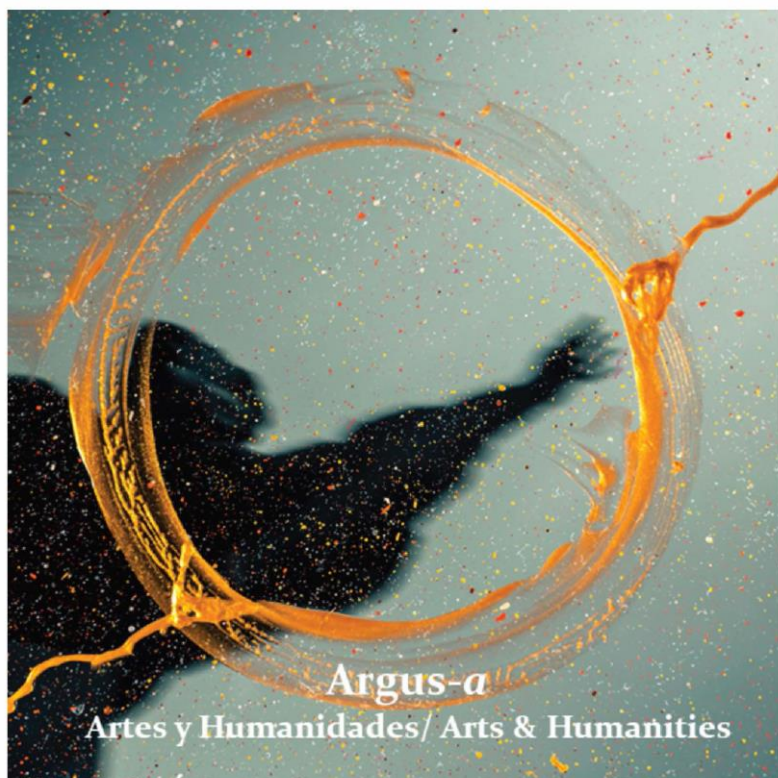


Diásporas, éxodos y representaciones en el arte y la literatura hispanoamericanos

Eduarne Beltrán de Heredia Carmona
y Luis Mora-Ballesteros (Eds.)



Argus-a

Artes y Humanidades/ Arts & Humanities

**Diásporas, éxodos y representaciones
en el arte y la literatura hispanoamericanos**

**Eduarne Beltrán de Heredia Carmona
y Luis Mora-Ballesteros**
Editores

**Diásporas, éxodos y representaciones
en el arte y la literatura hispanoamericanos**

Abraham Prades
Bruno Nowendzstern
Christina L. Sisk Nava
Gabriel Osuna
Miriam S. Romero
Ronald Antonio Ramírez
Tugba Sevin



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA
2023

Diásporas, éxodos y representaciones en el arte y la literatura hispanoamericanos

ISBN 978-1-944508-51-7

Ilustración de tapa: gentileza de J.R. Korpa, en unsplash.com

Diseño de tapa: *Argus-a*.

© Edurne Beltrán de Heredia Carmona y Luis Mora-Ballesteros 2023

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-a Artes y Humanidades / Arts & Humanities
Argusa Artes y Humanidades / Arts & Humanities L.L.C.

1414 Countrywood Ave. # 90
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.
argus.a.org@gmail.com

ÍNDICE

Presentación , por Luis Mora-Ballesteros	i
I. Producción cultural y filmica tras los movimientos geográficos desde y hacia el mundo hispanohablante	
¿Emigrantes o exiliados? Respuesta desde el extranjero a la crisis económica de 2008 en <i>Españoles en el exilio</i> (2017) <i>Abraham Prades</i>	1
Del campo agrícola al campo deportivo: Análisis de la representación de los mexicoamericanos y su integración a través del deporte en <i>McFarland, USA</i> (2015) <i>Bruno Nowendtsztern</i>	29
Percepciones, tensiones y conflictos inmigrantes en la película <i>Los lobos</i> (2019) de Samuel Kishi <i>Miriam S. Romero</i>	57
II. Diásporas y éxodos en la literatura hispanoamericana y Latina en los Estados Unidos	
Violencia y diásporas en tres generaciones: Víctor Hugo Rascón Banda, Guillermo Arreola y Geney Beltrán <i>Gabriel Osuna</i>	87
La migración indocumentada en <i>My (Underground) American Dream</i> (2016) y <i>Someone Like Me</i> (2018), de Julissa Arce <i>Christina L. Sisk Nava</i>	113

**III. Paradigmas, transmedia, hibridez texto-imagen
y lenguaje digital**

Los sefardíes y los conversos:
dos caras de la misma moneda

Tugba Sevin

139

Migrantes, el cuerpo-residuo:
Análisis estético de *Sin nombre* (2009), de Cary Kukulnaga
y *Desierto* (2015), de Jonás Cuarón

Ronald Antonio Ramírez

171

Violencia y diásporas en tres generaciones:

Víctor Hugo Rascón Banda, Guillermo Arreola y Geney Beltrán

Gabriel Osuna
Universidad de Sonora

Resumen

El objetivo del presente capítulo es determinar cómo aparece la interacción entre violencia, representación del espacio y escritura en *Contrabando* (2008), de Víctor Hugo Rascón Banda, *La venganza de los pájaros* (2006), de Guillermo Arreola y *Adiós, Tomasa* (2019), de Geney Beltrán, tres novelas cuyas historias se desarrollan en pueblos de la Sierra Madre Occidental en el noroeste de México. Mediante el análisis de cada uno de los textos, hemos encontrado que las historias coinciden en un punto: el fenómeno de la violencia es el origen de un destino, que consiste en la migración forzada hacia los centros urbanos y hacia la frontera norte. Santa Rosa de Uruáchic (Chihuahua), Tayoltita (Durango) y Chapotán (Durango) son pueblos cuya representación se profundiza con las historias que les dan rostro. Los protagonistas en su mayoría se convierten en migrantes que terminan llevando consigo sus propias historias de familias desplazadas o de individuos que han padecido la violencia en niveles inimaginables. Hemos encontrado que el material narrativo de esta literatura está vinculado en buena medida con la realidad predominantemente trágica del entorno, que obliga a los sobrevivientes a vivir en medio de la lógica impuesta por la economía del narcotráfico y sus tecnologías de la violencia, pero también obliga a muchos de ellos a formar parte de las diásporas que han definido las pautas de la migración en el norte de México.

Abstract

The objective of this chapter is to determine how the interaction between violence, representation of space and writing appears in *Contrabando* (2008) by Víctor Hugo Rascón Banda, *La venganza de los pájaros* (2006) by Guillermo Arreola, and *Adiós, Tomasa* (2019) by Geney Beltrán, three novels whose stories take place in small towns of the Sierra Madre Occidental in northwestern Mexico. Through the analysis of each of the texts, we have found that the stories coincide in a common point: The phenomenon of violence is the origin of a destination, which consists of forced migration to urban centers and to the northern border. Santa Rosa de Uruáchic (Chihuahua), Tayoltita (Durango) and Chapotán (Durango) are small towns whose representation is deepened by the stories that give

them particular features. Most of the protagonists become migrants who end up carrying their own stories of displaced families or individuals who have suffered violence at unimaginable levels. We have found that the narrative material of this literature is largely linked to the predominantly tragic reality of the environment, which forces survivors to live amidst the logic imposed by the drug-trafficking economy and its technologies of violence, but also forces many of them to form part of the diasporas that have defined the patterns of migration in northern Mexico.

Introducción

A lo largo de tres generaciones, el asunto de la migración hacia la frontera y hacia otros centros urbanos tanto de México como de Estados Unidos ha marcado los destinos de muchas historias que surgen en los pueblos de esta geografía cultural. El objetivo del presente capítulo es determinar cómo aparece en cada uno de ellos la relación entre violencia, representación del espacio y su relación con la escritura. Se trata de historias que pertenecen a los habitantes de los pueblos de la Sierra Madre Occidental y de cómo éstas perfilan la configuración de personajes que forman parte de las tres novelas del corpus aquí analizado. Las perspectivas desarrolladas en los textos se ven unidas por un punto sorprendentemente común: el fenómeno de la violencia y su relación con el narcotráfico y la migración. Los textos por analizar pertenecen a autores que nacieron y tuvieron su infancia en el hoy llamado Triángulo Dorado, lugar que con el tiempo pasó a formar parte de un entorno dominado por la economía del narcotráfico y sus propios usos y costumbres, alejados de las leyes del Estado y del marco jurídico que rige el país. Lo anterior funciona como punto central del análisis, pues consideramos que es lo que da unidad a las siguientes tres novelas: *Contrabando*, ganadora del premio Bellas Artes Juan Rulfo para Primera Novela en 1991, pero publicada de manera póstuma (Planeta, 2008 --a un par de meses después del fallecimiento del autor--) de Víctor Hugo Rascón Banda (Uruáchic, Chihuahua, 1948), así como de las novelas *La venganza de los pájaros* (FCE, 2006) de Guillermo Arreola (Tayoltita, Durango, 1964) y *Adiós, Tomasa* (Alfaguara, 2019) de Geney Beltrán (Culiacán, Sinaloa, 1976).

Diásporas, éxodos y representaciones

Estas tres novelas han sido seleccionadas debido a que, no obstante formar una historia original con sus propias características bien definidas, además de contar con un estilo narrativo propio, el lugar de origen de los autores y sus experiencias con el espacio geográfico reconstruido a través del relato de ficción influyen en la conformación de una unidad cuyo eje temático coincide en la presencia gradual de la violencia. Ésta determina no solo los avatares de cada historia, sino puntos en común que influyen en la configuración de los finales de las novelas, que consiste en la necesidad de huir del entorno. Se puede sugerir, entonces, que en los casos de estas tres novelas el lugar de origen del autor y su experiencia de infancia y adolescencia con el entorno modelan el universo de relatos que se trasladarán en su agenda temática como escritores. La intención es observar cómo experiencia de vida influye a veces en la selección del material narrativo de los creadores.

A pesar de que sea difícil comprobar en qué medida el relato ficcional se acompaña de diferentes grados de inventiva (es decir, resulta prácticamente imposible saber si los niveles de ficción traspasan la frontera entre la reconstrucción de hechos del pasado y la invención de los hechos sin relación alguna con sucesos extraficcionales). Llama la atención aquello que une a las tres historias narradas: un mundo aislado, con sus propias reglas, que se caracteriza por el dominio de la violencia y la presencia obligada de los homicidios y la agresión contra los cuerpos vulnerables.

***Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda: concierto de voces y la carta de Valente Armenta**

En la novela *Contrabando*, Víctor Hugo Rascón Banda describe al pueblo de Santa Rosa de Uruáchic, en la sierra de Chihuahua, como un microcosmos en donde confluyen realidades que muestran como eje común la creciente violencia producida por el fenómeno del narcotráfico. En ella, las preocupaciones que el autor tuvo sobre este fenómeno y sus efectos culturales y sociales, no sólo quedan demostradas en la escritura de este

texto, sino también en la pieza teatral homónima. Rascón Banda presenta en la novela una pluralidad de voces que ingresan en el espacio de una literatura que busca reconstruir un mundo y una idiosincrasia que es necesario comprender para observar cómo se interrelacionan los personajes entre sí y con el entorno. Los recursos narrativos que se presentan permiten configurar ese mundo paralelo en donde, lejos de hacer hincapié en las idealizaciones ocasionadas por la distancia y el tiempo, impera un claro tono de denuncia debido a la selección del material que se utiliza y la forma como se presenta.²⁶

En *Contrabando*, la presencia del narcotráfico le da un carácter de unidad al pueblo de la sierra; es la experiencia en común de la que casi nadie se salva, en tanto que es el acontecer cotidiano y el devenir histórico de aquellos asentamientos que vieron su futuro mermado por la decadencia de la actividad minera: en el caso de Santa Rosa de Uruáchic a partir de la segunda mitad del siglo XX. En este nuevo contexto, donde sólo los hombres mayores hablan de las minas, el pueblo que recrea Rascón Banda es un espacio en el cual la migración hacia Estados Unidos, los desplazamientos a las ciudades cercanas o a las fronterizas y la muerte violenta, son los nuevos entornos temáticos que formarán parte de la cotidianidad de sus habitantes y, por extensión, de los personajes de esta novela.²⁷ Por

²⁶ Lo anterior estará presente a lo largo de la obra de Rascón Banda, especialmente en la obra dramática, pues, como dice Alejandra Luiselli: “desde las trincheras de la dramaturgia, convirtió a los Derechos Humanos en su más absoluta prioridad. En las obras rasconbandianas, mujeres, indocumentos e indígenas luchan infatigablemente por recuperar su dignidad” (182).

²⁷ En relación con el tema de la autoficción en la narrativa, podríamos decir entonces que el cuentario *Volver a Santa Rosa* (Joaquín Mortiz, 1996) funciona como la reconstrucción ficcionalizada de la infancia del autor. En este sentido, podríamos inferir que hay dos etapas clave en la narración semiautobiográfica del autor, y sería este libro de cuentos como una primera etapa, y la segunda cuando el autor regresa ya adulto y con una reconocida trayectoria en el país. La mirada del adulto que regresa al pueblo a buscar inspiración como escritor se completará con la novela *Contrabando*, escrita, como bien mencionamos más arriba, antes que *Volver a Santa Rosa*. Por otra parte, existe una versión de los hechos de *Contrabando* como texto dramático y que se representó en teatros durante la primera mitad de la década de los noventa. Sobre la manera cómo se representa la violencia en esta obra, José María Risso Nieva afirma que ésta “se representa en la obra fundamentalmente en grado ausente, a través de los monólogos y los corridos, que

Diásporas, éxodos y representaciones

ejemplo, en la novela el plagio y la privación de la libertad alcanza incluso a los parientes cercanos del narrador autobiográfico, como su primo Julián —el Presidente municipal de Santa Rosa— desaparecido unos días antes del arribo del escritor al pueblo.

La presencia del relato de tipo testimonial como recurso discursivo influye en el estilo de la novela, en donde existen ocasiones en que es fácil olvidar que estamos ante un texto de carácter ficcional. Sin embargo, gracias a su uso ingresan en la literatura aquellas voces a las que tradicionalmente se les ha concebido más como objetos de estudio de áreas como la microhistoria y la antropología social. Debido al carácter ético de la enunciación que se presenta en esta novela, estas voces aparecerán claramente como aquellas voces testimoniales necesarias que, por su exclusión respecto de las versiones oficiales de los hechos, deben de tener una presencia singular dentro de la Literatura. Su presencia otorga una versión menos maniqueísta de los sucesos relatados por el gobierno y los medios de comunicación. Semejante desplazamiento de la enunciación de las víctimas hacia los campos conceptuales y cognitivos de la literatura permite una *descosificación* del sujeto de estudio, que ingresa a la cualidad de representación de la conciencia a través del contenido artístico, lo que puede ser una preocupación presente en muchos de los textos de la literatura reciente.

Por otra parte, el uso del nombre del autor como personaje, sus actividades profesionales y el valor testimonial de las voces, dan a esta novela ese carácter de ambigüedad que suscita la discusión: entre el texto autobiográfico, la autobiografía novelada, el texto dramático, el guión cinematográfico y todos estos recursos de enunciación que le imprimen un sello semiautobiográfico y autoficcional. Esta novela transforma la identidad de aquellos personajes que han sido estereotipados por los discursos

recuperan en la escena acontecimientos acaecidos en la distancia espaciotemporal, y en menor medida de forma latente o visible, como sucede hacia el final del drama” (89)

dominantes (los discursos mediáticos altamente eficientes en la generación de opinión y por lo tanto en la producción de verdades). Por otra parte, enfrentarse al estereotipo no necesariamente significa negarlo o silenciarlo, sino apropiarse de él y transformarlo mediante una nueva representación que, en este caso, reescribe y reestructura el mundo. Así los reubica, los desplaza hacia nuevos espacios de significación que son los que otorgan el carácter distintivo a esta narrativa. El asunto cambia cuando se renueva la imagen en un espacio artístico que indaga en la profundidad psíquica de la realidad que hoy vivimos. Para Rascón Banda estos pueblos, ahora casi abandonados, enfrentan dos destinos: la emigración de sus trabajadores hacia la frontera norte y hacia Estados Unidos, o la inserción en la economía del narcotráfico, con una esperanza de vida muy corta, al convertirse en partícipes de un conflicto, cuyo final desafortunadamente conocen demasiado bien quienes habitan estas geografías. ¿A qué nos referimos con “demasiado bien”? Parte del carácter visionario que Rascón Banda tuvo en esta novela fue la necesidad de exponer la situación de las personas que por múltiples factores se vieron, tarde o temprano, involucradas en el narcotráfico. Y como buen dramaturgo, el autor supo ver la fuerte conexión entre el trabajo ilícito, los destinos de vida y la tragedia. Esta última está también presente en el fracaso del migrante²⁸, así como dentro de la novela en el personaje Valente Armenta y la carta que escribe como carta de despedida de un suicida.

En ella, el personaje escribe a manera de relato confesional desde la cárcel, y relata su vida y los pormenores que lo llevaron a involucrarse en la compleja realidad del negocio de la producción y trasiego de droga hacia Estados Unidos, y de cómo utiliza el recurso de la carta para dar fe y testimonio de la vida de una persona sin estudios en la tremenda realidad del mundo rural intensificada por la lejanía y el aislamiento, cuya situación geográfica y climática permitieron convertirlo en el lugar ideal para la siembra de amapola y marihuana. Dice Valente Armenta en su carta: “Escribo esta carta [...] para dar un pormenor de mi vida, para desahogarme

²⁸ Véase el cuento “Los mojados”, en *Volver a Santa Rosa* (México: Joaquín Mortiz, 1996).

Diásporas, éxodos y representaciones

y para que los que me encuentren mañana conozcan la verdad de muchas cosas que se cuentan de mí” (Rascón Banda, *Contrabando* 114). Dentro del pormenor de su vida también relata las veces que por diversas circunstancias tuvo que convertirse en homicida, debido sobre todo a la discordia y a la traición, tan comunes dentro del narcotráfico.²⁹ Y después de dar el pormenor sobre los sucesos más importantes de su vida, Valente Armenta relata la traición por parte de su última esposa y la acusación falsa sobre el asesinato de los padres de ella: “Y ahora resulta que quieren que pase cuarenta años metido aquí entre estas cuatro paredes, sin gozar de la preciada libertad y todo por un crimen que nunca cometí” (128). Con esta información, Valente Armenta expone los hechos para la comprensión profunda y el entendimiento del porqué de su escritura; es decir, nos prepara para lo que vendrá, que es la intención suicida al terminar la escritura de la carta: “He repasado mi vida y he tenido un momento de claridad. Para qué quiero vivir, me he preguntado, solo y mi alma. Me siento muy, pero muy viejo; hasta canas me están saliendo. Me siento acabado, como un animal enfermo que ha caído en una trampa. Como esos pájaros que brincan de un lado a otro en la jaula y se niegan a cantar” (128). Esta autopercepción es lo que motiva la expresión de su sentir y con ello la realización confesional a través de la escritura. Ésta, por lo tanto, surge de una intención ética de enunciación en donde existe la necesidad de dejar una versión de los hechos que difiere sustancialmente de la oficial (aquella que lo llevó a la pérdida de la libertad y sobre todo a la pérdida de cualquier esperanza de tener un destino distinto a aquel que en ese momento él ya ha decidido: “Como veo que los días pasan y yo sigo aquí, rumiando mi soledad, y no hay forma legal o ilegal de salir, he tomado la determinación de quitarme la vida” (128). Y más adelante nos dice: “Es mejor morir aquí,

²⁹ Para comprender el proceso de la economía del narcotráfico en la zona durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado, especialmente en Sinaloa, véase Froylán Enciso, *Nuestra historia narcótica. Pasajes para (re) legalizar las drogas en México* (México: Debate, 2015). En especial véase los capítulos “Arbitrariedades en la tierra del Chapo” (pp. 123-126), “1976, el año más violento en la historia de Culiacán” (pp. 127-131) para la década de los setenta. Y para la siguiente década el capítulo “Caro Quintero y el pago de la deuda externa” (137-145).

sin sufrimiento. Al cabo, la muerte me hará libre otra vez [...] Por eso escribo esta carta [...] porque contando mi vida puedo estar limpio de culpa y de pecados en caso de que exista otra vida más allá” (129).

Es interesante observar cómo la situación del personaje ha sido definida por el carácter ilícito de muchas circunstancias que lo llevaron a huir de la justicia y a desencadenar el complejo proceso en donde el sistema condena a quienes no se alínean a los preceptos de la justicia y de la legalidad. Por eso existe en la escritura de Valente Armenta la gran necesidad de expresar no sólo las condiciones que lo llevaron a vivir tales circunstancias, sino también la de dejar una versión de los hechos, y por lo tanto, una versión de la historia que dé cuenta de la esencia profunda del ser mediante el acto confesional, despojado de la nulificación que le otorgan el Estado y la justicia. La reificación del ser es tal que desde sus profundidades desea una justicia trascendental; después de la muerte, que la memoria no sea la del criminal despojado de toda humanidad, sino la del ser humano que no tuvo otras alternativas en la vida, por eso en la posdata de la carta, Valente Armenta dice lo siguiente: “Una última voluntad. Pido que esta carta sea mandada 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)³⁰. Se trata de los padres del autor de la novela, y se intensifica la conexión con la mención del autor, que aparece autonombrado como tal por él mismo y por otros personajes: “Para que la carta se la den o se la manden al Huguito, que estuvo conmigo en la escuela y que según me han dicho se dedica a 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).

Al experimentar como lectores otros niveles ficcionales, o desprendernos del nivel ficcional primario para relacionarlo con la presencia

³⁰ En todas las citas textuales de los textos literarios, salvo que se mencione lo contrario, las cursivas son mías, con la intención de hacer énfasis en la importancia del texto citado.

Diásporas, éxodos y representaciones

del autor de la novela y sus padres, depositarios de la carta, hemos resignificado el papel que tiene la ficción cuando entra en los espacios autoficcionales y los ciertos elementos autobiográficos. En este sentido, esta literatura recuerda el lugar tan cercano que hay entre los protagonistas de las historias y la existencia del autor dentro del complejo escenario de la trama. Valente Armenta, dentro de la novela *Contrabando*, se convierte en un símbolo de aquello que es y solo puede existir en ese medio. Sin estudios, sin educación y perteneciente a un mundo en donde las posibilidades, casi en su totalidad, se reducen a la inserción dentro del narco, la esperanza de vida de las personas se reduce a su mínima expresión. En un país que desconoce la idiosincrasia de los pueblos serranos y su participación en el narcotráfico, la leve esperanza de existencia se encuentra, en todo caso, en la intimidad testimonial de la confesión mediante la escritura. Y la importancia que adquiere esta voz dentro del concierto de voces que conforman la novela, comprueba el nivel de compromiso que Rascón Banda tuvo no sólo con las personas de Santa Rosa de Uruáchic, escenario central de la trama, sino específicamente con aquellas personas que por circunstancias de la violencia del narcotráfico y la violencia de Estado vieron mermada cualquier posibilidad de realización.

***La venganza de los pájaros* de Guillermo Arreola: la violación como epítome de la violencia y su representación narrativa**

En la novela *La venganza de los pájaros* (FCE, 2006) aparece la voz de un niño narrador que transmite la historia de su familia y el proceso de transformación que cada uno tiene conforme van construyendo sus destinos que, en todos los casos, culminan con el abandono del pueblo y la migración hacia la ciudad. El niño, en cada hecho que narra, deja entrever complejas estructuras significativas que representan una realidad intrincada, correspondiente con las relaciones afectivas establecidas entre los personajes. Éstas muestran un mundo que paulatinamente se irá descubriendo más y más complejo; un mundo que, a través de su mirada, sugiere la profunda y dramática realidad que puede vivir una familia aislada en un pequeño pueblo minero enclavado en la sierra de Durango.

La representación de los personajes y sus características demuestran que, dentro de aquella realidad y sus complejas relaciones, aparece un escenario en donde el deseo reprimido y la violencia definen no sólo aquello que sucede en el seno familiar, sino también con el resto de los personajes del pueblo. En esta novela se presentan algunas pistas que terminan por definir una historia en la que los actos simbólicos orientan su interpretación hacia una lectura que privilegia el papel de la relación amistosa cargada de actos de significación homoerótica. Lo anterior, se podría sugerir, ha sido poco tratado en la narrativa del norte de México desde la perspectiva otorgada por este autor. Tales actos simbólicos influyen, en alguna medida, en la interacción entre las voces y los silencios que completan estas viñetas de la memoria, y que terminan por armar la historia. Es necesario explorar cada historia que aparece en el texto para observar aquellos puentes significativos que arman un relato más amplio y que permiten constituir el hecho novelesco.

La familia, compuesta por los padres y cinco hijos: Eva, Concha, Delia, Antonio y Fernando, vive en un pueblo aislado cuyo nombre nunca se menciona, pero sí sabemos que es un pueblo minero de la sierra. También aparecen elementos toponímicos que orientan claramente sobre la geografía del entorno y el espacio descritos: en algún momento el padre menciona San Ignacio (que es San Ignacio de Piaxtla, Sinaloa, cabecera municipal del mismo nombre, que se encuentra enclavado al pie de la sierra que comparten los estados de Durango y Sinaloa)³¹, en donde es necesario hacer algunos trámites del sindicato. Hay un intento de duelo a muerte entre el padre y un personaje llamado Isidro Favela en “el rumbo de Cinco Señores” (Cinco Señores es una rancharía entre San Dimas y Tayoltita). Concha y Eva se van de la casa y su madre piensa que se fueron

³¹ En conversación telefónica con el autor, el autor mencionó que la historia se desarrolla en el pueblo minero llamado Tayoltita (municipio de San Dimas, Durango), y que los lugares mencionados cerca de éste sí forman parte de la toponimia de la región: San Dimas, Cinco Señores, San Ignacio (de Piaxtla, Sinaloa), etc. También, comentó que la historia narrada en su novela sí es en buena medida la de su propia familia, y que también el protagonista está construido a partir de sus propios recuerdos de la infancia en el pueblo, en años y meses previos a la migración de su propia familia hacia la ciudad de Tijuana en la década de los setenta.

Diásporas, éxodos y representaciones

“al Gato de Lara o a Mazatlán”. Cuando el niño narra el momento en que finalmente se fueron del pueblo, dice que no sabían “ir si a Chihuahua, Durango o Sinaloa”. Esta información otorga pistas importantes para relacionar el espacio ficcional con una zona geográfica específica, cuyo punto medio se ubica en la sierra entre los estados de Durango y Sinaloa, y que coincide con el lugar de nacimiento del autor de la novela.

La madre es quien, en parte por su aburrimiento al vivir en el pueblo, habita su casa con unos fantasmas llamados Ernestina, Lucio y Cornelia. En la voz narrativa del niño, además, se intercalan como discurso referido y como discurso directo las voces de cada uno de los miembros de la familia, y los diálogos se insertan alternadamente, creando así viñetas de la memoria que van armando una historia compleja conforme se van conectando un momento, un acto y un pensamiento con otros relacionados entre sí. Por ejemplo, a través de la voz del niño aparece la de la madre de la siguiente manera: “Sólo a mí me ordenó [mi madre] quítale los zapatos a tu padre, que se nos va a asfixiar. Cómo pesa el alcohol, dijo mi madre aquella vez, cómo pesa su voz. ¿El alcohol tiene voz?, le pregunté mirándole los labios. Sí, me respondió, tiene raíz y tiene voz, una voz que te susurra al oído bebe, bebe y repta” (Arreola, 11). El cambio de persona gramatical entre el narrador y los personajes otorga las pistas para identificar quién es el personaje que enuncia: hay muchos ejemplos a lo largo de toda la novela en donde se observa la intervención directa de los personajes, reproducidos por la voz del niño. En este sentido, el texto funciona como una novela conformada por un concierto de voces que se alternan con la del narrador.

No sólo aparecen las historias de los miembros de la familia; se narra la amorosa amistad entre el tío Fernando (hermano de la madre) y un hombre apodado el Jarocho. Una historia de amor apenas sugerida que termina en el matrimonio del Jarocho con Camerina, y la desaparición de ambos, y del tío Fernando con una mujer llamada Boni. Esto se da como consecuencia del mandato heteronormativo y heterosexual, que rige la

conducta de los protagonistas de la historia y las decisiones que tomarán más adelante.

Se narran también la historia de La Otra Mujer, amante del padre del narrador, y la historia de Isidro Favela, rival del padre y presunto violador del niño narrador. Hacia el final de la novela, cada uno de los hijos toma su propio camino. En la casa sólo quedan los padres y el niño, que nos ha contado la historia. Es ahí donde se hace preciso salir del pueblo: habiendo cumplido con un ciclo, la familia debe emigrar a la ciudad. Hay distintos elementos que forman parte de la compleja e intrincada historia que aparece en la novela. Dentro de las connotaciones e implicaciones de los hechos sugeridos, debido a que forman parte del universo de la secrecía que acompaña la configuración de las historias y sus relaciones entre los personajes, aparece en primer lugar una relación amorosa entre El Jarocho y el tío Fernando, hermano de la madre del narrador. Al seguir el mandato heterosexual que produce el deber ser y con ello el cumplimiento del mismo, El Jarocho se une en una relación con Camerina y desaparecen para siempre del pueblo; a su vez, por despecho el tío Fernando se casa con Boni tan solo para sumirse en la amargura por el abandono de El Jarocho. En venganza, el tío Fernando compra el caballo negro que había pertenecido a El Jarocho para descargar su rabia en el animal: “Cada vez que se emborrachaba terminaba injuriando y azotando al animal hasta que se quedaba sin fuerzas” (Arreola, 121). Sin embargo, tiempo después el tío muere repentinamente, pues al parecer el alcohol y el dolor de la pérdida de su felicidad por el abandono, sin el consuelo de la confesión, y por lo tanto de la enunciación, lo llevan hasta el colapso y la muerte: “Tras el entierro de mi tío, Boni liberó al caballo; de inmediato el caballo comenzó a galopar y en un momento dado ya nadie pudo pararlo. Quienes lo vieron cuentan que iba tan de prisa que parecía que quería partir en dos el horizonte” (122).

Aun dentro de la historia, el tabú aparece como un elemento importante en el universo significativo y en la interpretación de los hechos narrados. Otra historia intercalada en la narración es la sugerencia de la violación del niño narrador a manos de Isidro Favela, el enemigo del padre

Diásporas, éxodos y representaciones

de Fernando. Debido a que la novela está constituida estructuralmente como si fuese una sucesión de, como mencionamos anteriormente, viñetas de la memoria, hay elementos (imágenes, coincidencias, recuerdos, etc.) que se entrelazan, formando una compleja urdimbre que requiere de una atenta participación por parte de quien lee para poder relacionar imágenes y sentimientos con hechos, y así interconectarlos para armar la trama sugerida, aquella que se encuentra oculta y que espera de una revelación por parte del lector. Por ejemplo, y en relación con la narración de la violación de Fernando (el niño narrador), ésta sucede cuando cruza el puente del río porque quería atrapar un pájaro. Más allá del puente, entre el río y la densa vegetación, estaba el espacio prohibido, al cual al niño se le advierte que nunca debe de cruzar porque aquel lugar ya estaba fuera del pueblo. A propósito del cruce del puente, dice el niño Fernando:

Seguí, caminando, y me perdí, *como se pierde el tiempo*. Llegué hasta el puente que divide al pueblo de los árboles y de las minas. [...] Oí entonces una voz muy cerca de mí. [...] Me dijo chamaco por qué andas solo por estos rumbos. Sentí que el cuerpo se me sacudía. Volteé y vi a mi costado derecho la sombra de una figura humana [...] Crúzalo [el puente], me dijo la sombra, yo te ayudo. Y en el río se puede nadar, me respondió la sombra. [...] ¿Qué no te gustan los caballos?; yo tengo uno, es muy negro, y te lo voy a prestar para que montes en él y *ya no tengas que jugar tanto con las palabras a la hora más larga de la noche*. [...] “En eso sentí que me empujaban al agua. Y me perdí, mis piernas se hundieron y el agua se torna negruzca. [...] Siento los dedos del agua golpeteándome el vientre. *Siento el peso de la sombra humana encima de mí*. [...] Manos que me envuelven, que me estrujan, que me hundieron en el centro del agua. [...] El agua mordisqueando mi cara y la voz de la sombra vuelta una carcajada. Una carcajada debajo del agua. (187-188)

Antes de partir para siempre, El Jarocho le había vendido su caballo negro a Isidro Favela, que a su vez este después se lo vendió al tío

Fernando, que era quien azotaba al caballo negro ante el dolor y el sufrimiento por el abandono de su “mejor amigo” El Jarocho. Se puede observar con detalle que la sombra que ataca al niño Fernando y que le dice que tiene un caballo negro, al parecer es la misma sombra que aparece en otro momento de la novela, cuando el padre de Fernando (el niño narrador) se bate a puño limpio con Isidro Favela por, supuestamente, unos líos del sindicato. Esta situación nos lleva a la elaboración de las siguientes preguntas: ¿Por qué tanto la madre como el padre deciden que el niño, armado con una navaja, lo acompañe a semejante acto de salvaguarda de la honra mediante los golpes? ¿Por qué Isidro Favela iba armado con una pistola y estaba dispuesto a usarla para matar al padre, hasta que vio al niño? ¿Por qué se decide que el niño tiene que atestiguar este acto de violencia extrema? ¿Es que acaso la ritualidad de salvaguardar del honor exige que el ofendido (el niño) tome venganza por sí mismo en caso de la muerte del padre ante el agresor? ¿Cuáles son las razones que orillaron a los personajes a actuar de esta manera? ¿Por qué la madre, ante esta situación, le dice al niño Fernando momentos antes de que este acompañe a su padre por el asunto con Isidro Favela, lo siguiente?: “Mientras mi padre se afeitaba para recibir la muerte del modo más pulcro, mi madre me vistió con mi mejor camisa y mi mejor pantalón y luego hizo que me pusiera un chaleco. En la bolsa interior del chaleco depositó una navaja. Dale en el corazón si no te queda de otra, así como has visto que le hacen a los puercos, me dijo” (131). Sin duda, todas las preguntas planteadas anteriormente sugieren el carácter oculto y simbólico del contenido profundo de la trama. Ahora bien, tras tener claro el asunto de la violación, véase cómo se puede releer la manera cómo el niño narra el ajuste de cuentas entre su padre e Isidro Favela: “Tras caminar un buen tramo, mi padre y yo divisamos a Isidro Favela y nos fuimos acercando a él. *Sentí que un charco de agua me anegaba el corazón y que una sombra se me echaba encima*; las piernas y las manos me empezaron a temblar y me dieron ganas de ponerme a toser hasta quedar amoratado” (131-132). Hacia el final de este fragmento, Fernando dice lo siguiente: “*Mucho tiempo creí lo que mi padre había dicho*, aquello de que Isidro Favela quería matarlo por el asunto del sindicato. Después todo el mundo se enteró de que también Isidro tenía amoríos con la otra

Diásporas, éxodos y representaciones

mujer y que de allí había surgido la rivalidad con mi padre, *eso decían.*” (132) Al parecer, el tabú de la violación impide que los padres expliquen al niño cuál es la verdadera causa del enfrentamiento del padre con Isidro.

En otro fragmento, cuando relata una de las pesadillas al parecer recurrentes, Ernestina (una de las fantasmas que había inventado la madre de Fernando) le dice en el sueño: “devuélvete a tu casa, y haz lo único que te queda: llorar, llorar” (155). Y nuevamente sobre el puente del río, dentro del sueño: “Seguí avanzando de frente, tengo que alcanzar la orilla, tengo que llegar hasta la torre. El sudor me cubría la cara, bajé la vista y vi sobre los tablones unos zapatos de niño, seguí corriendo y encontré una camisa de niño, un pantalón de niño, y lápices y cuadernos abiertos, y la voz de Ernestina diciéndome te lo dije, que no llegarías, que ya era demasiado tarde, y se carcajaba con una risa diabólica” (155). Qué mayor coincidencia si no son los cuadernos del niño que dibuja, que el mismo Fernando menciona cuando al relata los dibujos que hacía del pueblo: “Allá están los cerros, *que coloreo profusamente* de color verde olivo y café. Arriba, *desbordándose de los márgenes del cuaderno*, el cielo, azul cobrizo (134-135). [...] En el centro está el pueblo, *tiro de líneas horizontales, verticales y curvadas para delinear* las casonas de adobe pintadas con fosforescencias. [...] las minas que nunca he visto, que *no pueden emerger sobre lo blanco del papel* [...]. Me faltan colores para pintar lo que no veo” (135) Y más adelante: “En otra habitación estoy yo, explorando cavernas con mi mente o jugando al tiro al blanco con las palabras” (136). Y también: “Dibujo con los ojos medio cerrados” (137).

Hay que recordar que más adelante, cuando narra los hechos de la violación, la sombra negra que se le echa encima le dice antes: “Te lo voy a prestar [el caballo negro de Isidro Favela] para que montes en él y ya no tengas que *jugar tanto con las palabras a la hora más larga de la noche*” (187). Es difícil no relacionar las formas de expresión y los lenguajes que el niño Fernando explora, con la pericia y experiencia expresiva del autor de la

novela (pintor y escritor)³²: algo de la conciencia del autor aparece, quizás de diferentes maneras, en la constitución enunciativa de esta novela y en su voz principal, que es la de Fernando, el benjamín de la familia, que, aunque no se dice, se adivina la razón por la que tiene que salir de urgencia del pueblo y huir hacia un lugar lejano: “Voy a olvidar, pensé voy a olvidar” (206) ¿Qué es lo que tiene que olvidar? ¿a Isidro Favela y su muerte (suicidio), a su tío Fernando y el Jarocho (relación frustrada por la imposibilidad de realización en un medio rural y homofóbico)? ¿A las esposas de ellos (Camerina y Boni) que sufrieron por el mandato heterosexual que debieron cumplir sus esposos? ¿La violación y el pájaro que rozó el hombro de Isidro, que él lo vuelve a sentir al evocar los recuerdos? Todos han olvidado, menos Fernando. Al percatarnos de las razones profundas de la historia narrada en la novela, entonces toma sentido la frase final en voz del padre de Fernando, ya en la vejez, en este lugar lejano en donde vivían (representado teatralmente como un terrario), que le dice: “prométeme que contarás que para olvidar sólo existe el recuerdo” (208). Desde luego, el recuerdo se materializa a través de la escritura, y al existir en ella misma es posible dejar descansar los recuerdos, pues ya ocupan un nuevo lugar en el mundo, un lugar material que puede permitir la trascendencia a través de la singularidad del lenguaje literario (artístico) y su nuevo estatus en el mundo. El mundo posible, entonces y ahora, existe *per se* al concretarse en su propia materialidad, que es la que reubica y reconstruye la memoria y permite que ésta se convierta en Literatura.

Aunque queda en primer plano la idea de que el hecho fundamental que genera la novela es el probable homicidio de Isidro Favela (quizás

³² La carrera de Guillermo Arreola se caracteriza por una doble vertiente expresiva. Ha publicado como escritor tres libros: *La venganza de los pájaros* (FCE, 2006); *Traición a domicilio* (Planeta, 2013) y *Fierros bajo el agua* (Joaquín Mortíz, 2014). Por otra parte, su trayectoria como pintor es reconocida a nivel internacional. En una interesante entrevista sobre los inicios como pintor, el autor dice lo siguiente: “Comencé a pintar después de una crisis de vida espantosa, tras identificar la trampa que significa la presunta *normalidad*. De repente mi visión sobre la existencia se amplificó abruptamente. Esta crisis que menciono tuvo implicaciones físicas y mentales: pasé por una explosión psicótica y por una serie de enfermedades bastante verificables fisiológicamente. Entonces comencé a pintar desde los escombros, por así decirlo”. (Roberto Bernal, entrevista a Guillermo Arreola en *La Jornada Semanal*, 7 de noviembre de 2021).

Diásporas, éxodos y representaciones

disfrazado de suicidio), queda también la de que el niño narrador, ya adulto, quiere olvidar el suceso que nunca contó abiertamente porque está relegado al espacio del silencio, de lo prohibido, y que fue el haber sido víctima de violación por parte de Isidro Favela en el río, después de cruzar el puente, a donde nunca había cruzado porque se lo tenían prohibido. ¿Por qué estaba prohibido? Olvidar, la palabra clave de Fernando, es aquello por lo cual todos callan, los miembros de la familia, después de haber migrado hacia la frontera, aquello que no se puede contar porque pertenece al ámbito de lo prohibido: la enunciación del hecho detonaría elementos que violentarían el supuesto equilibrio que aquella familia había logrado al salir del pueblo. Olvidar, en parte, es crear *otro* relato fundacional en el nuevo espacio, la ciudad fronteriza, en donde el juego de la memoria en la familia migrante adquiere distintos tintes discursivos.

Los pájaros, siniestros, que en parte también tienen que ver con el hecho de la violación, aparecen cuando la muerte merodea. La familia ha olvidado los hechos que ocasionaron su migración forzada, o finge haberlos olvidado, se queda callada al preguntar el narrador por el Jarocho, por Isidro Favela. Por eso el padre, viejo y marginado por la familia, es el único que insiste en hablar del pasado, pero no del pasado que ha marcado a Fernando-niño-narrador, sino de las historias que él les había heredado. Apremia para que su hijo le escriba la historia de Crispín Sánchez, un hombre muerto por su caballo y que se arrastra sobre las piedras hasta encontrar la muerte en medio del sol, “sin siquiera el cobijo de la noche”. Ésa es la razón por la que el padre termina la novela diciéndole al hijo: “prométeme que contarás cómo todos nos hemos arrastrado por este mundo; prométeme que contarás que para olvidar sólo existe el recuerdo” (Arreola, 108). No en vano el padre ha sido marginado por la familia debido a su enfermedad, y sus palabras han sido neutralizadas por el estatus que ha adquirido con los años y la senectud. En el reencuentro, éste le dice al narrador que tiene que contar aquello que termina de consolidar nuestra identidad. Se refiere a la recuperación de la memoria como algo sustancial que permite aliviar el dolor de la orfandad con la que cargan las

personas migrantes. Es una memoria familiar que, no obstante las circunstancias y los silencios, forma el material narrativo que va recuperando la historia que se cuenta en la novela: la historia de aquello que *no* se cuenta, de aquello que se calla y decide “olvidarse” para siempre, y porque se sabe que aunque la memoria revive las heridas del pasado, es la única manera de transformarla debido a que su traslado hacia el lenguaje, hacia la enunciación, transforma y reconstituye su propia existencia. En este sentido, *La venganza de los pájaros* se hermana con las otras dos novelas aquí tratadas en tanto que representa el microcosmos del pueblo serrano dominado por la violencia, que al final obliga a los individuos a migrar hacia la ciudad, en este caso específico hacia la frontera.

***Adiós, Tomasa* de Geney Beltrán: el símbolo de la violencia en la sierra**

La novela *Adiós, Tomasa* (2019) de Geney Beltrán trata sobre la historia de la familia de Flavio Carrasco Heras, cuya infancia se describe con detalle a lo largo de los capítulos de la novela. La gran mayoría del relato se centra en la perspectiva desarrollada por Flavio, en donde su mirada devela el complejo y paulatino desarrollo de la violencia generada por el narcotráfico. Flavio es el menor de la familia; al percibir el mundo desde su propia experiencia, veremos cómo la violencia se encuentra presente en todos los niveles. Ésta aparece desde las primeras páginas como la esencia dominante en los hechos y la historia. La familia vive en un pequeño pueblo llamado Chapotán, perteneciente al municipio de Tamazula en el estado de Durango. En éste, y en las rancherías cercanas como El Toro, de donde proviene Tomasa, la violencia como un elemento que domina las relaciones y los destinos de los personajes estarán presentes en la mayoría de los momentos: marcadas por la realidad de estos pueblos, donde se vive al margen de la ley. Ésta, en aquel mundo, es un elemento ajeno a la vida cotidiana y a la idiosincrasia que define las relaciones humanas. Flavio padece por parte de los mayores los rituales de la masculinidad, como la imposición y el deber ser de lo que es la “hombría”, en aquel mundo, entendida como la generación y normalización de la violencia, por un lado. Por otro, está el elemento de denuncia más impactante dentro de la trama

Diásporas, éxodos y representaciones

de la novela, que es la terrible tortura que se ejerce contra Tomasa, una adolescente huérfana que trabajaba para la familia de Flavio, y que sufre del rapto y violación por parte de los generadores de mayor violencia en el entorno, que son los hermanos Lizárraga, los narcotraficantes que dominan la zona y ejercen el dominio y por lo tanto el abuso hacia los habitantes de Chapotán, especialmente contra don Eutimio, una de las figuras más respetadas del pequeño pueblo. Los hermanos Lizárraga a través de las armas cometerán injusticias que impondrán el miedo en la zona.

Cuando se va avanzando en la historia, se observa que hay elementos desde la experiencia de la infancia que irán inoculando en el habitante de la sierra el deseo de migrar hacia Estados Unidos. Así lo ve Flavio cuando se entera por parte de un primo cómo era todo en aquel país: “Todo lo americano era mejor (ya lo sabía): los tenis, las grabadoras, los pantalones que se traían los mojados en navidad para sus hijos” (48). Para muchos habitantes de esta región, el sentido de realización del individuo estará en la migración, bajo cualquier circunstancia, hacia Estados Unidos, por un lado; y, por otro, hacia la ciudad grande más cercana, que en este espacio se trata de Culiacán, Sinaloa, a donde terminarán emigrando la mayoría de las personas originarias de los pueblos serranos y sus rancherías, incluyendo la misma familia Carrasco Heras.

Hacia el final de la novela se puede observar que la desaparecida Tomasa se había convertido en una obsesión para el narrador principal, que paulatinamente se revela como El Seco, quien había sido compañero en la escuela de Héctor Carrasco Heras, el hermano mayor de Flavio. Todos deberán de cumplir un ciclo, y es el de la necesidad de migrar hacia la ciudad para poder continuar con sus vidas y huir del entorno degradado. Tanto el narrador como la familia Carrasco Heras se ven forzados a salir de Chapotán, pues los hechos que perpetraban tanto los hermanos Lizárraga como el ejército, generan las injusticias ante las cuales nada se puede hacer excepto huir para evitar ser la siguiente víctima: “Eran ciertamente muy engreídos, lo sabía el Flavio. Y también peligrosos: los del Potrerillo no eran cualquier gente. Gaudencio y Germán Lizárraga habían matado a

más de cinco. Uno de sus muertos fue el Ventura, vecino de aquí de Chapotán, a quien le acomodaron tres disparos por la espalda bajo un guamúchil a la salida del pueblo. También estuvo el Ventura metido en El Negocio; hubo un tiempo en que se llevaba muy bien con quienes serían luego sus asesinos” (169).

Llama la atención cómo en cada uno de los capítulos de la novela, el miedo se va apoderando de los habitantes ante el sentido de injusticia, y la frustración que éste genera al no poder protestar ni procurar justicia, lo que desencadena la dominación de este sentimiento será el asesinato de don Eutimio: “Y un mal día, el Gaudencio mató a don Eutimio. Mis padres creían que los Lizárraga no iban a andar por las cercanías un buen tiempo. Tamaña audacia no se había nunca visto. Lo del Vitorio Aispuro no pasó a mayores, [...] Pero matar a don Eutimio sí fue cruzar una línea con todo y que los guachos [los soldados] volteaban pa otra parte cuando aquellos dos hermanos hacían su comercio” (312). Por otra parte, no solo el acto homicida por parte de Gaudencio ha sembrado el terror y ha desequilibrado la vida de la gente de Chapotán, pues también estará acompañado después por otros actos de violencia que van a permitir completar el entramado de la novela, y este acto se refiere al rapto, tortura y violación de Tomasa, perpetrado por el mismo Gaudencio: “A pocas semanas del entierro de don Eutimio el hombre aquel se robó a Tomasa. ‘Pobre ingrata, qué vida le espera en adelante. Vámonos a vivir pa bajo [a Culiacán], Lizandro’, argüía mi madre. ‘Esa gente no se toca el corazón’” (313). En esta parte, y a partir de la decisión de migrar, se reitera la importancia del narrador (El Seco), que coincide con elementos semiautobiográficos y autoficcionales, pues lo que describe coincide con elementos de la propia biografía del autor. Además, el mismo Geney Beltrán, menciona que, por otra parte, en la construcción del personaje del niño Flavio, sí se encuentran recuerdos personajes, aunque aclara que es un mero constructo ficcional: “Aunque el personaje del niño Flavio en *Adiós, Tomasa* tiene que ver con mis recuerdos, no es una novela autobiográfica. Le metí características de otras personas, otras historias de vida” (Elena Poniatowska, “*Adiós, Tomasa*, la novela de Geney Beltrán”). Y, sin embargo, insiste al final el narrador de la novela en su papel como escritor, y sobre cómo

Diásporas, éxodos y representaciones

quedó para siempre conmocionado por la historia de Tomasa, que en el momento de la conciencia escritural por parte del autor comprendemos por qué ella es la verdadera protagonista de la novela: “tanta vivacidad, tanta ternura y todo ese frescor que veíamos en el ser de Tomasa había de repente sido arrebatado con violencia. [...] El asesinato era ya en la sierra una cosa normal; pero esto era romper a un ser indefenso. Y esa era la palabra que estuve buscando en aquellos tiempos sin nunca discernirla: era Tomasa una morrita indefensa” (314). Esta declaración por parte del narrador remite hacia uno de los problemas más alarmantes del México actual, y tiene que ver con los terribles niveles de violencia hacia las mujeres; Tomasa estuvo a punto de ser una más de las víctimas de los feminicidios en México, y ese terror ante la tortura previa a la muerte es el sentir que ocasiona que Tomasa se convierta en una obsesión para el narrador, es por eso que la novela empieza con ese rapto y tortura. Al leer las primeras líneas de la novela, quien lee no olvidará esta escena tan impactante por su violencia y, al igual que el narrador, seguiremos conmovidos a lo largo de la experiencia de lectura por una sensación de injusticia que se cierne alrededor de la historia de Tomasa. Dice Mónica Torres Torrija que esta novela “nos sumerge en un México que no quisiéramos contemplar. *Adiós, Tomasa* recorre el velo de la realidad encubierta por la historia oficial, por las víctimas silenciadas no sólo por la violencia normalizada por el crimen organizado y la corrupción del gobierno, sino también por el machismo imperante en la sociedad mexicana” (Torres Torrija 119).

Por eso, hacia el final de la novela, el narrador concluye con lo siguiente: “Fue una impresión tan duradera que, ya de adolescente, cuando leí *Cien años de soledad* y decidí volverme novelista, supe que la historia más perentoria que algún día habría de narrar era la de Tomasa” (Beltrán 314). Precisamente, por su carácter de orfandad, de desamparo; por su particular situación de un ser, en medio de la soledad, que conmueve hasta las lágrimas por su historia al percatarnos de que lo más duro de la existencia está en la sobrevivencia ante el daño permanente que el ser humano, a través de la crueldad, y de su propio papel como motor y ejecutor de la violencia machista, puede ocasionar a otro ser hasta conmocionarnos,

hasta lo insondable, hasta lo más profundo de nuestras conciencias. El miedo no sólo está hacia los hombres narcos protegidos por el ejército, sino en el terror de la violación y de cómo Tomasa se convierte en un cuerpo habitado por el terror y el dolor. Ella es la historia central, es el tema que simboliza el atropello más grande en un mundo violento lleno de armas y asesinatos: pero hay algo más allá, el de la gran crueldad que existe en el rompimiento de un ser indefenso: crueldad ante cuya maldad ya nada se puede restablecer de por vida. Por eso ante la inexplicable profundidad del drama, en el final el narrador se pregunta sobre su papel de escritor, y lo que genera en él la imposibilidad de hacer justicia ante la dimensión de la tragedia: “¿Acaso tengo el derecho a contar la historia de alguien que vivió en el infierno?” (324). Y sobre cómo no traicionar ante sus propias imposibilidades la representación de la tragedia que viven las mujeres en ese mundo de la sierra y el narcotráfico: “¿Quién soy yo, un bato privilegiado y con estudios, hijo de una familia que no cayó nunca en la precariedad, para fabular la historia de una muchacha de familia pobre que fue raptada y violada? ¿Cómo puedo creer que, desde la sordera de mi experiencia, tengo el derecho de imaginar lo que ella sintió? ¿Es posible contar, sin traicionarlas, todas estas historias de vidas desfavorecidas? ¿De qué manera es un acto de justicia el rescatar del olvido el dolor de los olvidados?” (324). En este sentido, las novelas que aquí se han estudiado presentan una búsqueda de algo que va más allá de la exposición de los hechos, y esa búsqueda tiene que ver, también, con el lenguaje. Dice Alejandro Badilla, a propósito de la novela de Geney Beltrán, lo siguiente: “En ambos territorios el lenguaje es un vehículo que, además de transmitir información, crea una estética que, a su vez, funciona como una aproximación a la esperanza, el dolor o la desesperación. De esta manera las diferentes voces van nombrando, a través del ritmo y la retórica, la naturaleza agreste de los pueblos del norte del país, los patios de tierra o los caminos solitarios. El narrador, utilizando distintos disfraces, hace el papel de una cámara que contempla lo que ocurre dentro y fuera de los personajes” (Badilla).

Es aquí donde se encuentra el momento trascendental de la escritura, al constatar la ética de la enunciación que encierra la tesis principal

Diásporas, éxodos y representaciones

de esta novela, el narrador convierte la historia de Tomasa en una historia que deja una huella indeleble en una literatura que surge del contexto mencionado. Al haberla vivido o testificado, sólo sus propios protagonistas pueden intentar comprender o abarcar la dimensión más profunda de la tragedia, que ha quedado como dominante y que ha dejado a estos pueblos casi vacíos, convertidos en símbolos no sólo de las razones profundas de la migración hacia las ciudades, hacia la frontera norte, y hacia Estados Unidos, sino del peso que todos estos acontecimientos ocasionan en quienes han sobrevivido a la catástrofe de la violencia que asola a estas personas y su región, y que llevarán a costas el resto de sus vidas.

El mundo del migrante no será, entonces, solo la nostalgia por el pasado, sino la lucha por coexistir entre la memoria y el olvido, contradicción que estará presente en sus vidas y formará parte constitutiva de su propia identidad. De esta manera, el gran acontecimiento de la memoria será la continuidad de la injusticia, pero también el consuelo al recordar las voces, los gustos, los olores de un mundo en extinción que, no obstante su crueldad, expulsa al ser humano de su entorno. En este peregrinar el ser humano mantiene en su recuerdo también la belleza de la existencia, una belleza que sólo se puede recuperar entre los intrincados caminos de la memoria y su representación a través de la escritura.

Conclusiones

Santa Rosa de Uruáchic, Chihuahua, en *Contrabando*; Tayoltita, Durango, en *La venganza de los pájaros*; y, Chapotán, Durango, en *Adiós Tomasa*, son pueblos serranos cuya representación se profundiza con las historias que les dan rostro: la mayoría migrantes que terminan llevando consigo sus propias historias de familias desplazadas o de individuos que han padecido la violencia en niveles inimaginables, hacia las ciudades de los estados, hacia las ciudades fronterizas y hacia diversos destinos en Estados Unidos. Al haberse internado en la búsqueda de una verdad cuya complejidad no dejan de sorprender, los autores de estas novelas han enriqueciendo la diversidad de la literatura mexicana.

Narcotráfico, violencia y migración forzada serán los elementos de la realidad inmediata que hacen que estos autores trasladen los hechos al espacio de lo narrado y a su concreción en una escritura que busca en el lenguaje poético la esencia de su propia tragedia. El material narrativo de esta literatura estará, entonces, vinculado en buena medida con la realidad predominantemente trágica del entorno. Qué otra dominante puede ser, si no es aquella terrible realidad que obliga a los sobrevivientes a formar parte de esas diásporas, y concebir a los que se quedan casi como meros habitantes del Averno, en donde no tienen otra opción más que vivir en medio de la nueva ley: aquella impuesta por la economía del narcotráfico y sus tecnologías de la violencia, que tanto ha mermado a su población, y con ella su identidad y cultura locales. Si bien no son nuevas las razones por las cuales se han dado las migraciones humanas a lo largo de la historia, podemos concluir que en este espacio geográfico éstas se han dado sobre todo por la exacerbada violencia que se vive en la zona producto del narcotráfico y su relación con el Estado, y también por la prevalencia de un sistema de valores en donde los códigos de honor y justicia difieren radicalmente de aquellos impuestos por el sistema jurídico y las instituciones del país.

Bibliografía

- Arreola, Guillermo. *La venganza de los pájaros*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Badillo, Alejandro. “Geney Beltrán Félix, Adiós, Tomasa, México, Alfaguara, 2019, 326 pp.” (reseña). *Criticismo* 33 (2020): <https://criticismo.com/adios-tomasa/>
- Beltrán, Geney. *Adiós, Tomasa*. México: Alfaguara, 2019.
- Bernal, Roberto. “Pintar y escribir: el costo de huir de uno mismo / Entrevista con Guillermo Arreola”. *La Jornada Semanal*, 7 de noviembre de 2021: <https://semanal.jornada.com.mx/2021/11/07/pintar-y-escribir-el-costode-huir-de-uno-mismo-entrevista-con-guillermo-arreola-7236.html>
- Enciso, Froylán. *Nuestra historia narcótica. Pasajes para (re) legalizar las drogas en México*. México: Debate, 2015.
- Luiselli, Alejandra. “Víctor Hugo Rascón Banda: el dramaturgo de la dignidad humana”. *Confluencia* 29 (2013): 172-186.
- Poniatowska, Elena. “Adiós, Tomasa, la novela de Geney Beltrán” (reseña). *La Jornada*, 10 de noviembre de 2019. <https://www.jornada.com.mx/2019/11/10/opinion/a03a1cul>
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Contrabando*. México: Planeta, 2008.
- . *Volver a Santa Rosa*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- Risso Nieva, José María, “Teatro, narcotráfico y violencia. Acerca del drama Contrabando de Víctor Hugo Rascón Banda”. *Poligramas* 48 (2019): 75-90.
- Torres Torija, Mónica. “La violencia del machismo en Adiós, Tomasa de Geney Beltrán Félix”. *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios* 1.1 (2021): 93-122. <https://doi.org/10.29105/revis-tahumanitas1.1-4>

Argus-a
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles – Buenos Aires
2023
