunto asesino– comparten una

historia de connotaciones temporales y espaciales de extrema relevancia: la Segunda Guerra Mundial en Europa y la guerra a las drogas en México.

La parte de los críticos desarrolla las indagaciones que llevan a cabo cuatro académicos europeos –Pelletier, Espinoza, Morini y Norton–, más Amalfitano, sobre Archimboldi. Aunque los críticos consiguen contactarse con gente que lo conoció como Bubis o el Cerdó, no lo hallan. Sin embargo, logran enterarse de algunos aspectos sobre su identidad –gran estatura, avanzada edad y misántropo–, pero sobre todo, que se encuentra en Santa Teresa bajo su verdadero nombre: Hans Reiter. Con respecto de lo anterior, Hermann Herlinghaus plantea en el capítulo “Benno von Archimboldi, the “Amphibian” de su libro *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*³⁶ la condición anfibia de Archimboldi. Como se desprende de la lectura de la novela, Hans Reiter ha sido desde su infancia un amante asiduo y temerario del agua. Es más, el narrador omnisciente alude recurrentemente al imaginario acuático para referirse a su infancia. Tal aspecto lleva a Herlinghaus a percibir la vida del personaje como: “una experiencia de hundirse hasta el fondo con el fin de acceder al fondo de las cosas”.³⁷ Aquí el fondo de la superficie líquida es el desierto. Lo expuesto luego que el agua se ha retirado, dejando a la vista –arqueológica– los restos: los cadáveres. En este sentido, el viaje a México le permite a Archimboldi llegar al fondo del asunto: los crímenes de mujeres. Esto se explica gracias a su secreta condición que le ayuda acceder reflexivamente a los abismos de la realidad sin ser dañado. El escritor alemán vuelve a reaparecer en “La parte de Archimboldi” completando el círculo biográfico iniciado en la primera parte. Aquí se narra la vida de su familia, su participación como soldado nazi en la Segunda Guerra Mundial, las circunstancias de su viaje a México y sobre todo su cambio de identidad de Hans Reiter al escritor Archimboldi. Es gracias a esta nueva identidad por la que será reconocido en los círculos académicos una vez terminada la guerra. Al respecto, dos momentos determinan el cambio: el cuaderno de Ansky que le permite a Reiter familiarizarse con el nombre del pintor italiano Giuseppe Arcimboldo y su encuentro con un viejo en Colonia quien duda de su nueva identidad.

36 Hermann Herlinghaus, *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety* (Nueva York: Bloomsbury, 2013).

37 Herlinghaus, *Narcoepics*, 204. Traducción propia.

En una conversación con Ingeborg, el escritor esgrime que eligió el seudónimo como una medida de seguridad en caso de ser perseguido por crímenes de guerra. Al contrario, según ella, sería la seguridad de la fama literaria futura –no criminal– la razón por la cual asume su nueva persona.

El último elemento de la interacción identitaria lo constituye la identidad atribuida por similitud. En otras palabras, la percepción generalizada de que Klaus Hass es la réplica física de Hans Reiter. La confirmación más clara de esta similitud proviene de la impresión que tiene Lotte cuando mira a su hijo: “lo encontraba parecido a su hermano, como si fuera la reencarnación [...] pero en miniatura, algo que le resultaba agradable pues hasta entonces la figura de su hermano siempre había estado revestida con los atributos de lo grande y lo desmesurado”.³⁸ De hecho, cuando nace Klaus su madre piensa en llamarlo como su hermano. No obstante, decide al final ponerle el nombre de su abuelo. Incluso su abuela lo confunde con Hans cuando Klaus la visita en el hospital. En este sentido, la percepción frecuente de una cierta similitud inexplicable entre tío y sobrino se puede relacionar con la noción de lo siniestro de Sigmund Freud. Para él, lo siniestro corresponde a una clase de terror que: “se remonta a algo conocido hace mucho tiempo por nosotros y que en su momento fue muy familiar”.³⁹ Precisamente, es el sentimiento de familiaridad lo que permite que funcione la identidad atribuida por similitud. De este modo, la acusación de asesinato de Hass reactualiza el pasado violento de Reiter. Es decir, el aspecto familiar que ha sido reprimido⁴⁰ reaparece en la intersección de dos destinos unidos por los crímenes de mujeres.

El cuarto proceso determinante de la subjetividad narrativa se relaciona con la introspección del sujeto y su centralidad en la narración.⁴¹ En el caso particular de la novela de Bolaño, la centralidad de Archimboldi está dada por la introspección de la experiencia histórica del personaje lo que confiere de valor teleológico al trasfondo histórico de la novela. En otras palabras, la biografía de Archimboldi se presenta como la búsqueda de una explicación sobre las causas, medios y fines de la violencia. No obstante, la ausencia de una respuesta en la novela no impide que introspectivamente

38 Herlinghaus, *Narcoepics*, 1092. Traducción propia.

39 Sigmund Freud, *The Uncanny* (Londres: Penguin, 2003), 1-2. Traducción propia.

40 Freud, *The Uncanny*, 15. Traducción propia.

41 Roca Sierra, “La subjetividad”, 333-348.

la subjetividad narrativa dé cuenta de algunos eventos contemporáneos que parecen aislados y distantes. El hecho de que los personajes converjan en Santa Teresa es una prueba de la abolición de tal distancia histórica y geográfica. Al final, la fuerza centrípeta de la ciudad ejerce su influencia sobre la historia pasada de los personajes atrayéndolos hacia su centro y haciéndolos participantes de su eje narrativo.

Subjetividad narrativa: la crónica

En términos generales, la maleabilidad de la crónica, la misma que tiende a alterarla conceptualmente, conforma el perfil de este modo narrativo. La hibridez discursiva, su carácter de escritura fronteriza y dialógica le ayudan a fusionar reflexiones de diversa índole, incluir diferentes registros y géneros, oscilar entre lo objetivo y subjetivo, entre la realidad y la imaginación. De esta manera, albergando periodismo, historia o literatura, entre otras materias, la crónica suscita una escritura móvil que se escapa de los modelos ortodoxos al combinar –no sin contradicciones– prácticamente todas las formas de percibir e interpretar el mundo: lo canónico y lo marginal; lo cotidiano y lo épico; la alta cultura y la cultura popular. En este contexto, se pueden establecer dos momentos determinantes en la conformación de la tradición de la crónica latinoamericana actual: el movimiento modernista latinoamericano y el nuevo periodismo literario estadounidense. Por razones de índole metodológica y de enfoque teórico no se ha incluido en la discusión teórica sobre la narco narrativa latinoamericana la extensa tradición literaria correspondiente a la crónica de Indias en América. Si bien las crónicas sobre el descubrimiento y la conquista de América contribuyeron a configurar un nuevo lugar para el yo, es decir, una enunciación desde la cual narrar una alteridad sorprendente y novedosa con el propósito de reclamar bienes, títulos y honores o como un medio para alcanzar una posición en la escala social de la época, este tipo de crónicas no constituyen un antecedente directo e inmediato de la crónica latinoamericana actual.

42 Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (México: FCE, 1989), 205.

43 Ramos, *Desencuentros de la modernidad*, 214.

44 Ramos, *Desencuentros de la modernidad*, 216.

45 Susana Rotker, *La invención de la crónica* (Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992), 44, 109-111.

46 Rotker, *La invención*, 165.

47 Juan Villoro, *Safari accidental* (México: Joaquín Moritz, 2005).

A fines del siglo XIX y principios del siglo XX la crónica latinoamericana representaba las tensiones heterogéneas de constitución y materialización de un discurso donde el sujeto modernista se introducía en la forma periodística. Julio Ramos señala que la crónica constituía el espacio donde el sujeto literario modernista –Martí, Darío, Nájera o Casal– desarrolló un alto grado de conciencia y autorreflexividad con otros campos del saber.⁴² De esta manera, la crónica se convirtió –según Ramos– en la forma literaria menor que ayudó a procesar la incipiente cotidianidad capitalista moderna, en particular, los peligros y temores de la experiencia urbana de la modernidad. En otras palabras, el cronista latinoamericano cumplió el rol de ordenar la cotidianidad aún inclasificable por los saberes instituidos de la época.⁴³ En este sentido, los modernistas en su afán por obliterar la vulgaridad utilitaria del capitalismo optaron por una estética del lujo pintoresco que les permitió decorar la ciudad y también informar al público latinoamericano.⁴⁴ Del mismo modo, Susana Rotker reafirma la importancia del sujeto modernista en el desarrollo de la tradición de la crónica latinoamericana. Para Rotker, la crónica modernista es el lugar de reunión del orden subjetivo y factual, en el cual la crónica consigue distanciarse de la exterioridad de las descripciones, defendiendo el derecho a la subjetividad, sin perder a su vez su referencia actual.⁴⁵ El resultado es un producto híbrido que: “no saca al lector de la dimensión de la realidad de los hechos [...] sino que introduce en ese plano de realidad un modo de percepción que lo mitologiza o trascendentaliza sin perder el equilibrio de lo referencial”⁴⁶. De este modo, la singularidad de la crónica modernista estriba de su condición de prosa poética de lo real así como de la evidencia objetiva sobre los hechos del presente.

A partir de mediados del siglo XX y hasta la actualidad, el espacio discursivo de la crónica latinoamericana se introduce en la forma de la novela estableciendo un relato de ficción. Juan Villoro ofrece una definición bastante novedosa y actual del género de la crónica, al tiempo que señala que si para Alfonso Reyes el ensayo corresponde al centauro de los géneros, la crónica contemporánea latinoamericana se asemeja a la complejidad de un animal como el ornitorrinco.⁴⁷ De esta manera, debido al perfecto

equilibrio biológico entre sus diversas partes, la crónica se conformaría de la siguiente manera:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate [...] versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona [...] Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal.⁴⁸

48 Villoro, *Safari accidental*, 10.

Por su parte, Darío Jaramillo se centra en la notoria influencia que tiene el nuevo periodismo literario estadounidense o New Journalism –Hersey, Capote, Mailer, Talese y Wolfe– sobre la crónica latinoamericana actual. Por ejemplo, algunos procedimientos escriturales como la construcción escena por escena, el registro total del diálogo, el uso de la tercera persona, la inmersión en los mundos descritos y el tono intimista e irónico.⁴⁹ No obstante, existen tres aspectos –exactitud, simbolismo y asombro– que Jaramillo destaca sobre la crónica latinoamericana que son pertinentes al corpus. Con respecto de la exactitud, esta cumple una doble función, por una parte, de fidelidad con la historia verdadera y por otra, de respeto hacia las convenciones del periodismo literario como la no fabricación de escenas o la distorsión de la cronología. Este aspecto puede verificarse en la fidelidad con la cual las crónicas de González y Salazar desarrollan la historia sobre los crímenes de mujeres en Ciudad Juárez y la biografía de Pablo Escobar. Por otra parte, el simbolismo de la crónica se relaciona con la interrogante sobre el significado subyacente de la narración y las

49 Darío Jaramillo, “Prólogo”, en *Antología de la crónica latinoamericana actual* (Bogotá: Alfaguara, 2012), 17-18. Aquí sigue los planteamientos teóricos de Albert Chillón y Mark Kramer sobre el periodismo literario estadounidense.

interpretaciones que se desprenden de los hechos. En el caso particular del corpus, la revelación que detrás de la información presentada existen estructuras profundas sobre asuntos trascendentales como la guerra global contra el narcotráfico. La última característica corresponde al asombro causado por un tema inesperado –de tipo violento o singular– que, según Jaramillo, ha sido clave en el éxito de la crónica latinoamericana. En las crónicas, ese asombro se transforma en impacto cuando se conocen en profundidad los pormenores y las múltiples bifurcaciones del narcotráfico en Latinoamérica y el resto del mundo.

A su vez, Jorge Carrión reflexiona sobre algunos de los aspectos que han sido heredados por la crónica actual latinoamericana: “Yo diría que del modernismo sobrevive [...] una herencia cosmopolita, musical y poética; mientras que del Nuevo Periodismo Americano sobre todo podemos observar la ausencia de complejos respecto a la estructura y la técnica de los textos sin ficción”.⁵⁰ Para luego señalar que esta herencia ha sido asumida por la crónica: “[...] en un contexto convulso, entre el duelo por los desaparecidos y la irrupción del neoliberalismo, entre la muerte de la revolución y el nuevo imaginario global, entre el fin de la Ciudad Letrada y la transformación de Buenos Aires, Lima, Caracas o México D. F. en megalópolis difusas”.⁵¹ Esta “posmodernidad herida” a la que se refiere, manifiesta el trauma moderno de Ciudad Juárez que, según él, se ha transformado con el cambio de siglo en el núcleo simbólico de una herida que aún está abierta.⁵² Al respecto, hay algo –según Carrión– aún más importante por dilucidar en relación a las crónicas actuales, en particular cuando: “no parecen responder al imperativo de innovación que defendieron los bisabuelos modernistas y los abuelos del Nuevo Periodismo Americano”.⁵³ Si es así, ¿a qué imperativo responderían las crónicas del corpus? o ¿cuál sería la lógica imperante, la novedad, lo distinto? En definitiva, ¿qué se proponen los nuevos cronistas? En este sentido, ninguno cumple el rol de intelectuales comprometidos que polemizan y denuncian desde el campo intelectual. Tampoco responden al perfil del intelectual revolucionario de las décadas de los sesenta y setenta, cuando muchos de

50 Jorge Carrión, “Introducción”, en Mejor que ficción: crónicas ejemplares (Barcelona: Anagrama, 2012), 33.

51 Carrión, “Introducción”, 34.

52 Carrión, “Introducción”, 34.

53 Carrión, “Introducción”, 37.

ellos formaban parte de la intelligentsia politizada y terminaban por inscribirse en el grupo de intelectuales revolucionarios que pensaban en la resolución del conflicto político a través de la vía armada. Menos aún, cuando actuaban como mediadores entre espacios culturales diversos, privilegiando la misión social del intelectual sobre la función crítica de la inteligencia, y asumiendo esa misión como periodista desde una escritura de tipo documental y testimonial, que desnudaba y denunciaba los crímenes del poder, como lo hizo Rodolfo Walsh, mientras escribía *Operación Masacre* (1957).⁵⁴ En consecuencia, no son revolucionarios ni contestatarios. Sin embargo, sus relatos tienen densidad, extensión y ambición, proponiendo miradas insospechadas sobre la realidad. Además, estas crónicas recurren muchas veces al humor, la ironía o la memoria, y poseen un alto grado de investigación, haciéndolas también cercanas al ensayo y la autobiografía. De esta manera, agotadas las vanguardias artísticas y políticas que habían ocasionado la confluencia de destinos literarios y políticos, los cronistas del siglo XXI se esfuerzan ahora por romper con la lógica hegemónica del periodismo tradicional, la uniformidad social y el consumo capitalista. La pregunta sobre cuáles son las novedades particulares expuestas por las crónicas del corpus aún sigue sin respuesta. Al respecto, existe un elemento que permite dar una respuesta parcial a la particularidad o singularidad de las crónicas: la temática de la guerra a las drogas.

La crónica *Huesos en el desierto* (2002)⁵⁵ de Sergio González Rodríguez describe una particular serie de eventos: el asesinato de mujeres en Ciudad Juárez. En relación con el corpus de estudio, es importante destacar que González mantuvo una relación epistolar electrónica con Roberto Bolaño mientras ambos escribían sus correspondientes libros. En una nota periodística del diario argentino *Página 12*, González, en una entrevista con Martín Pérez, se explaya sobre las circunstancias que rodearon este intercambio epistolar. González cuenta que fue en el año 2000 que Bolaño:

Se enteró por comentarios de amigos en común, como Jorge Herralde y Juan Villoro, que yo elaboraba un libro acerca del femicidio juarense, y

54 Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (Buenos Aires: Tipo Fanzine Ediciones, 2011 [1957]). El libro relata la investigación de los fusilamientos de un grupo de obreros en el basural de José León Suárez en la ciudad de Buenos Aires. Esta obra ha sido considerada a menudo como la iniciadora del género de la “ficción periodística” al adelantarse en nueve años a la publicación en 1966 del libro *In Cold Blood* de Truman Capote.

55 Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* (Barcelona: Anagrama, 2002).

- 56 “Tumbas al ras de la tierra”, Página 12 (Argentina), 16 de julio de 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3120-2006-07-16.html> (consultado el 15 de junio de 2015).
- 57 En el capítulo “Fuentes”, se presentan los distintos recursos documentales –periódicos, libros, sitios web, testimonios o revistas– separados según el respectivo capítulo.
- 58 Andeli Bencomo, “Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez: Huesos en el desierto, El vuelo y El hombre sin cabeza”, *Andamios* 15 (2011): 13.
- 59 Bencomo, “Los relatos”, 35.
- 60 Se debe mencionar que Frank Kermode a mediados de la década de los sesenta ya destacaba el carácter literario en la historiografía. Al respecto señala lo siguiente: “The recognition, now commonplace, that the writing of history involves the use of regulative fictions, is part of the same process. World history, the imposition of a plot on time, is a substitute for myth, and the substitution of anti-historicist criticism [...] The decline of paradigmatic history, and our growing consciousness of historiography’s irreducible element of fiction, are, like the sophistication of literary plotting, contributions to what Wilde called ‘the decay of lying’”. Para luego afirmar que la Historia: “is a fictive substitute for authority and tradition, a maker of concords between

se puso en contacto conmigo por correo electrónico. Quería conocer detalles muy específicos de la vida delincuencial en Ciudad Juárez. Estaba muy enterado de los asesinatos en serie, conocía el tema en profundidad, pero quería que lo pusiera al tanto de cosas como las armas, los calibres, los vehículos que usaban los narcotraficantes, o me solicitaba que le transcribiera actas judiciales donde se describían los homicidios. Incluso intercambiábamos puntos de vista acerca de las opiniones de los criminólogos y criminalistas. Era un auténtico obseso del tema, un detective salvaje. Y el resultado de sus saberes es estremecedor.⁵⁶

Volviendo a la crónica de González, el complejo corpus documental mediante el cual va reconstruyendo la trama de los crímenes revela la impresionante multiplicidad de fuentes informativas históricas y actuales.⁵⁷ Estas fuentes le permiten narrar en forma exhaustiva tanto el estado de la investigación como la búsqueda de los culpables. Al respecto, Andeli Bencomo señala que detrás de la investigación periodística de González se encuentra el discurso como dispositivo jurídico que inculpa.⁵⁸ De esta manera, para Bencomo el mayor aporte de la crónica: “es el de reconstruir ese expediente escamoteado por las fuerzas policiales y las instituciones judiciales que han armado una versión cuestionable de los crímenes, del perfil de las víctimas y de las causas de los feminicidios”.⁵⁹ No obstante, es el dramático testimonio de los familiares de las víctimas de la violencia y su retórica estilización narrativa lo que permite que la crónica de González adquiera su singular dimensión formal. Es decir, lo que Hayden White denomina como técnicas del lenguaje figurativo que los historiadores usan para volver familiar lo extraño o transformar el pasado misterioso en comprensible.⁶⁰ En este sentido, según White: “todas las narrativas históricas presuponen caracterizaciones figurativas de los acontecimientos que pretenden representar y explicar. Y esto significa que las narrativas históricas, consideradas puramente como artefactos verbales, pueden ser caracterizadas por el modo de discursos figurativo en el que son presentadas”.⁶¹ White determina que la relación de dependencia entre el relato del mundo

histórico y las técnicas del lenguaje figurativo ayudan tanto a la: “caracterización de los objetos de nuestra representación narrativa como para las estrategias con las que construimos los relatos narrativos acerca de las transformaciones que sufren esos objetos en el tiempo”.⁶² Esto permite que la crónica de González unvele en forma simultánea a la narración histórica sobre Ciudad Juárez, el complejo entramado del narcotráfico, las consecuencias del capitalismo global, la corrupción política y policial y la inmigración ilegal en la frontera de México con Estados Unidos. Si bien el cronista mexicano continúa la tradición iniciada por los modernistas y adopta algunos aspectos del género de la crónica como la representación de la ciudad y la flexibilidad formal, también instaura el referente de la memoria colectiva entendida como búsqueda y recuperación. De esta manera, se puede argumentar que González adopta la forma de la crónica martiana donde el propósito es mostrar las tensiones no resueltas de la ciudad, del mismo modo, según Ramos, en que Martí registraba hace más de un siglo: “la miseria, la explotación, que las formas entonces avanzadas de la modernidad (en los Estados Unidos) generaban”.⁶³ Además, la continuidad escritural entre ambos cronistas se ve reforzada por la presencia de una reflexión crítica similar con respecto del panorama de la modernidad latinoamericana en relación con el desarrollo histórico del capitalismo.

La configuración de *Huesos en el desierto* como discurso histórico se inicia con una visión historiográfica de Ciudad Juárez que luego da paso a una panorámica histórica de la situación de los crímenes de mujeres a nivel nacional. En el transcurso de la crónica se van advirtiendo las impresionantes ramificaciones globales del complejo fenómeno del narcotráfico. La crónica empieza con una descripción de las indagaciones policiales que hasta el momento de la escritura aún se realizan. Sin embargo, el prefacio que antecede el capítulo “La dimensión desconocida” da cuenta de la contingencia de la investigación de González: “Aquí están las claves para comprender y resolver a fondo los homicidios. En este instante, quizás se consuma otro asesinato más de aquéllos”.⁶⁴ De alguna manera, el cronista establece la contingencia de la crónica, pero también su inconclusivi-

past, present, and future, a provider of significance to mere chronicity. Everything is relevant if its relevance can be invented, even the scattered informations of the morning newspaper”. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fictions* (Nueva York: Oxford University Press, 2000 [1966]), 43, 56.

61 Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* (Barcelona: Paidós, 2003), 130-131.

62 White, *El texto*, 136.

63 Ramos, *Desencuentros*, 140-141.

64 Ramos, *Desencuentros*, 12.

65 Ramos, *Desencuentros*, 28.

66 En el apartado “El Pachuco y otros extremos” Paz hace una reflexión muy similar en relación a las bandas de jóvenes de origen mexicano que viven en la ciudad de Los Ángeles, Estados Unidos: “se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje. Rebeldes instintivos, contra ellos se ha cebado más de una vez el racismo norteamericano. Pero los ‘pachucos’ no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados. A pesar de que su actitud revela una obstinada y casi fanática voluntad de ser, esa voluntad no afirma nada concreto sino la decisión [...] de no ser como los otros que los rodean. El ‘pachuco’ no quiere volver a su origen mexicano; tampoco –al menos en apariencia– desea fundirse a la vida norteamericana. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma. [...] Queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano. Incapaces de asimilar una civilización que, por lo demás, los rechaza, los ‘pachucos’ no han encontrado más respuesta a la hostilidad ambiente que esta exasperada afirmación de su personalidad [...] A través de un dandismo grotesco y de una conducta anárquica, señalan no tanto la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha logrado asimilarlos, como su voluntad personal de seguir siendo distintos [...] El pachuco ha perdido toda

dad, pues los crímenes aún continúan en la actualidad. No obstante, es en el capítulo “El mapa difícil” donde el narrador construye la genealogía histórica que permite explicar los acontecimientos actuales: “Ciudad de Juárez, así llamada desde 1888, antiguo ‘Paso del Norte’ y asiento de una misión en la época colonial, ha sido un territorio de inmigraciones, de tránsito, de contrabando y, muchos veces, de violencia aguda”.⁶⁵ Es decir, las credenciales de una ciudad que por su particular ubicación geográfica se transforma a lo largo de más de un siglo en una verdadera alegoría macabra de México. Más adelante, el narrador se interna en algunos eventos históricos del siglo xx que tuvieron directa influencia en el crecimiento de la ciudad, como la ley seca en los Estados Unidos, la base militar Fort Bliss y la irrupción de las maquiladoras en la década de 1960. A pesar de la relevancia de estos eventos, el elemento concomitante desde fines del siglo xx hasta hoy es la condición geográfica de Ciudad Juárez. Un centro urbano emplazado en un espacio desértico, fronterizo con los Estados Unidos y lejano del México central, sobre todo de la capital. En el capítulo “Cuentos crueles”, González se interna más allá de los límites de Ciudad Juárez: México y su historia nacional. El resultado: lo que ocurre en Ciudad Juárez también es extensivo al resto del país. Entre los hechos históricos que se mencionan están el alzamiento armado del EZLN en Chiapas bajo el mando del subcomandante Marcos en la frontera sur, así como el asesinato del candidato presidencial del PRI Luis Donaldo Colosio en Tijuana. Sin embargo, es el desgarramiento fronterizo producido por la guerra de los carteles de la droga –el Golfo, Tijuana o Juárez– lo que termina desbordando las fronteras nacionales e internacionalizando la guerra interna.

Por otra parte, el relato de González se disuelve y asume también el formato del ensayo. Sin duda, algo propio de la flexibilidad formal inherente a la crónica. En el capítulo “¡Arriba el norte!”, el cronista establece una forma y contenido que recuerda el tipo de ensayo que Octavio Paz desarrolla en *El laberinto de la soledad* (1950).⁶⁶ En el capítulo mencionado el cronista da cuenta de un tipo de subcultura que se ha desarrollado en el norte del país en torno del comercio del narcotráfico en México. En este,

el cronista describe el auge y caída de la vida nocturna juarense durante la década de los cuarenta. No obstante, es a mediados de la década de los noventa cuando se instaura la sensibilidad norteña inspirada en el consumo masivo y el espectáculo. En especial, la vestimenta lujosa y estrafalaria que combina una fe impertérrita en Dios y las armas de procedencia rusa, así como la música norteña que canta y celebra los eventos épicos-elegíacos de los anti-héroes-narcos. Asimismo, esta subcultura ha permitido el surgimiento de un particular léxico que nombra y da valor de cambio a la cotidianidad del mundo narco en su deseo de intoxicación y exaltación de los cuerpos.

En el capítulo “La maldición de la tía bruja”, la crónica se sumerge en el ámbito del testimonio y la biografía. Aquí se cuenta la vida del árabe Abdel Latif Sharif Sharif, ciudadano egipcio sindicado como el principal culpable de los crímenes de mujeres de Ciudad Juárez. En este capítulo, se da especial importancia a su infancia en Egipto y sus años en Estados Unidos. El químico Sharif mediante una serie de manuscritos oficiales relata sus delitos y establece su testimonio sobre las acusaciones sexuales en su contra durante su estadía en Estados Unidos. Lo significativo de este apartado es el carácter confesional que el cronista le imprime a las declaraciones del egipcio pues no interfiere en su testimonio. Tanto en los capítulos un “Baño de sangre en la frontera”, “Un superdetective en la dimensión desconocida” como en “La pequeña Holandesa” se establecen las consecuencias globales de los asesinatos de mujeres y el comercio de las drogas. Por ejemplo, se mencionan las redes internacionales de los narcotraficantes en diversos países,⁶⁷ y también se detalla la asistencia del FBI en las investigaciones tendientes a esclarecer los crímenes como el de la joven holandesa Hester van Nierop. Hacia el final del capítulo “Un superdetective en la dimensión desconocida” González menciona algunas hipótesis como el tráfico de órganos, crímenes de “polleros” o sacrificio de sectas, que explicarían los asesinatos. Sin embargo, es en el capítulo “Epílogo personal” donde ofrece su propia tesis sobre los asesinatos. Según él, los crímenes serían consecuencia de:

su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias. Sólo le queda un cuerpo y un alma a la intemperie, inerme ante todas las miradas”. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: FCE, 1992 [1950]), 3.

67 Amado Carrillo Fuentes –más conocido como El Señor de los Cielos– intentó establecerse con sus más cercanos colaboradores en Chile.

68 González, *Huesos en el desierto*, 284-285.

69 En el capítulo “Campos de algodón”, González ofrece más detalles sobre la existencia de una mafia poderosa que estaría detrás de los crímenes de mujeres. Véanse en especial las páginas 251 y 252.

70 Esta memoria colectiva es actualizada en el capítulo “La vida inconclusa”; con la misma fórmula forense –fecha y causa de muerte, nombre, edad y descripción física– se despliega una extensa descripción de diecisiete páginas de cada mujer asesinada. Una forma de memorial con los nombres de las víctimas de la violencia.

71 Wolfgang Iser, “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en *Teorías de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez (Madrid: Arcos, 1997).

72 Iser, “Ficcionalización”, 3.

73 Iser, “Ficcionalización”, 24.

[...] una orgía sacrificial de cariz misógino, a cuyas víctimas se busca y elige en forma sistemática [...] en un contexto de protecciones y omisiones de las autoridades mexicanas [...] que cuentan con el respaldo de un grupo de empresarios del mayor poder económico [...] El móvil [...] un rito homicida de contenido sexual que sirve para cohesionar, fraternizar y garantizar el silencio de quienes pertenecen a su secreto; una mafia muy influyente.⁶⁸

La hipótesis no sólo reafirma la perspectiva investigativa que González imprime a la crónica, sino también la flexibilidad estructural de la misma al incluir el formato de tesis⁶⁹ –propia del ensayo– como también de otras manifestaciones literarias como la novela policial. No obstante, hay un aspecto donde la crónica establece un relato de ficción que luego confluirá en la instauración de una memoria colectiva.⁷⁰ Es decir, el testimonio de los familiares de las víctimas de la violencia y su retórica estilización narrativa; lo que Wolfgang Iser denomina sobreposiciones cuando se refiere al proceso de ficcionalización.⁷¹ En otras palabras, mediante los diferentes testimonios que se introducen en los capítulos “La dimensión desconocida” y “Muertas sin fin”, el cronista: “[...] trae a la presencia la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente”.⁷² De alguna manera, las perspectivas discursivas que se desarrollan en ambos capítulos pareciera que riñesen en su afán por apropiarse del discurso principal mientras se despliega en torno de ellas una elaborada estilización narrativa:

En aquella primavera de 1996, las voces de los diversos protagonistas expresaban las discordancias y contradicciones de la propia vida juarense. El vocero de Subprocuraduría decía: –las acusaciones contra Sharif están amarradas, son sólidas [...] Sharif respondía, en un lenguaje químico: –soy ciento por ciento inocente. Erika Fierro, de la supuesta banda Los Rebeldes, también se defendía: todo esto es mentira. Susana Domínguez reiteraba: –me amenazaron para que declarara contra Los Rebeldes.⁷³

En la cita se observa que González no sólo introduce una particular temporalidad y estilo narrativo que da forma a las opiniones de los involucrados, sino también considera a los diversos testigos como personajes de una trama novelesca. Este aspecto es reforzado en el capítulo “Protagonistas” donde se ofrece una breve descripción –como el reparto de un elenco teatral– de los personajes más importantes que han sido mencionados en la crónica.

Con respecto del tema de la memoria, González va revelando algunos elementos que tienen relación directa con la búsqueda y recuperación de una memoria colectiva en el proceso de representación de Ciudad Juárez. Es decir, la crónica mediante la dominación o reterritorialización de la existencia cotidiana de la ciudad pretende constantemente re-narrativizar el pasado con el presente mientras postula, a su vez, una memoria ciudadana en la rearticulación de los fragmentos que los asesinatos van dejando a su paso.⁷⁴ En este sentido, la crónica se propone como un discurso sobre la historia pasada y reciente de México que refiere una actualidad: los crímenes de mujeres. Como dice Paul Ricoeur, la investigación histórica debe: “apuntar, y si fuera posible alcanzar [...] el acontecimiento”. En otras, palabras, lo que Ricoeur denomina “representancia” para indicar la fuerza de esta intención en el historiador y lo que le confiere a la crónica la fuerza narrativa para configurarse como un discurso histórico con pretensión de verdad.⁷⁵

Por otra parte, el proceso escritural permite que la propia experiencia del lector en su encuentro con el texto histórico propuesto en la crónica haga que él se sienta partícipe de la historia del presente. En este sentido, el lector se transforma en el eslabón de un discurso que toma forma en el cruce del presente y el pasado. Es decir, de un ciudadano que forma parte de una historia y que exige del historiador un discurso verdadero que sea capaz de ampliar, criticar y reconfigurar tanto su memoria personal como la memoria colectiva de una comunidad. De alguna manera, la retórica estilización narrativa le permite al cronista convencer y seducir al lector en este viaje de búsqueda y rescate común de un pasado con el objetivo

74 Ramos, *Desencuentros*, 125.

75 Paul Ricoeur, “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”, 25. En: <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/ricoeur.pdf> (consultado el 13 de junio de 2015). Texto original: Paul Ricoeur, “*Histoire et mémoire: l’écriture de l’histoire et la représentation du passé*”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 55:4 (2000).

76 Ricoeur, "Historia y memoria", 5.

77 González, *Huesos en el desierto*, 282.

78 González, *Huesos en el desierto*, 282.

79 González, *Huesos en el desierto*, 286.

de establecer una memoria en su proceso de construcción y sentido sobre la actualidad de México. Es así como la memoria o “la simple presencia de un recuerdo en la mente al evocarlo espontáneamente, y su búsqueda más o menos laboriosa y fructífera”,⁷⁶ representa el centro significante del desarrollo narrativo de la crónica periodística al actualizar esta misma búsqueda. Con respecto de este particular proceso de búsqueda, González agrega una reflexión sobre el desciframiento de la memoria a través de la lectura atenta: “Por lo tanto, se debe leer entre líneas y tener memoria. Quienes tienen el poder quieren también poseer el monopolio de la verdad [...] Leer entre líneas refiere al hallazgo de lo que transcenderá lo contingente; y a la capacidad de jerarquizar, distinguir o evaluar más allá de lo inmediato”.⁷⁷ De este modo, en el proceso de búsqueda de la memoria también se produce la transición de la memoria a la historia planteando la cuestión sobre el sujeto de la memoria que en la crónica se zanja mediante la presentación de los testimonios y perspectivas discursivas o la autoridad del recuerdo proveniente de una variedad de personas gramaticales. Más adelante, González alude a la idea de rememorar cosas pasadas en relación al pensamiento analógico o metafórico, es decir: “la aptitud de trazar [...] asociaciones en los hechos que la vida cotidiana presenta a gran velocidad, inconexos, en medio del caos noticioso y bajo el riesgo de la amnesia generalizada”.⁷⁸ En otras palabras, existe una intención explícita del cronista de dar forma y sentido a una realidad que de otra manera desaparecería de las portadas de la actualidad mexicana. De alguna manera, González asume la responsabilidad de mantener vigente la realidad de los crímenes de Ciudad Juárez pues como él bien dice

[...] recordar se volvió para mí un mandato. Algo bastante difícil de cumplir [...] Por lo mismo, recuerda, me dije. Ya eres parte de los muertos y de las muertas. Te inclinas ante ellos y ellas. Recuerda, sí. Por ahora, sólo recuerda, aunque en estos tiempos parezca excesivo y hasta impropio recordar. Que otros sepan lo que recuerdas. Y puedan leer lo anotado con tinta roja para entender lo escrito en color negro.⁷⁹

De este modo, la crónica se transforma en su proceso de representación de la ciudad en un discurso histórico que intenta hacer perdurable la memoria de la actualidad mexicana. Pero también, se propone como escritura: “dadora de legibilidad y visibilidad al texto histórico en búsqueda de lector”.⁸⁰ En otros términos, como un discurso que orienta al lector en el proceso de recordar fielmente como fue el pasado mediante la memoria y donde la historia profundiza críticamente la perspectiva espacio-temporal con el dominio retórico de los diversos discursos.

La crónica *La parábola de Pablo* (2012) de Alonso Salazar es el doble relato de una biografía pero también de la hagiografía de un santo: Pablo Escobar.⁸¹ De esta manera, la crónica se presenta como una reconstrucción histórica de las consecuencias de sus acciones criminales en Colombia. A primera vista, la crónica representa el testimonio sobre la vida de Escobar basado en una investigación profunda de materiales de prensa, fuentes epistolares, anécdotas e información obtenida mediante entrevistas a miembros de su familia, funcionarios públicos, congresistas, militares, abogados y jefes de los carteles de la droga. No obstante, el eje temático de la crónica es la guerra global a las drogas, no la biografía de un capo del narcotráfico. En este sentido, Escobar es sólo la fachada –la excusa o medium– de una narración que manifiesta también la soterrada tragedia de un duelo nacional. Es así como la guerra al narcotráfico se presenta desde un principio como el hilo conductor de la narración. Lo que está en juego cuando Escobar y otros jefes del narcotráfico deciden presionar a la justicia para impedir la ley que permitiría la extradición de criminales colombianos es “una ‘guerrilla’ que respondió a la ‘guerra a las drogas’ liderada por los Estados Unidos y ante la cual el Estado colombiano se vio obligado a cooperar”.⁸² En consecuencia, el cronista pone de manifiesto que –detrás de la biografía de Escobar– hay ocultos otro tipo de intereses, especialmente geopolíticos, donde lo que realmente se busca y efectivamente se alcanza son objetivos no declarados. Al respecto, Doug Stokes observa que la actual ayuda militar estadounidense a Colombia continúa la doctrina de la guerra fría bajo nuevas formas –guerra a las drogas y guerra al ter-

80 Ricoeur, “Historia y memoria”, 19.

81 Alonso Salazar, *La parábola de Pablo. Auge y caída de un gran capo del narcotráfico* (Santiago: Planeta, 2012).

82 Salazar, *La parábola de Pablo*, 94.

83 Doug Stokes, *America's other war: Terrorizing Colombia* (Londres: Zed Books, 2005), 3. Traducción propia.

84 Stokes, *America's other war*, 14.

rorismo— pues ambas proveen el pretexto necesario para continuar “una estrategia generalizada de terrorismo de Estado en Colombia con el fin de proteger su economía y el interés político en América del Sur”.⁸³ De este modo, no es casual que en la introducción a la crónica, Salazar exprese que la intención de la historia es interrogar “a la comunidad internacional, y en especial a Estados Unidos, sobre el embeleco de mantener una guerra, la llamada guerra contra las drogas, que no ha disminuido el consumo y sí ha creado fenómenos de criminalidad y destrucción de la vida y la naturaleza sin precedentes”.⁸⁴

La crónica se abre y cierra con el espacio del cementerio como telón de fondo, estructurando su núcleo narrativo en torno de diez capítulos que rastrean el auge y caída de Escobar. Además, cuenta con una breve sección de agradecimientos, una introducción y una bibliografía, así como de mapas del departamento de Antioquía y Medellín, y fotografías de diversos momentos de su vida. El mérito fundamental de la crónica es la capacidad narrativa para establecer detalladamente —incluso de forma sencilla y condensada— las distintas coordenadas y dinámicas históricas de la política colombiana en relación con el progreso de la industria de la droga, de los movimientos guerrilleros y paramilitares, así como con la influencia de Estados Unidos en la política interna, como se observa en la cita siguiente:

Hablamos de un tiempo en que Colombia era un país perdido en Latinoamérica, tradicional patio trasero de Estados Unidos, con un régimen político cerrado [...] La guerra civil liberal-conservadora, la Violencia, había generado un desplazamiento de población tan dramático que en dos décadas el país pasó de ser un país rural a un país de grandes ciudades con periferias habitadas por millones de pobres [...] La existencia de cuatro grupos guerrilleros era el anuncio de que el país no saldría pronto del laberinto de sus ancestrales violencias [...] En el país, especialmente en su zona caribe, se habían extendido los cultivos de marihuana [mientras] el puritanismo republicano predicaba la guerra contra la marihuana

y la cocaína, en una cruzada similar a la lucha contra el alcohol de los años veinte.⁸⁵

85 Stokes, *America's other war*, 69-72.

Además, la narración conecta esta compleja suma de información con ciertos imaginarios bastante conocidos –religioso (apóstol San Pablo), hollywoodense (Bonny y Clyde) o mafioso (el Padrino)– con el objetivo de hacer comprensible la evolución de la violencia en Colombia. Con respecto a la singularidad de los carteles de la droga colombianos el cronista señala lo siguiente:

Se hablaba de mafias criollas, pero no se trataba en realidad de logias con tradiciones, rituales y códigos de honor como las que se han conocido en Sicilia, con su omertá, o como la yakusa japonesa, con sus códigos samuráis, sino de agrupaciones de traficantes y bandidos a los que les venían bien los términos de mágicos y emergentes con los que fueron bautizados en el lenguaje popular. Mágico quizás sea una asociación de mafiosos y milagroso –que todo lo puede, o que aparece de repente–, pero el de emergentes tiene una significación más obvia: el narcotráfico propició la insurrección de sectores plebeyos que protagonizaron una profunda transformación de Medellín y del país, que un escritor llamó revolución sin filósofos.⁸⁶

86 Stokes, *America's other war*, 75.

El cronista, acudiendo al imaginario tradicional de la mafia italiana y japonesa, reflexiona sobre el linaje mafioso de los nuevos capos de la droga. A pesar de no observar relación directa alguna, si percibe que la emergente clase popular de traficantes se asemeja bastante a la de un sindicato de bandidos. Es decir, de un gremio de aura milagrosa que lleva a cabo una rebelión minoritaria, espontánea y violenta sin el aura reflexiva de la revolución popular de una nación como la cubana o mexicana. De este modo, ¿en qué consiste el acto mágico de alguien que “había hecho llover coca” sobre Estados Unidos?⁸⁷ Según Herlinghaus, Escobar hizo que las fuerzas del sistema capitalista global funcionaran en su beneficio, lo que significa

87 Stokes, *America's other war*, 98.

88 Herlinghaus, *Narcoepics*, 102-103. Traducción propia.

89 Salazar, *La parábola de Pablo*, 156.

“primero entender realmente la ‘intoxicación’ como una cuestión central de la cultura capitalista y la economía y, segundo, aprovechar el poder de la intoxicación. [De esta manera] descubrió que el Rausch no era el mismo para el norte y el sur global. En términos históricos y estructurales, Colombia no necesita de drogas que alteren la mente, sino capital”.⁸⁸ En otras palabras, el acto maravilloso de Escobar consistió en exportar la magia –la experiencia de la intoxicación– a los países consumidores del norte industrializado a cambio de capital y así realizar el sueño colombiano a expensas de otro sueño: el americano. Al respecto, Salazar complementa esta afirmación con dos condiciones que favorecieron también el negocio colombiano de la cocaína: “ser un vicio y ser prohibido [...] A pesar de las inmensas sumas que se dedican a reprimir el tráfico y desestimular su consumo, la coca era y es un negocio frenético que vive de una sociedad ansiosa [...] La coca [...] es la típica droga del capitalismo”.⁸⁹

En el capítulo cinco de la crónica, Salazar se pregunta: ¿quién era Pablo Escobar? Con el propósito de determinar su elusiva personalidad, el cronista no sólo utiliza el testimonio de quienes le conocieron, sino también, las circunstancias históricas y culturales que lo convirtieron en narcotraficante. Es aquí, recién en la mitad del libro, donde la figura del capo se engarza de manera subordinativa al tema de la guerra al narcotráfico: el punto de inflexión entre el tema dramático y la personalidad del protagonista. En los capítulos previos, el cronista había ofrecido ciertas pistas sobre el carácter de Escobar, quien es descrito por algunos psiquiatras como una persona sociópata, edípica y egocéntrica. Además, se señalan circunstancias históricas –la Violencia–, culturales –Hollywood–, influencias personales –el Padrino– y familiares –su abuelo era contrabandista– que permitirían explicar la emergencia de Escobar como narcotraficante. Sin embargo, lo anterior no es comparable a las opiniones vertidas por adversarios y partidarios en el capítulo cinco. Aquí Salazar, con el objetivo de dilucidar tal interrogante, parte de una distinción básica pero funcional: el mundo exterior y el mundo interior de Escobar. El primero se relaciona con sus hábitos y vanidades: desde el gusto por la comida hogareña hasta

su obsesión por su cabello. El segundo ronda la visión maniquea sobre su condición criminal y maldita. Aun así, el cronista advierte que: “cada retrato parece un personaje diferente. Y quizás sólo la superposición de esas imágenes pueda darnos una descripción cercana a la realidad”.⁹⁰ En este sentido, emerge de la narración la impresión de que Escobar se vuelve una imagen de sí mismo y de quienes lo conocieron. Una imagen que “la mayoría de las voces lo pintan como un hombre amable pero distante, de mirada esquiva [...] de largos silencios e inalterable [...] Pero esta imagen pública contrasta con quienes lo describen en la intimidad”.⁹¹ De esta manera, no es sorprendente verificar la abundancia de descripciones que se hacen sobre él que apuntan a su imagen. Por ejemplo, su madre cuenta que a Escobar “le gustaba quedar bonito, y por eso quemaba las fotos feas”.⁹² También, en un libro que publicó en 1991 mientras estaba recluido en La Catedral: “Pablo incluyó una serie de fotografías en las que se ve desde joven, relativamente escuálido y con un peinado indefinido, hasta la imagen de hombre adulto y obeso, con bigote, con su mata de pelo tirada sobre la derecha, con la que se hizo famoso como capo”.⁹³ Para el narcotraficante Fabito Ochoa, Escobar fue alguien que: “Encontró su imagen en el espejo que los Estados Unidos le pusieron: el criminal más grande del mundo”.⁹⁴ En definitiva, la obsesión de Escobar con su imagen termina convirtiéndolo ante los ojos de los demás en un ícono puro, en una no esencia que debe ser contrastada con la realidad irrefutable de la muerte con el objetivo de volver a creer en esa imagen de sí mismo. Tan esquivo es su retrato que uno de los testigos que participaron de su asesinato duda por algún momento de si el cadáver de Escobar correspondía realmente a él: “Lo veo ahí en el techo, y a pesar de que habíamos estudiado su cara y analizado fotos de todas las formas, le aseguro que me lo habría podido encontrar en la calle y no lo hubiera conocido. Pero estoy absolutamente seguro de que es él, no hay lugar a equivocación”.⁹⁵ La duda no impide que la exposición de su cadáver a la humillación pública sea la única prueba fehaciente de su existencia, así como tampoco las fotografías tomadas

90 Salazar, *La parábola de Pablo*, 158.

91 Salazar, *La parábola de Pablo*, 161.

92 Salazar, *La parábola de Pablo*, 158.

93 Salazar, *La parábola de Pablo*, 159.

94 Salazar, *La parábola de Pablo*, 161.

95 Salazar, *La parábola de Pablo*, 344-345.

en la tarde del 2 de diciembre de 1993 que exhiben el cuerpo hinchado y desangrado de Escobar junto a la policía: un imagen del mal.

El capítulo diez de la crónica da cuenta de la búsqueda, captura y muerte de Pablo Escobar a manos de las fuerzas de élite colombiana. El cronista, haciendo uso del género policial y el melodrama, describe las tácticas contraterroristas usadas en su búsqueda mientras Escobar desata la violencia sobre Medellín. En el caso del género policial, el enigma sobre quién es el asesino se desplaza a la interrogante sobre las circunstancias que conducen a la muerte de Pablo Escobar: ¿cómo lo mataron? Al respecto, dos factores diametralmente distintos permitirán su captura y muerte: el amor y la tecnología. Un carro con equipo de rastreo móvil localiza una llamada de Escobar a su familia en el sector de Los Olivos. Como manifiesta el cronista es extraño que él, que insistió hasta el cansancio a sus hombres que usaran el teléfono sólo para emergencia, abusara de las llamadas:

Cuando la Policía llega a la casa, Escobar, que todavía está al teléfono dándole instrucciones a su hijo Juan Pablo, dice: ‘un momentico’. Ya estaba el tropel de gente rodeando la casa [...] Le dan un tiro de fusil que le atraviesa el tronco. Otro en la pierna y otro en su oreja izquierda que le sale a la altura de la oreja derecha [...] Tras 499 días de persecución, Pablo queda derrumbado sobre el techo con sus 115 kilos y con sus pies descalzos. Viste bluyín y camiseta azul oscura con ribetes rojos en las mangas y en su billetera cargaba una pequeña estampa del Divino Niño.⁹⁶

96 Salazar, *La parábola de Pablo*, capítulo 10.

El cronista resuelve el enigma sobre las circunstancias de la muerte de Escobar sin perder de vista el aspecto cronológico sobre los hechos, así como los datos referentes a su peso o vestimenta al momento de su muerte. En relación con el melodrama, la crónica al apoyarse a los hechos cronológicos que hacen posible la captura de Escobar atenua el efecto melodramático de la tensión dramática y violenta de la persecución de la cual es objeto también su círculo familiar. Aunque sin dejar de lado la representación excesiva de los sentimientos correspondientes al melodrama.

Al respecto, Carlos Monsiváis advierte que lo que está realmente en juego cuando se usa el poder de seducción melodramático es la atenuación del sentido ético de las acciones violentas: “que se tambalea o debilita como resultado de este tipo de acción [...] La ética en última instancia que es diluida por el melodrama se convierte en una forma de complicidad con la violencia”.⁹⁷ Por ejemplo, el cronista intercala fragmentos –intervenidos narrativamente– de cartas enviadas por la esposa de Escobar con el propósito de evidenciar cómo el drama familiar se convertirá en el talón de Aquiles de Pablo:

Te extraño tanto, me estás haciendo tanta falta. Me siento débil –le escribió Victoria a Pablo–. A veces se apodera de mi corazón una soledad inmensa. ¿Por qué la vida nos tiene que separar así? Me duele tanto el corazón. ¿Ves posibilidad de verte o no me ilusiono con eso? ¿Cómo estás? ¿Cómo te sentís? Yo no te quiero dejar, mi amor, yo te necesito mucho. Quiero llorar contigo porque hoy me siento triste. Son las ocho a.m. y pienso en ti, en lo mucho que te quiero [...] ¿Cuándo te voy a volver a ver? Mi amor, sé que como María tengo unas obligaciones, pero como esposa otras. Lucharé con todas las fuerzas de mi corazón por ti. Te lo prometo. Nuestra historia tendrá que continuar. Te abrazo fuerte, te beso, te necesito. Tu amor.⁹⁸

La serie de preguntas que María hace y se hace así misma manifiestan por partida doble tanto el quebranto amoroso como su esperanza de volver a encontrarse con su amado. No obstante, hacia el final de la epístola, su deseo contrasta con la cruda realidad de la separación. En este momento su enorme capacidad interior o entereza moral la hace consciente de su doble función como esposa y madre ante la sociedad.

En consecuencia, el cronista asume la tarea de develar el enigma sobre la muerte de Escobar, amilanando el tono melodramático de la narración epistolar y enmarcándolo dentro del formato objetivo de la crónica. La enmarcación narrativa de la forma melodramática es lo que impide que se

97 Carlos Monsivais, “Citizenship and Urban Violence: Nightmares in the Open Air”, en *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*, editado por Susana Rotker (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002), 245. Traducción propia.

98 Salazar, *La parábola de Pablo*, 335.

convierta, como advierte Monsiváis, en una forma cómplice de la violencia. Por otra parte, el equilibrio formal que logra la crónica termina por obliterar paradójicamente el formato de la parábola. Al respecto, si bien la introducción al libro manifiesta el deseo del cronista por derivar de la narración una moraleja, su deseo se ve sobrepasado por otro –aún más urgente– que se relaciona con la instalación de una verdad histórica que dé cuenta de la soterrada tragedia de un duelo nacional.

Artículo recibido: 27 de julio de 2015

Aceptado: 7 de septiembre de 2015