



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Investigaciones Filológicas

Contrabando: una denuncia social

TESIS

que para optar por el grado de
Maestro en Letras (Letras Mexicanas)

presenta:

Martín Manuel Apfalter Valero

Tutora: Dra. Mónica Quijano Velasco
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

Ciudad de México

Enero de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco al Programa de Maestría y Doctorado en Letras de la UNAM, que proporcionó el marco en que se gestó la presente investigación.

Asimismo, agradezco a la Coordinación Nacional de Literatura —bajo la dirección de Mauricio Montiel Figueiras (2015-2017) y de Geney Beltrán Félix (2017-2018)—, y a su Centro de Documentación Literaria Casa Leona Vicario, cuyos integrantes Rosalía Chavelas, Fabiola Juárez, Olga Mariscal y Angélica Piñón fueron decisivos en la realización de este trabajo.

Quiero agradecer especialmente a la Dra. Mónica Quijano, tutora de la presente investigación, sus conocimientos, su paciencia, su visión y su empeño.

Agradezco también a la Dra. María Andrea Giovine, al Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano, al Dr. José Eduardo Serrato y al Dr. Héctor Fernando Vizcarra su pronta lectura y sus atinados comentarios.

Agradezco su apoyo incondicional a mis hermanos Jen, Félix y Óscar; a mis hijos, Fernanda Xelem y Uriel; a mis tíos, Marcela y Juan. A Anita, Carlos, Marco, Ricardo, Geno, Julia, Carla, André, Katia y Marc, mis compañeros y amigos, les agradezco su amistad y acompañamiento.

**A mi abuelo, Maria Felix Josef Leopold Alexander,
que perdió la vida al final de la Segunda Guerra Mundial,
y a mi papá, Felix Ernst, que tuvo que afrontar y
contrarrestar, en la medida de lo posible, dicha situación.
Que podamos ver esta y otras guerras de manera diferente,
que podamos aprender de ellas y sus consecuencias.**

Índice

Introducción.....	5
1. <i>Contrabando</i>	14
1.1 Novela y obra de teatro.....	16
1.2 La publicación en 2008.....	27
1.3 <i>Contrabando</i> , la narrativa del norte y la literatura sobre el narcotráfico.....	33
2. Aproximación analítica al relato.....	44
2.1 Autoficción, diario ficticio, narración intercalada.....	48
2.2 Santa Rosa, el espacio de la escritura, el camino a Santa Rosa.....	56
3. Archivo y géneros discursivos.....	69
3.1 Géneros discursivos en modo narrativo.....	75
3.2 Géneros discursivos en modo dramático.....	87
3.3 Corrido del narcotráfico.....	98
4. Confrontación de la versión premiada en 1991 con el texto impreso.....	103
4.1 La crítica genética como herramienta para la confrontación.....	105
4.2 Confrontación.....	109
4.3 Reescrituras.....	113
1. Cambios en el índice.....	113
2. Cambios de nombre.....	114
3. Sustituciones.....	116
4. Alteraciones.....	119
5. Añadidos.....	120
6. Supresiones.....	124
Conclusiones.....	130
Bibliohemerografía.....	140
Apéndice.....	151

Introducción

Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008) nace en Santa Rosa de Lima de Uruáchic, Chihuahua. Durante su carrera como dramaturgo escribe más de cincuenta obras de teatro. Directores nacionales e internacionales ponen en escena varias de ellas. En unas participa en el proceso de montaje y en ocasiones adecúa el texto de acuerdo al desarrollo de los ensayos. Compone también obras por encargo y publica muchos de sus dramas, aunque algunos de ellos esperan otros tiempos en el cajón. Crea el guion de la película *Días difíciles* (1986) y participa en el de la cinta *Morir en el Golfo* (1989), ambas dirigidas por Alejandro Pelayo. Colabora con Jesús González Dávila en la redacción del argumento de *Jóvenes delincuentes* (1989), filme que dirige Mario Hernández. En 1991, Alfredo Joskowicz encabeza el rodaje de *Playa azul*, la adaptación al formato cinematográfico de la obra homónima, misma que realiza el autor. Rascón Banda también escribe el guion de *El hijo del Santo en el poder de Omnicron*, pero el proyecto no se concreta. En el 2006, dirige el discurso del día internacional del teatro. El autor gana premios en México y el extranjero y destaca en diversos ámbitos.

En las obras de teatro *Los ilegales* (1979), *El baile de los montañeses* (1982), *La fiera del Ajusco* (1985), *Playa azul* (1989), *Contrabando* (1991), *Fugitivos* (1992), *Homicidio calificado* (1994), *Los ejecutivos* (1995), *Por los caminos del sur* (1996), *La banca* (1997), *Guerrero Negro* (1999), *La mujer que cayó del cielo* (1999) y *Desazón* (2003),¹ destaca el

¹ Por tratarse de obras de teatro, entre paréntesis aparece la fecha de estreno. Más adelante explico que *Contrabando* existe como obra de teatro y novela. En este caso, me refiero a la primera. *Guerrero negro* es a la vez un capítulo entero de la novela *Contrabando* y una obra de teatro. La publica Obra Citada, S.A. junto con *¡Cierren las puertas!*, en 1988. El Taller Universitario de Teatro de Ensenada monta la obra y la presenta en la XX Muestra Nacional de Teatro (Redacción 08/11/1999). Sin embargo, el autor nunca menciona este trabajo: “Respecto a Guerrero Negro, obra inspirada en el caso del joven narcotraficante que vivió su historia de amor, Rafael Quintero, que iba a ser dirigida por Luis de Tavira con escenografía de Alejandro Luna y aprobación del propio Caro Quintero, quien la leyó en el reclusorio de La Palma. Ha habido diversas propuestas de montaje con otros actores y directores, pero todos piden cambios, sobre todo sugieren la reducción de los monólogos o la ampliación del texto de la Gitana o el Judicial. Algo me dice que no debo ceder y el texto sigue

tono de protesta social, ya que se registran tropelías que acontecen en México y los Estados Unidos. Entre las figuras que se presentan, están la violencia inherente al narcotráfico y al ejercicio del Estado, la violencia de género, la injusticia social y legal, el crimen, la desaparición forzada, el abuso, el fraude, la corrupción y el asesinato. Críticos y estudiosos clasifican su producción como teatro “documental, periodístico, de nota roja, de denuncia o teatro del delito. . .” (Cruz Bárcenas 27/02/2009: 9a). Por su parte, el autor replica que él solo cumple con la función de transmitir las historias: “Repetía que por medio del teatro no hablan los creadores, sino la sociedad de su tiempo” (9a). En su obra, se exhiben problemas urgentes y necesidades acuciantes.

Muchas de las obras dramáticas de Rascón Banda están interrelacionadas entre sí, ya sea por las temáticas que proponen o los recursos que incorporan (crónica, testimonio, grabación, corrido, música, transcripción y nota roja). Pese a estas similitudes, el escritor se interesa en innovar en cada oportunidad. Además, la experimentación con diferentes estructuras y modelos es en parte el objetivo de los talleres de dramaturgia de Vicente Leñero y Hugo Argüelles, a los que asiste. Este marco le permite experimentar con el hiperrealismo y con la unidad de tiempo, acción y lugar (Güemes 15/08/1991; Ita 07/08/1994). En dichos talleres ensaya y comparte algunas de sus obras más notables. La retroalimentación que recibe en estos espacios y en los procesos de montaje que acompaña, le posibilita abordar sus dramas desde otras perspectivas. Por ejemplo, las actrices Angélica Aragón, Angelina Peláez y Lourdes Villareal le sugieren que modifique el final de la versión escénica de *Contrabando*, pues originalmente, el personaje Víctor Banda regresaba a la ciudad. Esto demuestra la

ahí, sin estrenarse, después de más de quince años de haber sido escrito” (Mijares 2005: 45-46). El autor posiblemente no aprobó la escenificación del grupo. (En todas las citas que se utilizan a lo largo del estudio se mantiene el énfasis de los originales, ya sea que se utilicen mayúsculas, subrayado o cursivas).

apertura del dramaturgo, quien esta vez, “fue víctima de la confabulación de sus personajes. Ellos decidieron su “aniquilamiento”” (Olvera 29/12/1991).

Debido a la abundante producción de obras de teatro y libretos, así como a su éxito, Rascón Banda es principalmente conocido como dramaturgo y guionista. Empero, también es narrador. Escribe *De cuerpo entero* (1990), *Volver a Santa Rosa* (1996), *¿Por qué a mí?* *Diario de un condenado* (2006) y *Contrabando* (2008). A lo largo de su vida se publican los primeros tres textos, quedando excluido el último, que de hecho es el primero que se escribe y precisamente es el objeto de estudio de la presente investigación. Ya sea por el tema o por sus características formales, la edición se retrasa por lo menos diecisiete años y sólo se realiza póstumamente. Esto despierta mucha incertidumbre, pues *Contrabando* gana el Premio Juan Rulfo para Primera Novela en 1991. Si bien el galardón le da reconocimiento y renombre al autor, la demora repercute irremediablemente en su vida y en su trabajo. Ante la negativa de las editoriales, la meteórica carrera que traza cambia de vía. No obstante, el autor y su obra encuentran refugio en el teatro. Ahora bien, *Contrabando*, el texto nuclear de su carrera, está vinculado de diversas maneras a sus otros textos narrativos y a su dramaturgia.

Víctor Hugo Rascón Banda escribe los cuatro relatos mencionados y es,² a su vez, el narrador principal de las historias, el personaje protagonista y el autor de la escritura en el

² Luz Aurora Pimentel define el relato “como *la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional*” (1998: 10). Entre las modalidades del mismo, la autora incluye “la anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folclóricos o maravillosos y el cuento corto, hasta la novela más compleja, la biografía o la autobiografía” (10). Los relatos están organizados a través del “acto de la narración” y, además, en los escritos se postula “la situación de enunciación del modo narrativo como tal” (12). Hay un mundo narrado en estas propuestas, hay un narrador y, en algunas ocasiones, también un interlocutor, un narratario. El narrador y la función que éste cumple son parte constitutiva del relato: “El modelo narrativo que organiza el presente estudio se funda en un presupuesto capital: es por la *mediación* de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana” (12). Pimentel indica que “toda narración homodiegética *ficcionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna

plano de la ficción. Dado que el personaje lleva el mismo nombre que el autor, se puede afirmar que éste es referencial y que está cargado de significados previos (Pimentel 1998: 64). Su identidad se va modificando y complementando gracias a las formas acumulativas de significación (65). En consecuencia, estas narraciones presentan características auto- y metaficcionales, pues en ellas aparece Víctor Hugo Rascón Banda y además se medita acerca del acto de la escritura. Debido al carácter a su vez autobiográfico y ficcional de las historias, el pacto de veracidad se interseca con el de verosimilitud. Además del autor aparecen sus padres, sus hermanos y otros familiares, como también amigos, colegas y conocidos.

De cuerpo entero pertenece a una colección publicada en conjunto por la UNAM y Ediciones Corunda.³ Al interior del volumen, aparece el título *El último acto*. Este nombre alude a un corte de caja y, en efecto, en el escrito se presentan datos biográficos de Víctor Hugo; sus tareas y experiencias como abogado y funcionario; anécdotas y pasajes de su ejercicio como dramaturgo, guionista, crítico y narrador. En esta publicación se da cuenta de un gran número de personalidades del teatro, del cine y de la política que se relaciona con él. Rascón Banda consigna informaciones que se registran en otros trabajos; por ejemplo, el oficio de sus padres, el ambiente en el que crece, sus relaciones familiares, su profesión, su vocación y su entorno. Está escrita en forma de entrevista y sus respuestas al interrogatorio documentan su infancia, su juventud y la primera parte de su carrera. El escritor confiesa que elige ser dramaturgo, porque en Santa Rosa “prevalece el conflicto, mismo que le ha tocado vivir desde su infancia, en que estuvo rodeado por acusados, presuntos culpables, detenidos

en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo” (140). Considero que, ya que permite una convivencia de la autobiografía con la novela, que la autora incluye tanto la autobiografía como la novela en el relato y que implica la coexistencia del pacto de veracidad con el de verosimilitud (con las respectivas tensiones que se propician), se puede agregar la autoficción a los tipos de relato.

³ Rafael Ramírez Heredia, Bernardo Ruiz, Aline Pettersson, Gerardo de la Torre, María Luisa Puga, Humberto Guzmán y Federico Campbell también publican autorretratos en esta serie (Schwartz 27/12/1990: 2).

y reos” (Schwartz 27/12/1990: 2). Ya que cuenta escenas de su vida, el texto es considerado una autobiografía o un autorretrato (Schwartz 27/12/1990: 2; Güemes 28/01/1991; Rabell 19/10/1995: 38). Sin embargo, hay que mencionar que la entrevista, como tal, es una estrategia del autor y, por lo tanto, tiene carácter ficcional.

Entre *Volver a Santa Rosa* y *Contrabando* hay un vínculo especial, porque ambas historias están ubicadas en el mismo lugar y comparten un planteamiento similar: Víctor Hugo retorna después de un tiempo a su pueblo natal. En ambas, se utiliza el presente de indicativo cuando habla el protagonista y narrador, en el momento en que está de regreso en Santa Rosa: “Por mis botas, mi camisa de cuadros rojos, mi pantalón vaquero y mi chamarra negra, me confunden con un narco o con un judicial. Cuando les digo que soy escritor, me preguntan si compongo corridos” (Rascón Banda 1996: 13).⁴ Pero también, en los dos textos, se utiliza el pretérito, el copretérito, el antepresente, el antepretérito o el antecopretérito, para narrar sucesos de la infancia, del camino, de lo que pasó en el pueblo esa mañana o para introducir un testimonio, cediendo la palabra a otro narrador y retomándola después. En ambos viajes se confronta el autor con un entorno en el que campea el contrabando.

La principal diferencia radica en la perspectiva que se fragua. En el primer relato, el protagonista y narrador principal es adulto y vuelve “después de treinta años” al pueblo. Por fortuna, rescata su “cuaderno Polito de doble raya”. En éste, a los doce años, pormenoriza sucesos de la infancia: “Con mi mala letra de entonces, pequeñas arañitas tomadas de la mano, como decía mi madre, estaban escritos estos hechos que yo quería recordar, para no perder la memoria de la gente, para no olvidar las cosas que pasaron, para no ser un

⁴ En *Contrabando* también se destaca este parecido y Damiana Caraveo le hace la misma petición (Rascón Banda 2008: 12, 209).

desarraigado, para no perder la querencia” (15). A partir de este momento, en los siguientes doce capítulos, la narración delinea la visión del niño, quien, al interior de las historias, relata lo que sucede en la localidad. Como las historias son independientes entre sí, algunos autores consideran *Volver a Santa Rosa* un volumen de cuentos (Viera 27/08/1996: 10b; Velázquez Yebra 21/06/1996; Rubio 20/06/1996). Sin embargo, coincido con César Güemes, en que la voz del narrador los unifica: “Es una primera novela compuesta por trece relatos. Es un libro de cuentos con un protagonista único, con un solo punto de vista y un solo sitio que se va convirtiendo, entonces, es novela” (15/07/1996). En *Contrabando*, Víctor Hugo Rascón Banda utiliza una estrategia similar. El escritor visita el pueblo; sin embargo, en lugar de remontarse a la infancia, describe la situación del lugar y sus habitantes al momento de su regreso. En este sentido, se emite el punto de vista del adulto. Los dos textos se pueden percibir como dos partes de un mismo discurso: en el primero, Santa Rosa vive los primeros contactos con el narcotráfico y, en el segundo, el auge del mismo (Rascón Banda 1996: 44-45). En ambos casos, se expone la violencia, la delincuencia, el crimen y la corrupción institucional. Estos inciden en todos los niveles del orden social y familiar.

¿Por qué a mí? Diario de un condenado, fija el extremo final de su trayectoria: su convalecencia, sus reflexiones y su escritura en el hospital, mientras esgrime la pluma para defenderse del olvido y de la muerte. En este diario Rascón Banda da fe del trato que recibe en el sanatorio, de las visitas que le hacen sus amigos y familiares, de su carrera de dramaturgo, guionista y narrador, de varios libros acerca de la enfermedad y la muerte y de su lucha contra la leucemia linfocítica crónica, enfermedad que le diagnostican doce años antes. Según la opinión del autor, se trata de “una crónica periodística, una especie de reportaje escrito en un lenguaje ameno, ágil, sencillo, rítmico, con humor, con nombres

reales, con canciones” (Bautista 05/07/2006: 5). Durante su estancia en el hospital, además de este texto, escribe *La puerta equivocada* (un libro de cuentos), dos guiones de cine y cinco obras de teatro (Rascón Banda 2006: 175). Al parecer, ni los guiones se producen ni el volumen de cuentos se edita; sin embargo, las obras de teatro sí se publican y algunas se presentan. El escritor sella un pacto para poder seguir ejerciendo su vocación y, desde la cama del hospital, se aferra a la vida: “[N]o sólo he prometido dedicarme a la escritura, para convencer a Dios de que no me lleve, sino que he decidido empezar a escribir ahorita mismo” (175). Sin lugar a dudas fue un autor incansable que escribió hasta el último aliento.

De acuerdo con la presente propuesta de lectura, *Contrabando* constituye una denuncia social, pues además de tematizar eventos referenciales de gran trascendencia en la historia del narcotráfico en México desde un punto de vista crítico, incorpora géneros discursivos contestatarios y cercanos a la protesta y a la delación pública, que sirven para exhibir la injusticia, la desigualdad, el abuso del poder y la parcialidad de las fuerzas del Estado. Sin embargo, debido a la fecha de publicación y a su temática, se le asocia principalmente con la literatura sobre el narcotráfico. Por lo tanto, la intención de esta investigación es aportar un panorama diferente, aprovechando la distancia temporal y la documentación encontrada. Por consiguiente, en el primer capítulo reviso la trayectoria de la novela desde el punto de vista de la recepción, a partir de que se publican los primeros escritos que la mencionan en 1990 hasta la fecha. Distingo dos momentos cruciales: cuando gana el premio en 1991 y cuando se publica en 2008. Además, en esta parte esclarezco los nexos de la novela con la obra de teatro del mismo título, que se estrenó el año en que la novela fue galardonada. Ya que esto no se ha investigado, ya que aporta a la comprensión del relato y ya que aclara muchas de las cuestiones que se han planteado respecto al mismo, en el segundo

capítulo desarrollo un análisis de algunas de las estrategias narrativas que implementa Rascón Banda; en particular, de la voz narrativa y de su relación con el personaje principal. Esto permite destacar el carácter autofictivo del relato. Asimismo, examino el espacio donde se desarrolla la historia. En el tercer capítulo realizo un estudio de los géneros discursivos que se incorporan a la narración del protagonista y la manera en que el conjunto conforma un “archivo” extraoficial. En el cuarto capítulo expongo la confrontación del manuscrito premiado con el texto impreso, teniendo en cuenta algunas perspectivas de la crítica genética. Finalmente, en las conclusiones, se aborda el contenido de la denuncia social y se hace un recuento de los principales hallazgos del estudio. A diez años de la publicación de la novela y a veintisiete de que gana el premio, mi intención es contribuir a una lectura más completa de ésta. Entre otras cuestiones, pretendo destacar su ingeniosa composición, mostrar la gran cantidad de vínculos que establece con otros textos del autor y enumerar las razones por las cuales considero que es un texto extraordinario que sigue siendo vigente.

Una gran cantidad de periodistas, investigadores y escritores estudian las obras de Rascón Banda, nutren la discusión y aportan su visión acerca de ellas. A través de una serie de publicaciones de carácter diverso se puede perfilar el recorrido que ha tenido la novela. Las aproximaciones se han hecho desde diferentes puntos de vista. La mayoría de las intervenciones escritas antes de la aparición del relato sólo lo menciona, pero a partir de que éste se edita, empiezan a divulgarse ensayos y trabajos académicos.

Hay que distinguir la voz de Víctor Hugo Rascón Banda, tanto cuando habla como escritor acerca de su quehacer, como cuando lo hace desde la ficción, pues desde ambas perspectivas emite un discurso y también porque desde las dos posturas se refiere a la novela. Es decir, el personaje autoficcional o autobiográfico, que lleva el mismo nombre que el autor

en diferentes textos, en ocasiones opina acerca del proceso de la escritura en general y de la novela en particular. Para evitar la confusión, especifico que si hablo del autor uso sus apellidos, mientras que si me refiero al personaje utilizo sus nombres de pila.

En la tesis de licenciatura, *La fusión de géneros en la narrativa del narcotráfico: Juan Justino Judicial y Balas de plata* (2015), hago una revisión de la manera en que se representa en estos textos la producción, el tráfico de drogas y la violencia que dichas actividades conllevan. A través de la fusión de la novela del crimen y del policíaco en la narrativa sobre el narcotráfico, estos relatos concretan una propuesta innovadora, en la que las figuras del policía y del asesino se confunden. La desaparición de las fronteras entre el representante de la ley y el criminal denuncia la crisis que se ha extendido en nuestro país. La elaboración ficcional del narcotráfico y la violencia es una herramienta que facilita abordar el problema. Dado que este fenómeno se ha vuelto crucial en México, es importante conocerlo. Con este escrito quiero dar continuidad y profundidad a esta línea de investigación.

El estudio que se presenta en las siguientes páginas contiene una aproximación analítica a distintas estrategias narrativas y discursivas que se emplean en *Contrabando*. La confrontación del manuscrito con la publicación es un proyecto inédito, que fue posible gracias a que tuve la buena fortuna de hallar un ejemplar. Una de las principales dificultades fue la adquisición de las herramientas metodológicas necesarias para la interpretación de las diferencias entre ambas versiones y, en general, del conocimiento acerca de los recursos que empleó Rascón Banda durante la escritura. Quiero decir que si bien el estudio ha requerido un trabajo intenso y constante, a su vez ha sido provocador y placentero. Pues bien, dado que se han revelado algunas de las cuestiones generales de *Contrabando* y que se han aclarado las directrices de la investigación, es momento de entrar en materia.

Contrabando

Generalmente, una novela tiene presencia a partir de la fecha de su publicación. Por tal motivo, las notas periodísticas, los estudios y las investigaciones acerca de la misma se acumulan en torno a este acontecimiento y lo suceden. Sin embargo, en el caso de *Contrabando*, esto no se da únicamente así. Se puede identificar dos momentos clave en que se propician cambios en la idea que se tiene acerca del relato y en torno a los cuales se reúnen artículos y otras publicaciones; a saber, cuando gana el Premio Juan Rulfo para Primera Novela y cuando se publica. Más aún, si bien llama la atención la cantidad de menciones que merece en el intervalo entre estos eventos, hay que considerar que el autor, periodistas y críticos hablan de ella inclusive antes de que obtuviera la distinción.

Ahora bien, se habla de la novela desde antes que se publica e inclusive antes de que ganara el premio por las siguientes razones: el autor genera un epitexto público al mencionarla en entrevistas y otros escritos, esta información se constata en la realidad y la novela tiene vínculos con otras de sus obras. En este sentido, el mismo Rascón Banda provoca la interacción. Por este motivo, hay que tener en cuenta sus intervenciones, ya sea que se emitan desde entrevistas o desde otras publicaciones y aunque sean parte del discurso autorial, pues se integran a la discusión.

En *De cuerpo entero* (1990), el personaje autobiográfico asegura que ya está listo el primer borrador del relato, que de acuerdo con la recomendación de Vicente Leñero, sólo le falta “[h]acer la segunda y la tercera versión” (Rascón Banda 1990: 50). Así también, anota el siguiente comentario: “La novela *Contrabando* salió de los corridos de contrabando y

traición que tocan los conjuntos norteños” (51). Poco tiempo después, en el artículo que publica acerca del texto autobiográfico, Perla Schwartz menciona que el autor ya tiene una novela inédita (27/12/1990). Como en este caso, muchas veces los críticos y estudiosos hacen eco de sus revelaciones. En *¿Por qué a mí? Diario de un condenado* (2006), Víctor Hugo detalla la información anterior: “Escribí *Contrabando* con la música de los Tigres del Norte y de una docena de grupos norteños, como Los Cadetes de Linares, Los Montañeses del Álamo, Los Tucanes de Tijuana, Los Huracanes del Norte, Juan y Salomón, El Palomo y el Gorrión, Ramón Ayala y algunas bandas de Sinaloa” (Rascón Banda 2006: 163). Estas informaciones subrayan el vínculo entre la novela y el corrido. Esto se desarrolla en el tercer capítulo.

Por otro lado, el hecho que la obra sea comentada antes de su publicación está relacionado, asimismo, con su naturaleza, pues la historia se presenta en dos diferentes formatos. Rascón Banda expone en entrevistas la manera en que Tony Aguilar le pide que escriba una película (Güemes 15/08/1991). El autor aprovecha la oportunidad para visitar a sus padres en Santa Rosa de Lima de Uruáchic, ya que, según declara, cuando no encuentra inspiración se dirige a este lugar, donde le brotan las palabras. Pero las cosas no siempre resultan como están planeadas. Por razones específicas, lo que empieza siendo un guion de cine sufre algunas transformaciones:

Luego de ese viaje escribo el guión para la cinta. Y no le gusta a Tony Aguilar, ni me la paga. Así que se hace otra cinta con el mismo título pero de otro escritor. Y mi investigación la transformo en novela, con muchas más historias de las que había incluido. La novela está todavía esperando publicación en tres editoriales: Cal y Arena, Grijalbo y Joaquín Mortiz. A lo mejor nunca se edita. Pero como a mí me inquietaba el tema y pensaba que era un material que debía ser conocido por el público del Distrito Federal, me dije: zapatero a tus zapatos, escribe una obra de teatro. Para ella sólo escogí tres historias: la de una reina de belleza cuyo amante es narco, la de una radiotelefonista cuyo hijo también es narco, y una mujer ama de casa cuyo esposo es acusado de narcotráfico. (Güemes 15/08/1991)

Como se puede ver, el guion *Triste recuerdo*, que escribe en un inicio para el cantante, acaba siendo un capítulo de la novela y ésta existe, simultáneamente, como relato y como obra de teatro.⁵

Ni en la novela ni en la obra de teatro se alude a la versión en el otro formato. Sin embargo, la “Introducción” de la publicación de la pieza teatral, misma que redacta Olga Harmony, inicia con estas palabras: “*El conocimiento de la verdad es necesariamente ambiguo y fragmentario para cada uno de nosotros. Éste parece ser el punto de partida que tomó Víctor Hugo Rascón Banda para elaborar Contrabando, en la que recoge algunos personajes de su premiada novela próxima a publicarse*” (Rascón Banda 1993: 7). Se puede apreciar que, desde un inicio y en repetidas ocasiones, el vínculo entre los dos formatos se enuncia abiertamente.

1.1 Novela y obra de teatro

El drama reelabora primordialmente cuatro capítulos de la novela: “Los ruidos del aire”, “La masacre de Yepachi”, “Jacinta Primera” y “El Candelo”. Toda la acción transcurre en la “[o]ficina del radioteléfono de una presidencia municipal en un pueblo pequeño del norte de México” (Rascón Banda 1993: 11). Los testimonios de Conrada, Jacinta y Damiana se presentan en forma de monólogo y, por tal motivo, se modifican y distribuyen de diferente modo. A pesar de esto, el contenido es similar. Las intervenciones de las tres mujeres

⁵ El personaje Víctor Hugo expone algunas de estas cuestiones en la novela (Rascón Banda 2008: 24-25). Ahora bien, Verónica Romero sostiene que el guion original *Triste recuerdo* se encuentra desde agosto del 2010 en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes, junto con otros 3711 documentos del autor (13/09/2014). Sin embargo, el guion no se ha publicado. A diferencia de *Guerrero Negro*, que a la vez es una obra de teatro que se edita independientemente y un capítulo de la novela, la obra de teatro *Contrabando* no figura en el texto del relato.

enlutadas son interrumpidas por las comunicaciones radiofónicas y por los corridos que provienen del exterior.⁶ En la obra aparece Víctor Banda como personaje. Es el Escritor, que vuelve de la Ciudad de México a Santa Rosa y espera al presidente municipal para pedirle “unas actas”. En este lapso, conversa con las mujeres. Ellas comparten las mismas experiencias que en el relato.

Algunos autores consideran que la propuesta es “teatro de nota roja”, pero el hecho que se siga representando es prueba de que es mucho más que “un reportaje dramatizado de sucesos sangrientos” (314). José Vicente Anaya cataloga la obra como tragedia griega (13/09/1991). Por su parte, Armando Partida manifiesta que “la relación directa con nuestra vida social” la aproxima “al teatro testimonial, al teatro crónica” (12/10/1991). En el marco del taller de dramaturgia de Vicente Leñero, el maestro comenta que es “un experimento con el fin de recuperar la palabra para el teatro, como se acostumbraba hace miles de años”, y que éste es “el nuevo teatro mexicano” (Güemes 15/08/1991). En entrevista, Rascón Banda menciona que es una “pieza entrañable” (Ita 07/08/1994: 10). De acuerdo con la descripción de los géneros dramáticos que presenta Virgilio Ariel Rivera en *La composición dramática*, se puede considerar una pieza, ya que intervienen personajes complejos y se confrontan valores sociales e individuales (2004: 62-66). Asimismo, el drama tematiza acontecimientos factuales, maneja una anécdota simple y proyecta la acción interna del protagonista (145). Pero además, ya que incluye corridos sobre el narcotráfico y que cumple con la unidad de

⁶ “Sus recuerdos monologados, alentados por un escritor fuereño, se intercalan con unos corridos que, como coro griego, relatan episodios paralelos. Otras voces intermitentes, invisibles, salen de vez en cuando del radioteléfono que sirve como único medio de comunicación entre Uruachi y otras partes igualmente aisladas de Chihuahua. . .” (Bixler 2010: 313).

tiempo, acción y lugar, *Contrabando* se asocia al teatro griego. En su momento, la obra sorprende debido a su propuesta inusual.

La obra se estrena el 3 de agosto de 1991 en el marco de la tercera edición del Gran Festival de la Ciudad de México, tiene una temporada de cien funciones en el Teatro Benito Juárez y en octubre se presenta en los Festivales Interamericano de Cádiz y de Barcelona (Martínez Rentería 22/07/1991; Salazar Hernández 22/04/1992). Ediciones El Milagro la publica en 1993. Este mismo año tiene una temporada en español e inglés, con otra dirección, otra producción y otro reparto, en la ciudad de Los Ángeles, California (Hernández 01/06/1993: 27). En el 2006, Víctor Hugo Rascón Banda participa en la lectura dramatizada de la obra en el ciclo “Lecturas en escena. Retrospectiva del Teatro mexicano”, en El Círculo Teatral (Sevilla 01/12/2006: 9C).

Hay muchos artículos que se refieren a la apuesta dramaturgica, escénica y actoral que acometen Rascón Banda y Enrique Pineda con *Contrabando*. En las publicaciones acerca de la presentación frecuentemente se hacen referencias al relato. Además, debido a que ambos formatos comparten escenas, hay afirmaciones que se pueden hacer extensivas a la novela. Por ejemplo, Rascón Banda sostiene que la mayoría de los hechos que presenta son “testimonios orales directos o circunstanciales” que él escucha y que el “único caso que es periodístico es el del Mareño. . .” (Güemes 15/08/1991).⁷ De acuerdo con esta información,

⁷ En el rancho “El Mareño”, cien agentes del grupo “Águila” y de la policía judicial de Jalisco asesinan a cinco miembros de la familia de Manuel Bravo. Días después encuentran en el área el cadáver del agente de la DEA, Enrique Camarena Salazar, y el del piloto Alfredo Zavala Avelar (Astorga 1996: 139-150; Redacción 03/08/1991). En el capítulo “La masacre de Yepachi” se representa este suceso: policías judiciales federales exterminan a la familia de Rogelio Armenta y a los policías judiciales estatales que acompañan a Damiana y a su hermana Teófila, cuando se dirigen a investigar qué ocurre. Posteriormente, encuentran en terrenos de este rancho “un cementerio clandestino con cadáveres de agentes federales desaparecidos, entre ellos un americano o chicano. . .” (Rascón Banda 2008: 22). Este hecho se altera y adapta a la ficción, ya que en la novela, Damiana es la única sobreviviente de la matanza. Además, los sucesos se registran cerca de La Angostura, en Michoacán, y no en Chihuahua. En el capítulo “El incidente” se menciona la protesta de Cuauhtémoc Cárdenas por la

se puede inferir que las escenas de Conrada y Jacinta son los testimonios orales que escucha y, el de Damiana, el documentado. Para la redacción de la escena en cuestión, Rascón Banda se basa en una investigación hemerográfica. Los “testimonios ficcionalizados” de Conrada, Jacinta y Damiana se incluyen tanto en la obra de teatro, en forma de monólogo, como en el relato novelístico.⁸ Estos personajes tienen los mismos nombres y apellidos en ambos soportes y sufren las mismas desgracias. Con la excepción de la hija de Damiana, misma que en la obra de teatro se llama Jacqueline y, en la novela, Asunta, los personajes a quienes ellas se refieren también llevan los mismos nombres y apellidos (1993: 54; 2008: 15). Esto verifica la correspondencia entre ambos textos.

Otro nombre que cambia es el del Escritor, ya que en la novela éste se llama Víctor Hugo Rascón Banda. En este personaje reside una de las principales diferencias entre los dos formatos. En la obra de teatro, a través de esta figura, el autor pone sobre la mesa el tema de la responsabilidad social. Cuando se entera de su profesión, Damiana le pide que cuente en su periódico lo que ella sufrió, para que se le “haga justicia”, pero él especifica que es poeta, que escribe para sacar sus “demonios interiores” (1993: 47). Entonces, Damiana solicita al personaje que escriba un corrido; sin embargo, éste le explica que no escribe canciones y que “[u]na cosa es la realidad y otra la creación literaria. La realidad sólo importa a quien la vive” (48).⁹ Acto seguido, le aclara que los escritores tienen sus propias preocupaciones y le explica

masacre en “El Mareño” (96). Hay muchas similitudes entre la realidad y la representación y Damiana relata la misma historia en la novela y en el drama (Rascón Banda 1993: 51-72).

⁸ Al incluir testimonios en la novela, Rascón Banda los somete a un proceso de ficcionalización; por ejemplo, cambia el nombre de los testigos y algunas otras circunstancias. Gabriel Osuna Osuna nota esta transformación: “A diferencia de la reproducción de los testimonios que forman parte del *corpus* de trabajo en la historia oral, la representación de las voces testimoniales en la novela adquiere matices diferentes en tanto que, como espacio narrativo de carácter ficcional, su funcionamiento y eficacia dependen del efecto estético que se logra al ubicarlos como parte integral de una unidad que es el texto artístico” (2011: 211).

⁹ En la novela, en respuesta a la petición de Damiana, el escritor también manifiesta que él no escribe corridos (Rascón Banda 2008: 12).

que ellos pretenden “[t]rascender la realidad. Encontrar el sentido exacto de las palabras y de la vida. . .” (48). Ante la negativa y convencida de la importancia de su mensaje, Damiana lo insta a que le escriba una carta, para mandarla a los periódicos. Víctor Banda no responde a la petición, pero se interesa en la historia. Esta escena tiene una función crítica en la obra de teatro y esto causa controversia en su momento, pues si hoy en día unos opinan que es redundante hablar sobre el narcotráfico, en ese entonces la mayoría de los escritores evadía el tema. Ciertamente, la escena permite al espectador visualizar la confrontación interior que tiene lugar en la conciencia del personaje. Algunos críticos consideran que éste es ambiguo y chocante (Figuroa 11/11/1993). El protagonista de la novela, en cambio, despierta confianza.

Considero que la postura expresada en la versión escénica es una provocación, pues dadas las circunstancias, resulta banal hablar de estas cuestiones: ¿Qué sentido tiene trascender la realidad cuando es abrumadora y sobrepasa a la ficción? Al final de la obra, un hombre con metralleta dispara una ráfaga sobre Víctor Banda y éste cae sobre el mostrador. De su bolsillo se desliza una grabadora al piso y se escucha la voz de Damiana: “¿Quién eres realmente? Si fueras escritor escribirías lo que pasó en Santa Rosa. ¿Quién eres, muchacho? ¿De qué lado estás? El contrabando y la traición son cosas incompañadas, pues...” (Rascón Banda 1993: 78). Se percibe una contradicción entre lo que dice el personaje y el hecho que traiga una grabadora en el bolsillo y además esté registrando la conversación. Así también, el Escritor impide que Jacinta quemara los papeles del escritorio del funcionario (76). Es decir, aunque lo niegue, Víctor Banda se interesa por la plática y los documentos.

Hay una relación inversa entre el discurso que emite Rascón Banda desde su postura de escritor con lo que dice el personaje: “Lo que pasa en la Ciudad de México, en las zonas

marginadas, en la frontera, nos atañe a todos los mexicanos y tenemos que conocerlo y reflexionar sobre ello. En mi caso, el contenido de mis obras me invade, me afecta, me conmueve y es entonces cuando escribo” (Vélez Ortiz 31/08/1991). En esos tiempos, se percibe al narcotráfico como un problema que es más del norte del país que de otras regiones y el tema sólo está presente en los corridos y en los “churros cinematográficos” que no aportan una visión crítica del fenómeno (Martínez Rentería 22/07/1991). Por esta razón, es significativo el hecho que Rascón Banda trate al contrabando a través de la literatura y el teatro.

Según la opinión de Sophie Esch, aunque ambas versiones comparten algunas características narrativas, el tratamiento del tema es mucho más complejo en la novela (2014: 167). Con la propuesta dramática, Rascón Banda empuja los límites del teatro, ya que esta obra es muy narrativa. En ambos casos, las versiones de las mujeres y el rol del Escritor despiertan dudas, pues se perciben contradicciones. Por ejemplo, en la versión teatral, Víctor Banda cuestiona el hecho de que las víctimas del Yepachi hayan tenido armas, pues esto pone en duda su inocencia (Rascón Banda 1993: 65). Sin embargo, hay que considerar que el personaje trae una “pistola 38” (47). La obra despliega una narración lineal y tiene un mensaje didáctico claro; en cambio, la novela sigue diversas hebras y la noción que prevalece es ambigua, a pesar de la tristeza y la desesperación que el texto exterioriza. En el relato, este tratamiento complejo es expresado a través de las varias intervenciones tanto discursivas, que cristalizan en la representación del narco, como metaliterarias, que se emiten desde el lugar del escritor (Esch 2014: 167).

Ambos formatos focalizan personajes femeninos y se aproximan al contrabando, la violencia y sus repercusiones a través de sus emociones y sentimientos. A diferencia de otros

escritores, Rascón Banda no se acerca al crimen desde la trama policial o la novela criminal, sino desde el espacio íntimo de las emociones. En entrevista, el autor opina al respecto: “[L]a mujer es la parte más sensible de la sociedad, y en el norte vivimos un matriarcado semejante al que se vivía en la Grecia antigua, en donde la mujer es el centro de los hogares y de la vida social” (Padilla 27/10/1991). Esta estrategia funciona bien, al grado que Diana Palaversich, Ramón Gerónimo Olvera, Sophie Esch y Oswaldo Zavala destacan la postura ética del autor ante el problema. Dicha perspectiva permite contemplar al fenómeno en su totalidad y no únicamente a partir de los rasgos más superficiales. El acto de darle lugar y profundidad a la violencia hace posible concebir el sufrimiento que ésta produce. Por ejemplo, la descripción y la ubicación de los cuerpos de dos de los hijos y del esposo de Damiana, así como de otros familiares y de los empleados del rancho, da una idea de la escena del crimen, como también de las actividades que realizan cuando son asesinados, y transmite la arbitrariedad y el furor de los hechos. En esta y otras representaciones, se percibe la postura del autor.¹⁰ En conjunto, la obra de Rascón Banda sirve “de archivo, de voz y de repertorio para las memorias de tantas mujeres fuertes y resistentes, pero aún orilladas por la pobreza, por la geografía, por la violencia, por su raza y por su sexo” (Bixler 2010: 321).

El uso del lenguaje destaca en ambas propuestas. Los giros locales, los anglicismos y los registros coloquiales que Rascón Banda incorpora, “recuerdan el vigor comunicativo del pueblo mexicano, el juego de las voces y sus varias acepciones que a veces sólo se descubren en la oralidad” (Anaya 13/09/1991). Si bien en el teatro la vía de comunicación se establece en parte a través de la conversación, del diálogo o del monólogo, el autor encuentra la manera

¹⁰ En *Contrabando* se tematiza la violencia, el narcotráfico y la participación de los representantes del Estado en estas actividades: “A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una “historia” ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes” (Pimentel 1998: 21).

de insertar un vehículo similar en la novela. Integra testimonios, pues de esta manera, se da preeminencia al acto del habla por encima de la escritura: “El testimonio constituye un desafío a la pérdida de autoridad del discurso oral en el contexto de los procesos de modernización cultural que privilegian el alfabetismo y la literatura como normas de expresión” (Beverly 2010: 27). En varias de las ocasiones en que se representa la violencia, el autor lo hace de manera retrospectiva, a través del recurso del monólogo o del testimonio ficcionalizado. Estos medios se vinculan con la oralidad y se adaptan a la narración homodiegética. Rascón Banda no saca provecho de la espectacularidad del fenómeno para llamar la atención del público. Al contrario, intenta promover la reflexión y, por este motivo, en la pieza no presenta escenas sangrientas como acontecimientos dramáticos (con excepción del final de la obra), sino que privilegia la memoria acompañada de las consecuencias humanas y sociales y del profundo dolor que queda como secuela. En este tenor, el autor propone un teatro de palabra centrado en el trabajo actoral de las emociones, en un solo escenario y prácticamente carente de acciones escénicas.

Otro rasgo en común que tiene *Contrabando* en los dos géneros es la inclusión de corridos sobre el narcotráfico. A través de este recurso, el autor reivindica esta música y hace un homenaje a los compositores e intérpretes por ser los “únicos valientes que se atreven a registrar” el narcotráfico y la violencia que le es intrínseca (Vélez Ortiz 31/08/1991). En escena, la obra se presenta acompañada del conjunto norteño Los Bandoleros del Norte (Rascón Banda 1993: 79). En la publicación de la obra de teatro se transcriben los corridos “Contrabando y traición”, “Entre hierba, polvo y plomo”, “La camioneta gris” y “Ya encontraron a Camelia” (14-15; 28-29; 49-50; 68-71). Es decir; se incluyen las letras de las grabaciones en el cuerpo del texto, como parte de las acotaciones, con los siguientes

indicadores: “*De la calle llega la música de un conjunto norteño que toca Contrabando y traición*”, “*Se escucha claramente la voz de los músicos que cantan*”, “*Damiana sale a la calle. Se escucha la letra del corrido*” y “*El conjunto norteño vuelve a tocar. Se escucha el corrido Ya encontraron a Camelia*” (14, 28, 49, 68).¹¹ Pero el autor también involucra a los personajes de los corridos en sus historias: “Yo conocí a Ramiro. En un tiempo me pretendió. Antes de que yo fuera reina. Cambió mucho. Cómo cambia la gente, de repente, así, cuando pasan cosas”, asegura Jacinta (29). Los corridos que se incluyen en la obra de teatro y en la novela relatan aventuras y tienen un final trágico. Por esta razón, considero que a través de ellos no se promueve el uso de drogas o la ostentación del dinero y la violencia, sino que se muestra a los protagonistas en situaciones cruciales que tienen un desenlace fatal. Debido a su temática, se puede sostener que se trata de corridos del narcotráfico y no de narcocorridos, según la diferenciación que propone Juan Carlos Ramírez-Pimienta:

El narcocorrido ya no trata tanto de valientes enfrentamientos entre traficantes y autoridades sino de celebraciones cargadas de drogas, ostentación y excesos. Es decir, el corrido de narcotráfico se va convirtiendo en narcocorrido en la medida en que la temática pasa de ser el narcotráfico, sus peligros y aventuras para convertirse en un corrido que enfatiza la vida suntuosa y placentera del narcotraficante. (2004: 31)

El académico distingue esta tendencia en producciones más recientes. En todos los corridos que se incluyen en *Contrabando* mueren los contrabandistas. El protagonista de “Entre hierba, polvo y plomo”, Ramiro (que se menciona anteriormente), se hace drogadicto y acaba matando a su padre, quien lo introduce al narcotráfico pero le niega dinero y droga, para finalmente suicidarse frente a su madre. Este corrido es precautorio y advierte del peligro del negocio: “El riesgo constante es que el objeto de poder se apodere de la voluntad de quien creía dominarlo” (Astorga 1995: 123). Por otro lado, Ramírez-Pimienta considera que es

¹¹ En la novela no se transcriben estos corridos íntegramente, pero sí se insertan partes de ellos en el texto. Más adelante, en el tercer capítulo, se pormenorizan estas inserciones en el relato.

precisamente el caso de Caro Quintero el que propicia el “cambio epistemológico que precipitaría el género a su vertiente de narcocorrido” (2011: 121).

Tres meses después de que se estrena la versión para teatro, se anuncia que la novela gana el Premio Juan Rulfo. El autor participa en el certamen con el seudónimo “El traficante”. El jurado, integrado por Carmen Gaitán, Dolores Plaza y Vicente Leñero, manifiesta que no toma la decisión por unanimidad y que la resolución es complicada, pues hay tres novelas finalistas y las otras dos también son de muy alto nivel. Esto es una coincidencia afortunada, ya que significa que son muy competitivas y esto habla de la calidad del concurso. Sin embargo, los textos son muy diferentes y, por lo tanto, no son comparables entre sí.

Que el jurado otorgue el premio a este relato habla de una apertura a propuestas con temáticas y formas extraordinarias y de la congruencia de la convocatoria:

. . . es una novela experimental en su estructura, el autor incluso se arriesga muy venturosamente a incluir un guión de cine, una obra de teatro, y eso que puede provocar un sobresalto (...) La novela puede ser poesía, cine, la novela puede ser muchas cosas y al abordar un tema de mucha actualidad y de mucha inmediatez es una novela muy interesante, digamos muy polémica narrativamente. (Redacción 03/11/1991)

Como se menciona, además de la inusitada forma del relato, abordar en esos tiempos el tema del narcotráfico en la literatura es una verdadera innovación. La ceremonia en que se entrega la gratificación de diez millones de pesos tiene lugar el día ocho de noviembre de 1991 en Tlaxcala. En las primeras notas en que se hace pública la decisión, se enuncia su existencia simultánea como novela y obra de teatro: “Respecto a Contrabando, su primera novela, habrá que decir que desde el principio fue una novela, que posteriormente se adaptó a teatro y que está actualmente en cartelera bajo la dirección de Enrique Pineda” (Kühne 28/10/1991). Esta naturaleza es del conocimiento de Vicente Leñero, pues él es miembro del jurado y Rascón Banda lee la obra de teatro en su presencia.

A partir de la premiación, la novela se menciona en distintos artículos y entrevistas. Por ejemplo, Olga Harmony hace una referencia en su reseña de la obra *Fugitivos*. Al respecto de esta última, la crítica, escritora y dramaturga indica que la puesta en escena no está a la altura del texto dramático e intuye que éste es parte de la novela (01/10/1992).¹² Así también, muchos autores nombran a *Contrabando* en relación con la publicación de *Volver a Santa Rosa* (Redacción 22/06/1996: 3b; Redacción 20/06/1996). Sin embargo, la mayoría de las veces los señalamientos son muy breves y no aportan mucha información. Esto no sorprende, pues en ese entonces no se conocía la novela y no había muchas referencias.

En diversas ocasiones se anuncia que la obra será filmada. La primera vez, en 1992. En la nota periodística, Rascón Banda expresa que él desea que en la película actúe el reparto de la obra de teatro: Angélica Aragón, Martha Navarro, Lourdes Villareal y Alfredo Alfonso.¹³ Asimismo, señala que el director puede ser Gonzalo Martínez o Roberto Rochín (Salazar 22/04/1992). Catorce años después, en octubre de 2006, se anuncia que la novela *Contrabando* será llevada al cine “de la mano del realizador Antonino Isordia. . .” (Huerta 14/08/2006). Se rodará en Chihuahua y contará la historia de las tres mujeres. El elenco va a estar compuesto de gente desconocida, aprovechando que los personajes son maduros. La película se realizará con el apoyo económico de Elisa Salinas. Cuatro meses después, el trece de diciembre de 2006, Diario Monitor anuncia que se va a filmar una película basada en la obra dramática *Contrabando* y que el director va a ser Antonino Isordia (Hernández 13/12/2006: 2C). Es curioso que la cinta aparezca en la página web del Instituto Mexicano de Cinematografía, aunque no en la filmografía de Antonino Isordia. Por tal motivo,

¹² Su presentimiento es acertado, pues la escena “O tú o yo” está tanto en la obra como en la novela. Asimismo, en ambas coinciden personajes e historias.

¹³ Martha Navarro toma el lugar de Angelina Peláez, quien deja el montaje debido a otros compromisos.

aparentemente no se concreta el proyecto. Es posible que la película haya sido censurada, ya que a pesar de las múltiples menciones, no hay constancia de su realización.

Pues bien, como se constata en estas líneas, desde antes de que la novela gane el premio y mucho antes que se publique, el autor la menciona y enuncia su versatilidad y capacidad para incorporar distintos géneros. Esto despierta el interés y la curiosidad de muchos interlocutores, que a su vez retoman la información. Así también, desde un inicio se vincula a la novela con la obra de teatro. Ambos soportes transmiten, en parte, el mismo discurso. Mientras que la obra se presenta e imprime, el relato no se publica hasta después de su muerte.

1.2 La publicación en 2008

Contrabando se presenta el domingo dieciséis de noviembre de 2008 en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. María Rojo es la encargada de finalizar los trámites de la publicación y Braulio Peralta el editor del volumen (Peralta 10/08/2013: 3; Sánchez 17/11/2008: 7). Casi dos décadas después de su escritura, sorprende la vigencia del relato, pues plantea el origen de una problemática que se ha generalizado: la obsesión de poder, la violencia, la corrupción, el enriquecimiento, la impunidad y los excesos de los narcos, policías y militares en la vida cotidiana. Con la novela, Rascón Banda encuentra una “forma extraña y poderosa de aproximarse al mundo de la narcoviolenca. . .” (Mauleón 29/11/2008: 5). La primera novela que el autor escribe finalmente se publica de manera póstuma. Con este hecho, cambia radicalmente la situación, ya que desde este momento, con el texto en mano, se abren muchas posibilidades de interpretación. Una gran cantidad de periodistas,

escritores y críticos aportan sus puntos de vista. En general, la novela se distingue de otras que desarrollan la misma temática.

Para empezar, se pueden apreciar algunas características de la novela. La versión impresa es un libro de pasta blanda, de color rojo primario sólido (Ambrose, Harris 2008: 33). Aparte que este color hace una reminiscencia a la sangre, la ira y el peligro, también simboliza violencia. Es excitante, apasionado, dinámico, provocativo, seductor y energético. La visión del rojo produce la secreción de adrenalina y estimula diversos apetitos (108). Sobre el fondo rojo, al centro del volumen, está sobrepuesta la figura de una camioneta tipo *pick-up*, de frente y sin placa. Ésta parece ser de las mismas que utiliza la policía. El parabrisas, el cofre y los faros son de color amarillo vivo. El color amarillo alerta, es versátil, vivo y alegre. Se asocia a la astucia. El contorno de estas partes, así como los espejos retrovisores, los limpiavidrios, la parrilla, la defensa, el tumba-burros y las llantas, son negros. El negro es la ausencia de color. Serio y conservador, al mismo tiempo es sofisticado y elegante. Se relaciona con la muerte y el luto (128). La combinación de estos colores presenta el mayor contraste. En la naturaleza se encuentra como advertencia; por ejemplo, en las abejas (114). Por la distorsión de los bordes externos de esta imagen, se adivina la velocidad que es propia de las persecuciones en caminos rurales, terracerías, carreteras federales, autopistas y calles. En la parte superior de la portada está el nombre completo del autor en tinta negra, al centro, pero ligeramente recargado a la izquierda. Al lado derecho, pegadas al extremo e impresas en tinta blanca sobre un rectángulo negro con margen blanco, están las siglas de la serie y su logotipo (Autores Españoles e Iberoamericanos). Abajo de la imagen de la *pick-up* está el título de la novela, escrito con una tipografía especial, que la distingue de las demás leyendas, porque además de ser más grande, es negra y tiene un

contorno blanco y está más alargada en la base que en la parte superior. Las partes de arriba de las letras inicial y final quedan justo debajo de las llantas delanteras de la camioneta; en cambio, las partes inferiores de las mismas letras están más extendidas; es decir, sobresalen de los bordes laterales del vehículo. Por lo tanto, de la base de las letras hacia la parte superior de las mismas se forma un triángulo que se suspende más allá del nombre de la novela, pero cuya punta se puede ubicar aproximadamente en el centro de la camioneta. La disposición de estas letras sugiere el camino en que se desplaza el vehículo, le da perspectiva a la imagen y proyecta la sensación de una gran velocidad desde el punto de vista de quien está parado enfrente. La tipografía remite a las publicaciones periódicas de periodismo sensacionalista y a los carteles de películas de aventuras o narcotráfico; por ejemplo, a las de los hermanos Almada. Abajo del título, sigue un texto, en blanco, y un poco más abajo y a la derecha, el nombre de su autor: Vicente Leñero. Llama la atención el mensaje: “Es, sin duda, un espléndido narrador. Lo demuestra con esta audaz novela. Un libro excepcional, un legado literario que lo mantiene vivo”. Más abajo, en negro y centrados, están el logotipo y el nombre de la editorial: Planeta.

En la contraportada, acotada con un margen vertical rojo en todo el extremo derecho, se ubica en la parte superior una fotografía de Rascón Banda, en blanco y negro y, abajo, sobre un fondo blanco, impresa con tinta negra y centrada, información relevante en torno a la publicación:

Galardonada con el Premio Juan Rulfo de Novela en 1991 aunque inédita hasta hoy, *Contrabando* sale a la luz para dialogar con pasmosa actualidad con nuestro presente.

El fenómeno del narcotráfico y sus rémoras, la impunidad, la violencia, la muerte y el secuestro, operan de manera tentacular alcanzando hasta el último rincón de la existencia, atrapando a quienes de una forma u otra participan desde la ilegalidad.

Una obra de cargados tintes autobiográficos nos acerca a la brutal realidad de los pueblos del norte de México, donde el narco exhibe toda su fuerza. El microcosmos desplegado por Víctor Hugo Rascón Banda está muy lejos del relato local o costumbrista: no es otra cosa que el espejo de una realidad en descomposición.

Además, abajo, se incluye una cita de Héctor de Mauleón: “Ninguna novela había logrado mostrar la narcoviolencia mexicana como esta. Un libro escrito bajo las balas, entre los charcos de sangre que tiñen la frontera. Un testimonio admirable, que proyecta y desdobra desde un pueblo olvidado de la sierra el apocalipsis de un sistema y un país”. Se repiten las siglas de la serie del lado izquierdo, abajo aparece el nombre de la misma y, del lado derecho, el código de barras, todo en negro. En la solapa delantera se incluyen datos biográficos y los nombres de los diseñadores de la portada, Roxana Ruiz y Diego Álvarez, así como el crédito de la fotografía del autor en la contraportada, Christa Cowrie. En la solapa trasera aparecen otros títulos de la editorial. Es curioso que en el libro no se especifique el tiraje ni se mencione al editor. Hasta la fecha, no se ha reeditado el texto. Posiblemente se deba esto a que el legado cultural de Rascón Banda atraviesa un “limbo legal” (Romero 13/09/2014).

La novela se publica en el 2008, cuando la literatura sobre el narcotráfico experimenta un auge sin precedentes. Aunque la composición de la portada es bastante sencilla, el empleo de los diversos elementos responde a una intención y ésta tiene su efecto: los colores rojo brillante y amarillo no se prestan a la confusión. Así también, la impresión que causa la *pick-up* con tumba-burros y sin placa sobre las letras que bosquejan el camino es avasalladora. Por ejemplo, Sophie Esch considera que aunque el relato evita el sensacionalismo, la portada lo abraza (2014: 166). Quizá se deba esta estrategia a que es publicada por una de las editoriales más importantes, en un tiempo en el que la industria editorial saca provecho del interés que despierta el fenómeno para elevar las ventas, pues, sin lugar a dudas, el volumen llama la atención.

El tres de diciembre, en el marco de la FIL de Guadalajara, José G. Moreno de Alba presenta la narración con el texto “*Contrabando*, una novela autobiográfica”. Llama la atención el título, pues pone el énfasis en características primordiales del relato, mismas que se mencionan en la portada y en la contraportada, y establecen una expectativa de lectura. El investigador destaca el tono de denuncia que se percibe no sólo en esta novela, sino en toda su producción narrativa y dramática y, por esto, la vincula con ellas: “Toda su vida luchó contra la injusticia y contra todo tipo de discriminación hacia los pobres, hacia los indefensos, hacia los carentes de todo, particularmente de voz” (27/12/2008). Uno de los primeros puntos que identifica es el tema, así como el hecho que Rascón Banda advierte con esta propuesta el advenimiento de una nueva coyuntura con anticipación: “*Contrabando* es una novela sobre la frenética y generalizada violencia del narcotráfico en un pequeño pueblo de la sierra de Chihuahua. Podría pensarse que en ella adelanta el autor, premonitoriamente, la pavorosa situación que hoy priva en todo el país” (27/12/2008). Sin embargo, a lo largo de la presentación, más que agruparla dentro de la literatura sobre el narcotráfico, menciona que es un texto cien por ciento norteno; debido a su lenguaje, sus personajes y sus escenarios.

Además, Moreno de Alba, quien fuera director de la Academia Mexicana de la Lengua y presidiera la ceremonia en que Rascón Banda ingresa a la corporación como Individuo de Número, destaca el estilo, la habilidad del escritor para presentarse a la vez como narrador y personaje de la ficción y para entretener las estremecedoras historias de la novela, a través de una multiplicidad de narradores y de varios géneros literarios y medios: novela, cuento, transmisión radiofónica, pieza dramática y guion. Según su perspectiva, la maestría del autor radica en que “explica la violencia empleando como vehículo el arte, la buena literatura” (27/12/2008).

La novela tiene un total de veintitrés capítulos y la pieza se compone de cuatro de ellos. Por lo tanto, hay otros diecinueve que aparecen en el relato. Entre estos, están otros testimonios, la transcripción de una conversación telefónica, la de un diálogo grabado y la de la carta que Valente Armenta escribe antes de suicidarse, el guion *Triste recuerdo* y la obra de teatro *Guerrero Negro*. Conforme avanza la lectura del texto se hace evidente que “el autor sabe que tiene en sus manos materiales de indudable importancia, mas no se conforma con aprovecharlos convencionalmente, sino se preocupa por revestirlos de alientos estéticos que consigue con singular eficacia” (Trejo Fuentes 2009: 97). La sustancia de los mismos está compuesta de la misma materia: ficción y realidad. Como otros autores, Rocío Galicia destaca el compromiso social de Rascón Banda:

Esta es la realidad que Víctor Hugo toma y convierte en una provocación. Según él, no inventaba nada; decía que sólo era un intermediario, un medio entre la sociedad y el espectador o el lector. Pareciera que esta novela fue escrita ayer, porque da cuenta del problema tremendo que vivimos hoy, pero no desde la nota roja, sino desde una dimensión social y artística que conmueve. (Cruz Bárcenas 27/02/2009)

Ya que el fenómeno del narcotráfico no ha disminuido un ápice, sino que se ha agravado notoriamente, la obra del autor es tan vigente como antes. Sin lugar a dudas, se puede considerar premonitoria, pues los temas que trata, como la violencia de género, la desigualdad social, el desplazamiento de grupos marginales, la corrupción de los servidores públicos, la impunidad, la desaparición forzada, el secuestro, el enriquecimiento ilícito, la violencia de Estado y la que ejercen los narcotraficantes y otros grupos criminales, no tienen contención en la actualidad.

1.3 *Contrabando*, la narrativa del norte y la literatura sobre el narcotráfico

La novela *Contrabando* se asocia, por el lenguaje que emplea y por el contexto geográfico y sociocultural de la historia que despliega, a la narrativa del norte y, por la representación del narcotráfico, a la literatura sobre el narcotráfico. Es significativa la coincidencia, pues estas corrientes narrativas han desatado una controversia e incluso han sido objeto de confusión. Por consiguiente, en este apartado desarrollo algunas percepciones críticas, de tal manera que estén expuestos los antecedentes más sobresalientes y se entiendan mejor las relaciones que se establecen entre los elementos involucrados.

El día de hoy, el narcotráfico no pasa desapercibido: se habla de las grandes cantidades de dinero que se amasan; se hacen señalamientos e imputaciones y se publican artículos e investigaciones. Así también, día con día se sacrifican víctimas de todas las edades: se cortan cabezas, se cuelgan cuerpos de puentes, se abandonan cadáveres encobijados, se disuelven en ácido y se dejan mantas con mensajes. Hace tres o cuatro décadas, las prácticas violentas no se habían generalizado en todo el país ni eran mediáticas; aunque sí habían alcanzado un alto grado de crueldad y, sin lugar a dudas, ya eran espeluznantes. Para comprobarlo, sólo hace falta revisar el caso del agente Camarena y del piloto Zavala Alvear, quienes en 1985 fueron torturados y asesinados de manera brutal. Sus restos fueron trasplantados al rancho “El Mareño”.

Por distintas razones, el problema no siempre despierta tanto interés.¹⁴ En los años ochenta, se pensaba que ésta era una cuestión que sólo afectaba a los involucrados en el

¹⁴ El consumo de drogas “se plantea cardinal en la generación de la Onda. . .” (Molina Lora 2011: 279). Sin embargo, en la narrativa del norte y en la literatura sobre el narcotráfico, se enfocan principalmente la producción y el tráfico de sustancias ilícitas y la violencia que éstas generan. Molina Lora sostiene que las

negocio y a los oficiales que lo combatían. Aunado a esto, ya que los principales contrabandistas se desempeñaban en el norte del país, se creía que el fenómeno estaba circunscrito a esa latitud. Probablemente por estos motivos, los escritores del centro no se ocupaban inicialmente del tema. Pero aquellos narradores que, por su origen o su entorno no podían evitarlo, tuvieron que incluirlo en sus relatos. Así también, se empiezan a notar en la narrativa escrita en el norte temas como la migración y el desplazamiento, el feminicidio, la influencia de los Estados Unidos y el poder del dinero; y, como consecuencia inevitable, surge una literatura particular que elabora por primera vez contenidos que hoy captan la atención de economistas, antropólogos, sociólogos, escritores, académicos y periodistas: la narrativa del norte.¹⁵

primeras incursiones del tema de las drogas se dan en la “Literatura de la Onda” (57). Dado que *Diario de un narcotraficante*, de a. Nacaveva, se publica en 1962, considero que esta afirmación es imprecisa.

¹⁵ En diversos trabajos, Miguel Rodríguez Lozano, uno de los investigadores que analiza esta producción literaria, delimita su área de estudio: “Cuando escribo estados norfronterizos, pienso en los estados de la frontera norte de México, a los que los une, precisamente, la frontera con los Estados Unidos. . .” (2003: 16). En la producción narrativa de Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora y Baja California Norte, se percibe una “fuerza verbal” singular, una “microhistoria literaria”, una heterogeneidad amplia, un “imaginario social” compartido y un “ansia de distinguirse frente a la institución cultural oficial” (37-42). En los volúmenes *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México* (2006) y *Cuento contemporáneo en el norte de México (ensayos)* (2009), Rodríguez Lozano antologa y analiza cuentos y utiliza la misma demarcación geográfica. Por su parte, Eduardo Antonio Parra, quien simultáneamente es un narrador del norte y, además, teoriza al respecto, propone poner el énfasis en la comunidad temática, estilística, técnica y cultural y no en el hecho que los autores procedan de o publiquen en los estados que delimitan con la Unión Americana. En su opinión, el “norte” es principalmente la manera particular de sentir, actuar, pensar y expresarse que predomina en la región. Por consiguiente, el escritor propone el término “Narrativa del norte de México” e incluye la obra de los escritores que nacen, crecen o habitan en el área entre el Trópico de Cáncer y la frontera como una unidad. Está extensión permite incluir la producción de Sinaloa, Durango, Zacatecas y San Luis Potosí en el conjunto. Parra encuentra coincidencias en las publicaciones de Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo, Rafa Saavedra, Severino Salazar, Gabriel Trujillo Muñoz, Patricia Laurent Kullik, Heriberto Yépez, Juan José Rodríguez, Juan Antonio Di Bella, Luis Humberto Crosthwaite, Élmer Mendoza, David Toscana, Rosario San Miguel y Mario Anteo, entre otros. Los autores tocan temas relacionados con el narcotráfico, los asesinos a sueldo, la desigualdad social, la homosexualidad, la emigración, los indocumentados, la inseguridad, la violencia de género y la violencia intrafamiliar. Ya que la decisión de tratar estos asuntos está relacionada con un punto de enunciación que se afina en el Norte, en esta narrativa se incluyen características que enfatizan la identidad de la región, como el repudio a la autoridad del centro del país, una relación ambigua con los Estados Unidos, las variables mitológico-religiosas locales y un determinado uso del lenguaje que incluye tanto modismos anglosajones y chicanos como giros locales y arcaísmos. Así también, es fundamental la presencia de la frontera, el paisaje y el clima en estos relatos, en los que predomina el realismo (Parra 2004: 72-74). La narrativa del norte destaca por su vitalidad, por renovar el lenguaje, por su intertextualidad, por la representación de la realidad local y por la amplia gama de temáticas que propone.

Se puede apreciar que Rascón Banda no figura en este grupo de narradores. Esto se debe a distintos motivos: el autor radica y publica en el Distrito Federal, es más conocido como dramaturgo que como narrador y *Contrabando* se publica hasta fines del 2008. No obstante, el autor es oriundo de Chihuahua y la novela se puede relacionar con la narrativa del norte por la ubicación de la historia, por el lenguaje que integra, por los recursos estilísticos que emplea, por el tiempo en que se escribe y por el tema del narcotráfico. Asimismo, en el relato Víctor Hugo describe la desaparición del Santo Niño de Atocha en el pueblo y su madre lo encomienda a Santa Rosa de Lima, la patrona local (2008: 74-75, 209). La representación del culto a las variantes místico-religiosas locales es una de las características de la narrativa del norte (Parra 2004: 72).

En el tiempo en que se ubica la historia, la decadencia de la actividad minera repercute en la población en general. En particular, a los jóvenes no les quedan muchas más opciones que emigrar a los Estados Unidos o realizar actividades al margen de la ley, ya que el producto de la cosecha no es suficiente para subsistir (Osuna Osuna 2011: 231).¹⁶ Estas circunstancias tienen efectos de largos alcances; por ejemplo, producen un cambio en la manera de pensar y sentir de la gente: “Se es y se existe plenamente sólo a través del dinero que da el narco, pero también se lucha por no quedar en el olvido, por eso la importancia del corrido como medio privilegiado para preservar la memoria” (232). Estos son dos de los elementos básicos que se conectan con la cultura del norte y del narco. Por este motivo, coincido con Gabriel Osuna Osuna en que es útil “conocer el contexto en el que se producen

¹⁶ Cecilia López Badano cuestiona “la direccionalidad de la legitimación que aparece marcada en la simbolización ficcional mexicana”, misma que justifica la motivación de los contrabandistas, de tal manera que parece que la pobreza e ignorancia exclusiva y necesariamente desembocan en el narcotráfico (2017: 142-143). En particular, la investigadora considera que esta relación legitimadora “late” en el capítulo “Retratos en blanco y negro” (141).

aquellos discursos de los cuales echa mano el autor [Rascón Banda] para estructurar la novela” (210). En este sentido, hay que mencionar que los corridos del narcotráfico aportan versiones de acontecimientos sociales que contrastan con las oficiales y que, por este motivo, se han prohibido en algunos estados del país (Astorga 1995: 42). Desde hace muchos años, este género musical ha aportado otros puntos de vista del contrabando, que contienen la “memoria histórica y códigos de orientación ética para quienes se dedican a esa actividad o aspiran hacerlo. . .” (39). Por esta razón es característico que el personaje Damiana Caraveo exalte el valor de este medio para transmitir otra interpretación de los hechos (Rascón Banda 2008: 13). La novela de Rascón Banda defiende la importancia discursiva de los corridos, pues en el relato predomina la noción que los corridos sirven como archivo de sucesos reales (Esch 2014: 170-171). Del mismo modo que en el género musical, en el relato se “difumina[n] los linderos entre ficción y no ficción” (García Niño 2017: 31).

Desde hace unas décadas, los habitantes de las regiones del norte de México perciben la violencia y el contrabando como algo normal (Iribe Zenil 22/02/2012). Esto se debe a que la cultura del narcotráfico y su universo simbólico particular no son exclusivos de los contrabandistas, sino que permean el entorno que los circunda. Rascón Banda representa esta realidad, pues en su relato prevalecen los testimonios de personajes femeninos en los que está implícita esta situación. Aunque en su mayoría, dichas mujeres no trafican con sustancias ilícitas, de distintos modos están emparentadas o relacionadas con otros personajes que sí lo hacen. En su momento, esta normalización llama la atención de los que habitan el centro u otras zonas geográficas (Iribe Zenil 22/02/2012). Definitivamente, las declaraciones de las mujeres fungen como depósitos de la memoria de una realidad que se ha degradado debido a la voracidad del poder y del capital, y a las consecuencias inevitables que esto conlleva: el

narcotráfico a gran escala y la violencia desatada e impune que impera desde esos mismos tiempos.

Aunque muchas veces la narrativa del norte representa a traficantes, sicarios, sus prácticas y su entorno, no debe identificarse con la literatura sobre el narcotráfico. Quiero aclarar que con esta última vertiente literaria me refiero a las creaciones narrativas ficcionales. Es importante esta distinción, porque muchos autores también incluyen las elaboraciones de periodismo investigativo en el mismo grupo. Hay obras de excelente factura en este último rubro y cabe mencionar que, muchas veces, la ficción incluye recursos o herramientas de investigación como la entrevista, el testimonio o la crónica.¹⁷ Si bien es cierto que los dos tipos de relato versan sobre el narcotráfico, cada uno implica un pacto de lectura diferente: las producciones de periodismo investigativo tienen un fuerte vínculo con la veracidad, mientras que las literarias lo tienen con la verosimilitud. De ambas narrativas se espera algo más que la explotación utilitaria del tema del narcotráfico. De hecho, hay autores que se preguntan si la literatura sobre el narcotráfico puede y debe aportar de alguna manera en relación a la violencia que el narcotráfico ocasiona (Esch 2014: 162).

El término de “narrativa del norte” es geográfico, en el sentido que está vinculado a un lugar de enunciación, mientras que la “literatura sobre el narcotráfico” se asocia con el tema, el contexto o la situación del narco. Es pertinente la diferenciación entre ellas, como dos clasificaciones históricas que surgen en la discusión y se confunden pero designan narrativas diferentes. En ambas, el lenguaje juega un papel esencial. A grandes rasgos, se

¹⁷ Algunos críticos consideran que el periodismo investigativo supera a las novelas: “[L]a ficción sobre el tema se queda atrás; no puede competir en cuanto a crueldad y excesos, por más imaginación que tenga el autor” (Ortiz 26/09/2010). Lolita Bosch opina que los textos que parten de la realidad son más ambiciosos. En su opinión, narrar lo que acontece es más complicado y peligroso que inventar historias (08/08/2009). En la presente investigación, con literatura sobre el narcotráfico me refiero a la veta ficcional.

puede observar que hay una relación compleja entre los términos mencionados, pues si bien algunas obras tienen propiedades que las inscriben en las dos variantes al mismo tiempo, otras nada más corresponden a una de ellas. Asimismo, tanto la narrativa del norte como la literatura sobre el narcotráfico son categorías propensas a la fusión y, en propuestas específicas, sus fronteras se difuminan. Aunado a esto, ambas narrativas tienen una relación estrecha con el policiaco, con la novela del crimen,¹⁸ con el corrido y con la industria editorial. Además, el narcotráfico es una de las circunstancias de la primera y es la condición de pertenencia a la segunda.

A finales de 2005, el crítico Rafael Lemus y el narrador Eduardo Antonio Parra protagonizaron una polémica que se ha distinguido por la gran cantidad de referencias que ha propiciado en trece años y porque las cuestiones que se plantearon han sido tema de discusión.¹⁹ En el mes de septiembre, Lemus publica el artículo “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, que aparece inicialmente en la revista *Letras Libres* y, después, en *Tierras de nadie* (2012).²⁰ A grandes rasgos, Lemus fija su percepción acerca de

¹⁸ En *Mortal Consequences* (1972), Julian Symons distingue la novela policiaca o detectivesca de la novela del crimen. A diferencia del género policiaco, que se construye en torno a la solución de un enigma, la novela del crimen se basa en la psicología de los personajes o en las situaciones intolerables que desatan la violencia. Por consiguiente, el detective usualmente no aparece en esta narrativa y las pistas no tienen relevancia. Los personajes y su caracterización son la base de la historia y su vida continúa después del crimen. El comportamiento de los personajes contribuye al efecto del relato. En este género, el acertijo puede tener valor o carecer de él, pero los personajes son recordados por mucho tiempo. Si en el policiaco la actitud hacia la sociedad es conservadora, en esta narrativa la postura es radical porque cuestiona aspectos de la ley, de la justicia o de la manera en la que se administra la sociedad (178-180). El *hard-boiled* o la novela negra engloban ambas variantes y, por lo mismo, son ambiguos. En general, en estas vertientes, el detective tiene métodos menos ortodoxos que en el policiaco clásico.

¹⁹ La literatura sobre el narcotráfico ha tomado un lugar especial en las discusiones entre críticos, académicos y narradores en los últimos años. Se han publicado muchos artículos, ensayos y estudios al respecto. Entre sus autores, se encuentran Sergio González Rodríguez, Jorge Moch, Álvaro Enrigue, Lolita Bosch, Juan Villoro, Christopher Domínguez Michael, Gerardo Bustamante Bermúdez, Heriberto Yépez, Diana Palaversich, Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, Orlando Ortiz, Christian Sperling, Ramón Gerónimo Olvera, Sophie Esch, Brigitte Adriaensen, Marco Kunz, Glen Close, Reindert Dhont, Hermann Herlinghaus, Valeria Luiselli y Oswaldo Zavala.

²⁰ Al respecto de la publicación del texto de Lemus en *Tierras de nadie*, Christian Sperling opina lo siguiente: “Como si no existieran avances en el análisis del fenómeno y giros en la escritura ficcional en los últimos ocho

la realidad y la representación, se refiere a los narradores del norte como si todos escribieran sobre lo mismo y “pretende mostrar la imposibilidad de representar narrativamente la violencia que sacude a México” (Sperling 2015: 253). El crítico también describe los recursos y las estrategias que encuentra en textos de autores como Élmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra, Heriberto Yépez, Federico Campbell, Gabriel Trujillo Muñoz, Juan José Rodríguez y Luis Humberto Crosthwaite, entre otros, y concluye que el narcotráfico “rebasa las posibilidades narrativas de los escritores contemporáneos” (253). Según su opinión, sus recursos estilísticos son pobres: descripciones detalladas de las prácticas sociales, uso de un lenguaje coloquial y tramas populistas. En cuanto a las obras narrativas de los escritores mencionados, el crítico afirma que “todas aluden al asunto del narcotráfico. Aluden a él tradicionalmente: a través de un costumbrismo candoroso” (09/2005). Si bien es cierto que, en casos particulares, el crítico puede tener razón, al no pormenorizar, generaliza.

Un mes después, en la misma revista, Eduardo Antonio Parra contestó con el artículo “Norte, narcotráfico y literatura” (10/2005). Hay que mencionar que él es uno de los autores aludidos y que, por tal motivo, responde al emplazamiento desde la postura de un narrador del norte. En las primeras líneas, Parra aclara que el crítico intenta reducir, desde una “visión centralista”, toda la narrativa del norte a un solo tópico: el narcotráfico (10/2005). También expone que en algunas obras de autores específicos el narcotráfico es parte del contexto histórico y geográfico, pero no el tema. Además, agrega que hay autores del norte que no tratan este asunto y que, por otro lado, hay autores del centro de la República y de otras

años, Conaculta le otorgó tanta importancia que recientemente reeditó “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana” en una antología crítica. . .” (2015: 253). En todo caso, la reedición del artículo de Lemus y la omisión del de Parra son tendenciosas. Hay que tener en cuenta el hecho que Parra diferencia las propiedades de ambas narrativas en respuesta al artículo de Lemus y que esto se da en un contexto histórico específico.

regiones que sí lo abordan. Por consiguiente, hay que disociar la narrativa del norte de la literatura sobre el narcotráfico (10/2005). Ahora bien, se puede observar que en esta confrontación se develan tensiones entre la metrópolis cultural y la periferia. Empero, si es evidente que el primero descalifica a los narradores del norte en general, esto no implica que el segundo haga lo propio con los del centro.

Diana Palaversich considera que la literatura sobre el narcotráfico tiene dos etapas: una contestataria y otra comercial. La transición se da con el cambio de siglo, justamente a partir del momento en que el PRI pierde por primera vez las elecciones presidenciales. Por un lado, el gobierno de Vicente Fox genera mucha incertidumbre y, por otro, como consecuencia de la guerra contra el narcotráfico que desata la política de Felipe Calderón, se generaliza un estado de guerra en diferentes estados de la República. Debido a estos factores, el interés por el contrabando y la violencia tiene un auge y varios escritores de diferentes lugares del país e incluso extranjeros escriben y publican ensayos y ficciones. Así también, las editoriales transnacionales comienzan a “empaquetar” para la venta la narcoliteratura.²¹ Estos procesos traen consigo el desplazamiento y la diseminación de esta narrativa, que en un inicio es regional y se publica y lee principalmente en el norte del país. En su primera fase, la literatura sobre el narcotráfico tiene un “carácter contestatario y antihegemónico”, mismo que “radica tanto en su postura política como en la estética” (Palaversich 2017: 50). Las primeras narraciones dan cuenta de la pobreza y el abandono que imperan en las regiones

²¹ Ya que estoy de acuerdo en que el nombre de “narcoliteratura” tiene una carga semántica, hablo de “literatura sobre el narcotráfico” para referirme a obras literarias narrativas ficcionales que tratan el fenómeno del narcotráfico en México. El narcotráfico puede ser el tema de la obra, los personajes pueden ser contrabandistas y/o consumidores, y/o el narcotráfico puede ser la situación histórica (el entorno) en que sucede el relato. Me parece importante mencionar que en las obras que se incluyen en este rubro se representa la violencia y ésta está relacionada principalmente con el tráfico de drogas o es consecuencia del trabajo o de las pasiones de los involucrados en el negocio. Sin lugar a dudas, es una narrativa controversial, sugestiva y vigente.

rurales del norte del país. La actividad es una “industria casera” y los involucrados en el negocio son parte de las comunidades que se representan. Ciertamente, estas aproximaciones a los contrabandistas contrastan con la “demonización” del discurso oficial, pues exponen la simbiosis entre el gobierno y los delincuentes. Los productores, los traficantes y los encargados de combatirlos “cambian de bando, forjan nuevas alianzas y son notoriamente susceptibles a la corrupción y la traición” (51). Por lo tanto, este tipo de personaje es diferente del que plantean textos que contribuyen a la difusión de la mitología del traficante que le interesa propagar a los representantes del Estado. En esta narrativa, muchos personajes son complejos y tienen virtudes y defectos. Los intereses personales y las circunstancias dadas que enfrentan los hacen tomar decisiones y arriesgarse. Se muestran en distintos niveles, a través del lenguaje que utilizan y de su discurso, sus acciones y la suerte que corren. Los textos *Cada respiro que tomas* (1991) y *Un asesino solitario* (1999), de Élmér Mendoza; *Tierra blanca* (1996), de Leónidas Alfaro; *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1994) y *Cástulo Bojórquez* (2001), de César López Cuadras; *Juan Justino Judicial* (1996), de Gerardo Cornejo; y *Contrabando*, corresponden a la primera etapa de esta narrativa (50). Ya que los primeros tres autores son sinaloenses, el cuarto sonorense y Rascón Banda chihuahuense, sigue que todos son del norte. Por este motivo, es posible inferir que efectivamente existe una coincidencia entre las dos vertientes narrativas y que, por este motivo, se equipara la primera etapa de la literatura sobre el narcotráfico con la narrativa del norte, en su registro del narcotráfico.

Aunque *Contrabando* se escribe en los años ochenta, debido a que se publica cuando la literatura sobre el narcotráfico disfruta de gran aceptación y difusión, la novela es asociada principalmente a esta narrativa. Además de esta circunstancia, incluye características que, sin

lugar a dudas, la relacionan con la misma.²² En el 2008 han pasado tres años desde el momento en que se da la polémica entre Lemus y Parra y la discusión ya se ha desplegado y, por este motivo, llama la atención que en la contraportada del volumen se afirme que “está muy lejos del relato local o costumbrista”, ya que ésta es justamente una de las recriminaciones que realiza Lemus en su artículo. De acuerdo a la diferenciación que realiza Diana Palaversich, más que ser un estigma, es atractivo que los relatos de la primera etapa sean locales y costumbristas, pues en estas características reside su originalidad y parte de su protesta.²³ Por su parte, Ramón Gerónimo Olvera afirma que “[e]l realismo de Rascón Banda, si bien con ciertos guiños costumbristas con los que algunas veces cae en lo predecible y facilista, no se queda sólo en el aspecto decorativo; como dramaturgo de amplio calado, va a la complejidad del drama humano en la construcción de sus personajes” (2013: 144). La descripción de los pormenores de los acontecimientos pasa a segundo término, ya que en la narración de las anécdotas se desmarcan “arquetipos que trascienden la historia local” que se registra (144). En este sentido, la profundización en las características humanas de una localidad lleva a la comprensión de las universales. Ahora bien, Sophie Esch considera que,

²² Para comenzar, se representa el fenómeno del narcotráfico y la violencia que conlleva; aunque, sin lugar a dudas, se muestra una faceta en la que el problema está circunscrito al norte del país y tiene otras dimensiones. En *Contrabando* la actividad consiste en el cultivo de la marihuana y del opio. Es decir; no se representa el transporte ni la venta de cocaína. La intermediación en el tráfico del producto de América del Sur a América del Norte trae consigo consecuencias económicas, sociales y culturales. Ahora bien, en la novela aparecen víctimas, victimarios, policías, soldados, familiares, parejas, amigos y enemigos; es decir, personajes próximos a los involucrados en el negocio del narcotráfico: el “círculo cercano” (Santos, Vásquez Mejías y Urgelles 2016: 18). Aunado a esto, la narración incluye rasgos propios de este tipo de ficciones, como la intervención de un narrador letrado, el registro testimonial, la valoración de la incidencia del narcotráfico en la “axiología social” y el énfasis en la similitud entre policías y traficantes (Fonseca 2009: 53). En *Contrabando* se encuentran todas las características que nombra Fuentes Krafczyk en *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*: la dupla cuerpo individual-cuerpo social, la intertextualidad o lectura diacrónica con “aldeas universales” como Macondo o Comala y la intervención de personajes letrados (2013: 18-19). Más adelante se retoman algunos de los elementos de estas caracterizaciones.

²³ “El aspecto contestatario de dicha narrativa yace, además, en su estilo costumbrista y el discurso oral que confirma, orgullosamente, la diferencia norteña. Este discurso literario ya de por sí representa un desafío a la literatura canónica mexicana de orientación cosmopolita y urbana, que hasta la fecha considera lo “regional” como marca de desprestigio literario” (Palaversich 2009: 15).

aunque el texto tiene aspectos costumbristas como el uso del lenguaje o el hecho que enfoca a granjeros y empresarios rurales, por otro lado, trasciende el estigma del género (2014: 166). Varios autores agrupan a *Contrabando* en la literatura sobre el narcotráfico o la relacionan con otras ficciones con esta temática. Muchos la consideran pionera o la destacan entre otras novelas que tratan el mismo problema.²⁴ Inclusive el editor, Braulio Peralta, propone que es una novela precursora de esta narrativa (García Esquivel 08/08/2013: 21). En realidad, ya que se conoce hasta que esta vertiente literaria está en todo su esplendor, no lo es. No obstante, como la obra de teatro se estrena en 1991, sí puede ser considerada un precedente.

En conclusión, es evidente que si bien la novela de Rascón Banda se escribe años antes del *boom* de la literatura sobre el narcotráfico, por su fecha de publicación y la temática que maneja, muchos la asocian a esta narrativa. Debido a su propuesta formal y al manejo del contenido, así como a la aproximación ética y estética a la violencia, la novela descuella entre otras sobre el tópico. Ahora bien, no hay que olvidar que, debido al uso del lenguaje y a la ubicación de la historia, la novela también está relacionada con la narrativa del norte. Asimismo, *Contrabando* tiene un vínculo especial con la obra de teatro homónima, con *Volver a Santa Rosa*, *Guerrero Negro*, *Fugitivos*, *El baile de los montañeses* y, en general, con la obra narrativa y dramática del autor.

²⁴ Fernando García Ramírez plantea que la novela nos puede ayudar a comprender la “pesadilla que estamos viviendo” (01/05/2011). Diana Palaversich la destaca por su intertextualidad y su postura ética (25/09/2012). Ramón Gerónimo Olvera considera que enseña en pequeña escala lo que posteriormente se vive en las urbes y que es una historia contada a partir de muchas estrategias narrativas (2013: 142). Sophie Esch la considera especial por sus cualidades metaliterarias y discursivas (2014: 172). Para Oswaldo Zavala es sobresaliente, porque presenta una declaración política: muestra que el narcotráfico se genera en el interior del Estado y de la sociedad, y que no constituye una fuerza exterior que se les opone (2014a 349, 350). Christian Sperling expone que se trata de “una narrativa versátil y polifónica” (2015: 268-269). Arturo García Niño concluye que es la “novela inaugural de la narrativa acerca del tráfico de drogas o narcoliteratura. . .” (2017: 39).

Aproximación analítica al relato

Como se mencionó anteriormente, *Contrabando* incorpora diferentes géneros discursivos para hablar sobre el narcotráfico. En este sentido, es muchas cosas a la vez: corrido, poesía, testimonio, carta, grabación, obra de teatro, guion de cine. Sin embargo, debido a su estructura y a la manera en que está organizada e interconectada, es, en primer lugar, un relato. Ya que esto puede aclarar muchas dudas y supuestos acerca de su composición y contenido, en el presente capítulo elaboro un análisis de la novela. La identificación del narrador, del narratario, de los personajes, del espacio y del tiempo, así como la de las múltiples interconexiones que se producen entre ellos, arroja claridad sobre su estructuración. Por lo tanto, dicho examen puede contribuir al esclarecimiento de diversas confusiones e incógnitas que han surgido desde la publicación de la novela. Así también, la reflexión acerca de estos factores facilita el reconocimiento de los puntos de vista que ella emite.

Es oportuno recordar ciertas cuestiones del paratexto del volumen. Se puede afirmar que el título no designa el estilo o género del relato; a diferencia de, por ejemplo, *Diario de un narcotraficante*, que incluye en su nombre el soporte que se utiliza. En cambio, éste parece ser temático, pues a primera vista se refiere al asunto que trata: Rascón Banda retoma “el término eufemístico abarcador de toda acción de tráfico ilegal en la frontera para titular ésa su primera, y hasta donde se sabe única novela. . .” (García Niño 2017: 23).²⁵ No obstante, Rascón Banda asegura que realiza un homenaje a los corridos, ya que registran el problema del narcotráfico: “Un corrido norteño es lo más representativo de las historias de amor,

²⁵ En el primer capítulo se argumenta por qué *Volver a Santa Rosa* también es una novela.

contrabando, hierba, polvo y plomo. Son mininovelas, minipoemas, pequeñas obras de teatro donde hay un planteamiento, conflicto y desenlace en cada una de las historias que se cantan” (Vélez Ortiz 31/08/1991). En otras palabras, los corridos tienen propiedades similares a las de una narración. Teniendo esto en consideración, se refuerza la afinidad entre el texto y este género musical. Ahora bien, el escrito tiene título simple; es decir, no cuenta con subtítulo ni indicación genérica. Sin embargo, en las citas de Vicente Leñero y de Héctor de Mauleón que aparecen en el volumen se enuncia que es una novela con características testimoniales. En la contraportada se menciona que gana el “Premio Juan Rulfo de Novela en 1991”, que es una obra con “cargados tintes autobiográficos” y que la historia se ubica en el norte del país. La semblanza impresa sobre la solapa delantera concluye con la siguiente indicación: “Esta es su novela póstuma”. El nombre del autor, el título del relato, la editorial y las siglas de la serie aparecen en la portada, la contraportada, el lomo y la portadilla. En la página del “falso título” se encuentran centrados el título (en medio), las siglas de la serie (arriba) y su nombre (abajo). En resumen, en el peritexto editorial del libro se menciona tres veces que es novela, una que gana el galardón y una ocasión se nombra su cualidad autobiográfica. Hay que tener estas informaciones presentes, pues son parte del contacto que el lector tiene con el texto y, por este motivo, afectan la recepción. Además, ya que el relato carece de subtítulo e indicación genérica, a través de estas señas se establece el pacto de lectura.

Hago hincapié en estos datos, pues a través de ellos se genera ambigüedad, ya que simultáneamente se afirman cuestiones que, en principio, se contraponen.²⁶ Se puede apreciar

²⁶ Por un lado, el pacto autobiográfico implica la identidad entre autor, narrador y personaje. Además, en este tipo de relato, “el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo. . .” (Alberca 2013: 679). Este acuerdo caracteriza todos los géneros de la literatura íntima, como el diario, el autorretrato y el ensayo, y supone una unidad asumida en cuanto a la enunciación, más que un parecido producido en el enunciado (Lejeune 1994: 61-63). Los escritos de este tipo son referenciales; es decir, procuran hacer divulgaciones acerca de acontecimientos externos al texto y, por lo tanto, están supeditados a un examen de verificación (76). En

la repercusión de la presencia del nombre del autor tanto en el peritexto como al interior de la narración, dado que esto determina el tipo de expectativas que se crean. La impresión en la portada del libro equivale a la firma y, por lo tanto, implica la toma de responsabilidad con respecto a la forma y al contenido del relato (Lejeune 1994: 60). Ciertamente, el autor es el punto de contacto entre la realidad extratextual y el texto; es simultáneamente “una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso” (61). Asimismo, el nombre del autor al interior de la historia tiene efectos decisivos en la lectura; a saber, crea la expectativa de veracidad. Por este motivo, el contrato de lectura y su expresión (o la ausencia de ella) tienen mucho peso en este tipo de propuesta, pues muchas veces el escrito contiene características que lo sitúan en una región equívoca.²⁷ Esta información también influye en la conducta del lector, pues cuando se trata de una ficción, éste procura hallar similitudes con la realidad extratextual y, cuando se trata de una obra factual, intenta localizar divergencias (65). Como se puede notar, estas particularidades tienen muchas repercusiones, pues inciden directamente en la manera en que se realiza la lectura.

cambio, el pacto novelesco se opone al autobiográfico por dos motivos: remite a la ficcionalidad de sus contenidos y hace patente la disparidad entre al autor y el personaje (65-66). La presunción de este acuerdo resta responsabilidad al autor, pues “el carácter ficticio del narrador y de todo el relato le exime de cualquier acusación o reclamación de terceros que se podrían sentir personal o moralmente dañados o maltratados por el relato” (Alberca 2013: 742-743). Por su parte, la novela autobiográfica, según la percepción de Philippe Lejeune, es un texto ficcional en el que el autor niega (o por lo menos no afirma) la identidad; sin embargo, el lector puede tener motivos para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que el autor y el personaje tienen mucho en común (63-64).

²⁷ Gérard Genette encuentra que los relatos factuales y los ficcionales comparten estrategias narrativas y discursivas: “Esos intercambios recíprocos nos mueven, pues, a atenuar en gran medida la hipótesis de una diferencia *a priori* de régimen narrativo entre ficción y no ficción” (1993: 75). Ciertas estrategias discursivas como las descripciones detalladas, el relato metadieгético o el acceso a la subjetividad de los personajes, son indicios de ficcionalidad. Sin embargo, relatos factuales como la investigación periodística o el reportaje han adoptado procedimientos de ficcionalización. Así también, las cualidades miméticas del relato ficticio heterodieгético le permiten imitar “formas factuales como la historia, la crónica, el reportaje. . .” (74). En este sentido, la forma del relato y los recursos que emplea no son suficientes para diferenciar uno de otro, pues ambos tipos de narración echan mano de cuestiones de orden, frecuencia, velocidad, modo y voz indistintamente. Por lo tanto, Genette concluye que, cada vez con mayor frecuencia, “un texto de ficción se distingue como tal mediante marcas *paratextuales* que ponen al lector al abrigo de todo error y cuya indicación genérica *novela*, en la cubierta o en la portada, es un ejemplo entre muchos otros” (72-73).

En “El pacto autobiográfico”, Lejeune asegura que la homonimia entre autor, narrador y personaje excluye la posibilidad de ficción. No obstante, acepta que nada impide que el héroe de una novela lleve el mismo nombre que el autor, a pesar de que esto le parezca discordante (68-70). Tiempo después cambia de opinión. En “El pacto autobiográfico (bis)”, regresa sobre su propio estudio para admitir otras posibilidades: la identidad de autor, narrador y personaje no necesariamente implica que lo que se consigna sea factual y el pacto novelesco no necesariamente suprime la posibilidad de la mencionada homonimia (134-135). La lectura de *Fils* (1977), de Serge Doubrovski, que se proclama “autoficción”, y de *Le têtard* (1976), de Jacques Lanzmann, una novela cuyo protagonista tiene el mismo nombre que el autor, lo hace percibir las cosas desde otra óptica. Lejeune apunta que, aunque generalmente “novela” expresa un pacto ficcional, también denomina “la escritura literaria, por oposición a la sencillez del documento, al grado cero del testimonio” (131). Esta segunda acepción permite relajar las fronteras tanto de la autobiografía como de la novela; pues como hay relatos referenciales bien escritos, también los hay poéticos con fuertes cargas de contenido factual.

De esta manera, se legitima un espacio que es, a su vez, novelesco y autobiográfico: se diluyen los límites entre lo inventado y lo real y queda comprobada la porosidad de los mismos en el ámbito creativo. Empero, no hay que olvidar que esta concurrencia es peculiar gracias a la existencia de las respectivas fronteras (Alberca 2013: 233-237). Manuel Alberca propone la siguiente definición en *El pacto ambiguo* (2013): “[U]na autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (1859-1860). En otras palabras, este tipo de relato no es ni una autobiografía ni una novela, sino que una mezcla de las dos. Se trata de un género mixto que se caracteriza

por sus cualidades subversivas y su propensión a transgredir: “[P]areciera que hubiese una doble incongruencia en pretender que la autoficción pudiera ser un género, pues a su carácter híbrido habría que añadir que la autoficción es una propuesta muy congruente con una época que rechaza o parece rechazar las prescripciones genéricas por inútiles” (1884-1885). Pues bien, esta modalidad de escritura contraviene cuestiones del pacto autobiográfico y del novelesco de manera simultánea y permite combinar hechos reales con ficticios en un mismo troquel.

2.1 Autoficción, diario ficticio, narración intercalada

Teniendo en cuenta estos pactos, así como las características de la novela autobiográfica, procede explorar el texto de *Contrabando*, con la finalidad de precisar sus principales características genéricas. Desde el principio y hasta el final del texto predomina la narración en la primera persona del singular. A partir de la primera línea, un narrador empieza a relatar sin presentación previa. Al continuar con la lectura, el receptor lo identifica como el principal, ya que, aunque en capítulos específicos cede la palabra a otros narradores, al final de los mismos, la recupera. Por este motivo, se puede afirmar que hay un narrador principal autodiegético y varios narradores intradiegéticos con diversos grados y modos de intervención en la historia. Ya que dicho narrador no se identifica en el inicio, el lector puede pensar que se trata de un "nombre ausente" y, por este motivo, intentará llenar “este vacío, bien atribuyendo al narrador el nombre del autor, bien hablando del “narrador” o del “héroe”” (Lejeune 1994: 187). Ahora bien, a lo largo del relato se hallan evidencias que establecen la identidad entre el autor, el narrador principal y el personaje. Estos indicios demuestran

paulatinamente que, en el caso particular de la novela, este vínculo es acertado, pues se hace explícita la filiación entre los mismos:

Tabla I²⁸

1. “Soy escritor. Voy a mi casa en Santa Rosa. Vivo en México. Escribo en <i>Proceso</i> . Denunciaré todo. Y santo remedio. Aventaron los papeles sobre el asiento y nos dejaron ir” (11).
2. “¿No sabes quién es?, le dijo el Ventarrón. Es hijo de Epigmenio. ¿Eres el grande o el chico?, me preguntó ella. El de en medio” (12).
3. “El chamaco soy yo, de 39 años, y chamacos son mis cuatro hermanos, bastante crecidos, que viven en Chihuahua, para que no se pierdan aquí, donde ya no hay moral ni decencia y no se distinguen ni el bien ni el mal. Por eso mis padres sólo nos aceptan de vacaciones” (26).
4. “Adentro había un recorte de periódico en el que yo declaraba que vendría a la sierra a escribir el guión de una película para Tony Aguilar, precisamente a Santa Rosa, el centro del narcotráfico serrano, donde podría encontrar un argumento real” (112).
5. “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. Para que la carta se la den o se la manden al Huguito, su hijo, 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).

Se puede constatar que el lugar de nacimiento, el nombre de los padres y el oficio de Rascón Banda coinciden con los del narrador y personaje. Así también, se menciona el segundo nombre del autor en la última cita, en diminutivo. Esta concordancia confirma la identidad del autor, narrador y personaje y, por lo tanto, el uso del “nombre real” del autor en el discurso. Dado que el autor nace en 1948, el apunte de su edad en el inciso tres remite

²⁸ Debido a que en ésta y otras ocasiones se trata de una serie de citas en las que se observan las características específicas que interesa resaltar en cada caso, y a que las citas provienen de distintas partes del texto, las reúno en tablas a lo largo del presente estudio. En las cuatro primeras citas de la tabla, el narrador es Víctor Hugo. En la quinta, que procede del capítulo “La carta de Valente Armenta”, es el personaje Valente Armenta.

a los años 1987 y 1988. La maniobra tiene repercusiones de diferentes tipos, según se ve a continuación.

El empleo de un nombre es de suma importancia en la creación de personajes. Cuando ostentan un nombre no referencial, éste está inicialmente vacío y se va llenando poco a poco de valor y significación, “gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la *repetición*, la *acumulación* y la *transformación*” (Pimentel 1998: 67). En cambio, cuando se trata de un personaje con nombre referencial, éste está pleno desde el inicio. No obstante, conforme avanza el relato, “las formas acumulativas de significación van matizando, incluso modificando esa plenitud” (65). Es fundamental el hecho que Rascón Banda le dé su nombre propio al narrador y personaje principal y que, además, lo rodee de personajes que llevan el nombre de sus familiares más cercanos.²⁹ Otros personajes referenciales que intervienen o se mencionan en la historia son Cuauhtémoc Cárdenas, Tony Aguilar, Helena Rojo, Margo Glantz, Edith González, Humberto Zurita, Christian Bach, Mario Hernández, Eleazar García (Chelelo), Manuel Ojeda, Vicente Fernández, Lucha Villa, Vicente Leñero, Alejandro Luna y Luis de Tavira (Rascón Banda 2008: 24, 25, 96, 134, 141, 210, 211). La inclusión de los traficantes Caro Quintero y Don Neto es pertinente, aporta un marco histórico y, además, ellos son protagonistas de una de las historias que se narran (49, 93, 110). El uso del nombre real de Rascón Banda y el de sus familiares, amigos y conocidos, así como el de figuras públicas, dan un halo de veracidad al escrito.

²⁹ “El nombre del autor cumple una función contractual de importancia variable según el género: débil o nula en ficción, mucho más fuerte en todas las clases de escritos referenciales, en los que la credibilidad del testimonio o de su transmisión se apoya en la identidad del testigo o del relator” (Genette 2001: 39). En el caso de la autobiografía, de reportajes u otro tipo de escritos factuales, pero también en autoficciones o novelas, “el nombre real establecerá el pacto referencial” (Lejeune 1994: 188). De esta manera, cuando el narrador y el personaje tienen el mismo nombre que el autor, éste rasgo “comunica a todo lo que toca un aura de verdad” (188).

Ahora bien, la narración en primera persona tiene consecuencias importantes. Para comenzar, el desdoblamiento del narrador en personaje.³⁰ Pero además, debido a que a través de esta táctica se involucra la subjetividad del narrador, el lector se plantea los siguientes cuestionamientos: “¿Cuándo narra? ¿Desde dónde narra? ¿Cómo obtuvo su información si ésta concierne a la historia del otro?” (Pimentel 1998: 141). En la novela de Rascón Banda se atienden estas inquietudes. Así también, se aprovechan estas circunstancias ampliamente y se delinea una estrategia discursiva, pues desde la primera línea, la novela emula un diario. Este formato es adecuado, pues le permite alternar dos niveles temporales y espaciales. En el primero, él es el narrador; en el segundo, el personaje principal. El presente de indicativo está relacionado con la escritura del diario, la cual está en proceso a lo largo de la historia; es decir, inicia la noche en que Víctor Hugo llega a su pueblo natal y refiere lo que le sucede en el trayecto, avanza a lo largo de la narración mientras él está en Santa Rosa y, en conjunto, abarca un total de cuatro meses. El uso de este tiempo gramatical se mantiene en estas entradas a lo largo del texto. Si bien se percibe en ellas la progresión del tiempo diegético, ciertamente no están fechadas. Por este motivo, aunque el lector puede seguir el avance del diario, no lo puede ubicar en un momento específico. Sin embargo, como se menciona anteriormente, el empleo de nombres reales apunta a los referentes extratextuales que facilitan esta labor. Asimismo, la edad del narrador principal sirve como parámetro para ubicar el relato en un periodo específico. En las siguientes citas se ejemplifica la progresión del tiempo conforme se realiza la escritura:

³⁰ El narrador en primera persona, a diferencia del narrador omnisciente en tercera persona, hace que el lector se pregunte acerca de su ubicación y acerca de su proximidad en relación a lo relatado: “La subjetividad del narrador pasa así a un primer plano; por una parte participó en los hechos que narra –ya sea porque nos cuenta su propia historia u otra historia de la que él fue testigo-, y eso le otorga un estatuto de personaje además de narrador, por lo cual es necesario observarlo en ambas funciones: diegética y vocal” (Pimentel 2012: 25).

Tabla 2

1. “Es medianoche en Santa Rosa. Cansado, lleno de polvo por el viaje a este pueblo minero de la Baja Tarahumara, no quiero dormir sin dejar un pormenor de lo que me ha pasado este día” (7).
2. “Es mi tercer día aquí” (40).
3. “Son las seis de la tarde de mi noveno día aquí” (73).
4. “Acaba de entrar mi madre a la huerta. ¿Te interrumpo? Ya qué, le contesto bromeando. Voy tras ella y la abrazo” (75).
5. “Es domingo a mediodía. Mientras escribo escucho a los aleluyas que empezaron a cantar desde antes de que saliera el sol. Estoy en la huerta, bajo los granados, cerca de la chiva que va a morir esta tarde. Sólo nos separa una tela de alambre” (109).
6. “Han pasado veinte días desde la desaparición de Julián” (131).
7. “Son las doce de la noche y el tiempo se me acaba. Hoy cumplí veintisiete días en Santa Rosa. Estoy en mi recámara. Me alumbro con tres quinqués que mi madre puso sobre la mesa donde escribo. Las lámparas de petróleo dan una luz triste, amarilla, que sale de las bombillas de vidrio y luego se oscurece por el humo de las mechas” (170).
8. “Escribo estas páginas tres meses después de que salí de Santa Rosa. Estoy en San Miguel Chapultepec, frente al mercado de las flores del bosque, en mi casa, que mucho se parece por el balcón, por la escalera, por el piso de duela, a mi casa de allá, mi verdadera casa, según mi madre” (207). ³¹

Tanto la escritura de un diario como la técnica del monólogo interior comparten la ficción de la privacidad, pues ninguna se presta para la exposición abierta. Ahora bien, los sucesos pasados emergen durante la escritura del diario tal como se presentan en la memoria del escritor: de manera fragmentada y alusiva. Pero esta tarea también enfoca el momento presente, pues debido a que la escritura progresa en el tiempo, el escritor tiene que dar razón de su condición cada vez que toma la pluma. Por lógica, de acuerdo con la convención que establece la propuesta, el escritor no puede registrar acciones y ejecutarlas al mismo tiempo, pues escribir y realizar actividades se interfieren mutuamente (Cohn 1983: 208-212). En este

³¹ En este último inciso, que sucede cuatro meses después del primero, el narrador se encuentra en su casa, en el Distrito Federal.

sentido, se nota algunas inconsistencias en el abrazo que anuncia Víctor Hugo en el apunte cuatro de la precedente tabla, ya que contradice el principio de la simultaneidad (cuestión que sí es posible en un monólogo interior). No obstante, hay que destacar que esta escena despliega una dimensión afectiva entrañable.

La dualidad del narrador y personaje tiene una correspondencia con el uso de los tiempos y también con el espacio en el que se encuentra Víctor Hugo: “El yo-que-narra habita el mundo del acto de narrar, mientras que el yo-narrado habita el mundo de acción humana que va construyendo la narración” (Pimentel 2012: 45). Específicamente, las entradas del diario en presente se conocen como narración simultánea, corresponden al “aquí y ahora” de la escritura y suceden en la casa de los padres, ya sea en el dormitorio o en la huerta.³² En ocasiones, Víctor Hugo reflexiona sobre la tarea del escritor y acerca de la representación: “Los personajes tendrán el mismo final que tuvieron en Santa Rosa, para no cambiar la realidad, que sobrepasa en acción dramática a cualquier ficción” (Rascón Banda 2008: 172). Esto dota al escrito de características especulares, pues se hace presente la metalepsis; específicamente, el narrador abandona su marco diegético y hace referencia a la realidad del autor.³³ Ahora bien, el mismo narrador también refiere sucesos que acontecen en el viaje o en otros momentos, en el “allá y entonces”, cuando no está sentado frente a la máquina de escribir. Para realizar esta actividad, Víctor Hugo utiliza la narración retrospectiva y relata

³² “En la *narración simultánea*, el narrador da cuenta de lo que le ocurre en el momento mismo de la narración, y por ello gravita hacia los tiempos verbales en presente (presente, presente perfecto y futuro)” (Pimentel 1998: 157-158).

³³ El término metalepsis designa las transgresiones de los límites diegéticos. En este caso, el escritor y narrador opina sobre la escritura de una de las historias que conforman el mismo relato del cual él, como personaje, forma parte: “Ahora podemos afirmar que esta objetivación de la identidad, aunque puramente textual, es un espejo de la identidad del autor: ambas son ficciones que se proyectan hacia el mundo, intentando aparentar una verdad que, sin embargo, se reconoce como algo falso. Se perfila una identidad metaléptica que se columpia entre la ficción y la realidad del autor, un “yo” que salta fronteras ficcionales y que es una ficción en sí mismo” (Alarcón 2014: 119). En su tesis doctoral, Lorena Ventura Ramos diferencia la metalepsis de la metaficción y ofrece una tipología detallada de la primera para su identificación (2016: 49-90).

sus incursiones en el espacio público: “Fui al radio. Ahí estaba Damiana Caraveo, que sigue yendo todos los días a esperar al presidente municipal para que le aclare lo que pasó en Yepachi” (89).³⁴ En estos pasajes, el narrador ya no puede entrar “al mundo de su yo narrado” (Pimentel 1998: 150). A diferencia del narrador, el personaje se encuentra principalmente en espacios exteriores y, en consecuencia, está expuesto al peligro. Estas entradas incluyen diferentes lugares y tiempos que, aunque se encuentran en el pasado, siempre se proyectan hacia el presente, al acto de la escritura, que los constituye dentro del diario. Por lo tanto, hay capítulos que abren con la voz de Víctor Hugo narrando en presente, pero, en el siguiente párrafo, él mismo utiliza el pasado. La yuxtaposición de estos tiempos narrativos se conoce como narración intercalada.³⁵ Cuando el narrador relata lo que le ha sucedido en otros momentos, el personaje principal se encuentra con diferentes personajes e interactúa con ellos. Muchas veces se hace uso del estilo directo libre para incluir sus intervenciones. Algunos de estos personajes dan su testimonio y este se inserta en el relato propiciando la propagación de distintos niveles metadieéticos.³⁶

Como Víctor Hugo no tiene acceso a los pensamientos o sentimientos de los otros personajes, no es un narrador omnisciente. Dado que la novela trata de un tema tan polémico como lo es el narcotráfico, esta postura es sagaz, pues le permite mantener cierta distancia. En cambio, se puede afirmar que se utiliza la focalización interna consonante, en tanto que

³⁴ “En *narración retrospectiva*, el narrador se sitúa en un tiempo *posterior* a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto)” (Pimentel 1998: 157).

³⁵ “En la *narración intercalada*, típica de los relatos en forma epistolar o de diario, el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea, eligiendo por lo tanto verbos en pasado y en presente, según se detenga para narrar acontecimientos que ya pertenecen al pasado, por muy reciente que sea, o para dar cuenta de lo que le ocurre en el momento mismo de la narración” (Pimentel 1998: 158).

³⁶ Los narradores intradieéticos que participan en la novela también utilizan la narración intercalada. El formato de testimonio ficcionalizado posibilita esto, ya que ellos parten de su presente para referir acontecimientos acaecidos en el pasado o, al contrario, inician relatando lo que ya pasó para acabar en el presente.

el narrador coincide completamente con el personaje principal (Pimentel 1998: 102). Como ambos se ubican temporalmente cerca, se produce una tensión particular, pues hay poca distancia entre ellos: por tratarse de la escritura de un diario, se describe lo que sucede en el momento, lo que ha sucedido el mismo día o, en general (aunque no exclusivamente), acontecimientos recientes. Hay que mencionar que el narrador refiere cosas que suceden en la población y sus alrededores y que conciernen a la comunidad en su conjunto. Así, a través de estas estrategias, Rascón Banda envía a la figura del escritor a observar la vida en una región azotada por la violencia, situación que lo convierte en narrador-testigo.

El texto que escribe Víctor Hugo es el diario de un testigo y no el de un narcotraficante o el de un policía. La diferenciación es fundamental, pues en este caso, el letrado da fe de la violencia y de los estragos sociales que acarrea el fenómeno sin tomar parte; es decir, desde una postura neutral. Así, se facilita el acceso a una variedad de historias a partir de un marco que posibilita la distinción entre la ley y el delito, la necesidad y la ambición y la legislación y la naturaleza. Es cierto que hay una separación entre el testigo y los hechos que atestigua; se podría brindar otra perspectiva, pero se sacrificaría la imparcialidad. Por otro lado, la autoficción permite borrar la línea divisoria entre lo autobiográfico y lo ficcional. Aprovechando esta posibilidad, Rascón Banda recupera sucesos referenciales acontecidos en otros lugares y tiempos y los presenta como parte de la historia, a través de la mirada del protagonista: el narrador-testigo comparte materiales de ambas naturalezas desde su experiencia directa y con esto, les imprime sincronía y autenticidad. Dada la identidad entre el autor, el narrador y el protagonista, se transfigura en el plano diegético la correspondencia entre el acto de la enunciación y lo enunciado y, de esta manera, todo se percibe como si fuera factual (Alberca 2013: 223-226). Así, la narración toma nuevas dimensiones.

2.2 Santa Rosa, el espacio de la escritura, el camino a Santa Rosa

La composición del espacio diegético tiene un papel primordial en la narrativa. Establece el marco de la acción, pero también cumple otras funciones; por ejemplo, coadyuva a la “creación del *efecto de realidad*” e instituye “un poderoso factor de coherencia y cohesión textuales” (Garrido 2007: 215-216). Así también, la división del espacio en categorías como adentro/afuera, arriba/abajo o abierto/cerrado, expone “relaciones de índole ideológica o psicológica”; entre otras, la oposición de abstracciones como aceptación/rechazo, bien/mal o protección/indefensión (216). La tarea que desempeña el universo diegético para concretar y cristalizar el tiempo es indudable. Se utilizan diferentes tipos de modelos para plasmar los escenarios de la narración: lógico-lingüístico, taxonómico, espacial, temporal, cultural, etc. (Pimentel 1998: 26). El estudio de la espacialización en la ficción es, en definitiva, imprescindible. Ahora bien, debido a los significados y a las connotaciones que tiene el norte del país en la historia del narcotráfico, es apremiante la exploración que se propone.

Con la intención de organizar y acotar los alcances del proyecto, aclaro que se esbozan tres espacios específicos. El primero es Santa Rosa, el segundo, el lugar de la escritura en la casa de los padres y, el tercero, el trayecto del aeropuerto de Chihuahua a Santa Rosa. Ahora bien, estos espacios se intersecan entre sí y, por este motivo, es complicado separarlos. Aunado a esto, el primer espacio contiene al segundo y, con el tercero, más que a un espacio único, me refiero a un espacio plural, a una multitud de lugares. Debido a que el enfoque recae sobre estos tres espacios distintos, se integran en la exposición fragmentos de distintas partes del texto, pues, en general, las descripciones no son únicas ni exhaustivas, sino fragmentarias y plurales. Esta misma naturaleza trae consigo la variación de los espacios representados en la sucesión textual, porque

. . . nunca se describe un lugar, un objeto o una persona una sola vez. La temporalidad misma de la narración obliga a descripciones recurrentes, parciales, focalizadas en algún detalle; esta recurrencia, al mismo tiempo que modifica el lugar representado, es su memoria, su pasado, de tal suerte que la evolución temporal del relato conlleva la transformación y reinterpretación del espacio que constituye el escenario de la acción. (Pimentel 2012: 203-204)

Para poder profundizar en la conformación del espacio diegético, generalmente hay que alterar o repetir el orden de los acontecimientos. Por la extensión de la tarea, no es posible abordar todos los escenarios que se presentan en *Contrabando*. Sin embargo, los tres espacios seleccionados tienen una relación intrínseca con la propuesta del diario y los tiempos gramaticales que se utilizan en la escritura. Además, los mismos se presentan en las primeras tres oraciones del relato.

Como se puede apreciar en la oración con que inicia el texto (Tabla 2, Inciso 1), el narrador principal indica la hora y el nombre del poblado en que se encuentra. Ya que, en la segunda oración, el narrador explica que no quiere dormir sin pormenorizar lo que le ha sucedido en el viaje, se puede inferir que tiene la posibilidad de hacerlo.³⁷ De hecho, durante esta primera entrada en el diario, se encuentra muy probablemente en el dormitorio que tiene asignado en la casa de sus padres. Estas coordenadas constituyen el “aquí y ahora” en que comienza el discurso (Pimentel 1998: 26). En varias partes del escrito se verifica el uso del nombre real de la localidad y, por lo tanto, se fija la acción en un punto de referencia extratextual. Esto cobra importancia, pues el sólo hecho de nombrar una población “es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia” (Pimentel 2001: 32). Además, en la biografía de la solapa se anuncia que Santa Rosa de Lima de Uruáchic, Chihuahua, es el lugar de nacimiento

³⁷ Rascón Banda manifiesta en diferentes entrevistas que escribe en la noche, en las salas de espera o en taxis: “Le he dedicado al teatro las horas de sueño, del descanso y el amor. No las diarias de energía plena. Primero me desgasto en el mundo y luego la poca energía que me queda se la dedico al trabajo de teatro. No debe ser así. Uno debe vivir la literatura de tiempo completo” (Silva 02/08/2004). Esto se representa en la ficción.

de Rascón Banda. Esto se puede interpretar como una estrategia para subrayar el contenido referencial, puesto que desde el inicio hay un contexto que incide en el desarrollo de la historia: “[E]l nombre propio es lugar de convergencia de multitud de significaciones culturales e ideológicas que se adhieren a él por asociación, adquiriendo así una dimensión aferente, o connotativa, de significación” (33). Sin embargo, por tratarse de una población apartada, ciertamente pocos lectores se pueden formar una imagen de la misma. Ahora bien, más adelante se desarrolla la descripción y, así, se va dotando al pueblo de atributos y particularidades: “La iteratividad hace que la primera descripción se convierta, por su sola prioridad textual, en el lugar de referencia al cual han de remitirse las descripciones subsecuentes, dejando en segundo plano la referencia extratextual” (45). De esta manera, conforme avanza el relato, la representación del poblado alcanza un alto grado de iconicidad, pues tanto Víctor Hugo como también otros narradores y personajes aportan a la misma, dotándola de una gran cantidad de atributos y detalles y, por este motivo, de un alto grado de expresividad.³⁸ A continuación hay algunos ejemplos ilustrativos.

Por lo general, un suceso único se relata una sola vez y esto se conoce como narración singulativa. La narración repetitiva consigna un solo suceso en diferentes ocasiones. En cambio, cuando acontecimientos semejantes, que se repiten con cierta frecuencia en la historia, se refieren sólo una vez, se habla de narración iterativa. Comúnmente, la narración principal es singulativa y ésta subordina a la iterativa y a la repetitiva (Pimentel 1998: 55). En el siguiente ejemplo, Víctor Hugo emplea la narración iterativa para manifestar que tiene un vínculo especial con su pueblo: “Cuando tengo un problema, como ese de que no me

³⁸ “[P]odríamos afirmar que, además de la dimensión *inteligible* y, por ende, abstracta, de la significación, hay una dimensión de sentido *sensible* –es decir, susceptible de movilizar los sentidos en su comprensión- que constituye la dimensión icónica de la lengua” (Pimentel 2012: 203).

brotan las palabras ni el sentimiento, vengo a Santa Rosa, y aquí, donde no hay luz eléctrica ni teléfono, puedo encontrar los fantasmas que se vuelven personajes y los rumores que se convierten en argumentos” (Rascón Banda 2008: 24). En esta confesión se nombra una necesidad particular muy significativa para el narrador. Así también, se presenta el antídoto para la falta de inspiración. Por este motivo, se vincula la tarea de la escritura con el lugar de nacimiento y se justifica la presencia del escritor en el pueblo. Asimismo, en el fragmento se registra la incomunicación inherente a la localidad y la presencia de fantasmas.³⁹ Ambas cuestiones cobran relevancia en la historia: Víctor Hugo va al radio en distintas ocasiones, pues éste es el medio de comunicación más eficiente y expedita con Chihuahua y otras poblaciones. Por otra parte, respecto a las apariciones, en varios capítulos se detalla la vida y muerte de personajes que pierden la vida debido a la violencia inherente a la producción, el tráfico y la comercialización de sustancias prohibidas. Muchas veces, las vidas de estos personajes finalizan de manera abrupta y violenta; trágica.

El momento en que Víctor Hugo escribe sobre su llegada a Santa Rosa es muy particular. Se puede ver que en esta secuencia opera una descomposición morfológica de la población, pues sus partes constitutivas se van singularizando por separado (Pimentel 1998: 40). A diferencia de la cita precedente, en ésta se utiliza la narración singulativa: “La luna estaba alumbrando y en este pueblo minero, fantasma, como de plata, parecía que no había un alma. Sus siete calles vacías. Sus nueve callejones oscuros. Los álamos de los arroyos, vigilantes silenciosos, proyectaban las sombras de sus brazos secos” (26). Entre otras cuestiones, el lector se da una idea del ambiente nocturno y de la dimensión del pueblo. Hay

³⁹ Santa Rosa es un pueblo fantasma. Esta particularidad local se señala en varios fragmentos. Por este motivo, Moreno de Alba, Olvera, Fuentes Krafczyk y García Niño relacionan este escrito con la obra de Rulfo (27/12/2008; 2013: 146-147; 2013: 34; 2017: 34).

que destacar la metáfora de los árboles, ya que éstos toman el papel de custodios de la comunidad. Un poco más adelante, hay otro fragmento en el que se continúa con el inventario de la villa: “Obedecí, crucé el puente de madera tendido sobre el río que nace en las minas de la Unión y comunica mi calle con la otra banda, luego subí al quiosco que se encuentra en el centro de la plaza. Ahí, en el segundo piso, los músicos de viento tocan sus canciones que se escuchan en todo el pueblo” (27). La música llega a todos los rincones, por lo tanto, se puede inferir que es un poblado de tamaño reducido.

Víctor Hugo introduce a través de otro ejemplo de narración iterativa una práctica habitual: “Siempre que vengo visito el camposanto. No converso con los muertos como mi abuela Pola, pero recorro las tumbas, siento una paz profunda con algo de tristeza que me reconcilia con el mundo y conmigo mismo. Bajo siempre tranquilo del camposanto, con más energía” (Rascón Banda 2008: 52). Empero, en las siguientes líneas da paso a la narración singulativa para contar su paseo matutino por el panteón (Pimentel 1998: 55). En “Retratos en blanco y negro”, el capítulo que sigue, su madre le dice quién yace en cada nueva tumba. Dado que el paseo por el camposanto es una acción recurrente, el número de muertos se redimensiona, pues en la relación sólo se incluyen los más recientes.

Hay otros personajes que también aportan a la concreción del poblado en la historia. En sus parlamentos se distinguen relaciones especiales entre el espacio y el estado de las cosas en la localidad. Por ejemplo, Damiana Caraveo colabora en esta tarea. En su opinión, los cambios se perciben a simple vista: “Santa Rosa es ahora un pueblo de puertas cerradas. Un caserío de antenas parabólicas por donde pasa el dinero mal habido. Un mundo de extraños que no se saludan en la calle. Y cuánta soledad hay en las almas. Santa Rosa de Lima tiene lágrimas, pero no son de cera. Está llorando. Quién pudiera llorar así” (Rascón

Banda 2008: 89). En este fragmento se percibe un vínculo con lo milagroso, pues la figura de Santa Rosa derrama lágrimas. En cambio, Damiana ya no puede llorar, porque está “muerta en vida” y sólo la “sostiene la venganza” (13). Este fragmento establece nexos con *Volver a Santa Rosa*, pues en este relato la virgen también llora “lágrimas de verdad” (Rascón Banda 1996: 13). Sin embargo, es Víctor Hugo quien se percata del acto y narra el suceso.

En el discurso de Jacinta Primera sobresalen los estragos de la violencia: “Apenas han pasado seis años, pero así es el tiempo, va cambiando a las gentes. Quién iba a imaginar que también este pueblo cambiaría tanto. ¿Se acuerda? . . . En dónde están los hombres. Puras mujeres enlutadas y niños huérfanos. Mire estas fotografías que guardo aquí” (Rascón Banda 2008: 29-30).⁴⁰ En este lapso temporal, no ha cambiado únicamente la localidad, sino que también el cuerpo del personaje. Si bien en ese entonces fue la reina de las fiestas del pueblo, ahora sólo le dicen “reina para burlarse”, pues además de que viste andrajos y huaraches, le faltan dientes y su cuerpo se ha modificado (29-30). En general, en la literatura, “el espacio es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad y, cómo no, su comportamiento. . .” (Garrido 2007: 216). Sin embargo, en el caso particular de este relato, la relación entre el espacio y los personajes tiene otros alcances. La transformación del cuerpo de Jacinta refleja las nuevas circunstancias de vida en Santa Rosa: “Su decadencia corporal, sobre la cual reflexiona a lo largo de su relato, refleja en un nivel metafórico la destrucción de todo un pueblo por los efectos del narcotráfico. . .”

⁴⁰ El uso de fotografías como evidencia contribuye a la dimensión icónica y además a la idea del archivo que se elabora en el siguiente apartado. El póster de la feria en el que aparece Jacinta es un documento que comprueba la veracidad de su testimonio al interior del relato. El uso de materiales de archivo es recurrente en la propuesta: Damiana Caraveo conserva recortes del periódico en los que sale su fotografía y se registra la versión oficial de su caso, el tío Lito trae un sobre con la publicación en que Víctor Hugo anuncia su viaje a Santa Rosa y también algunas amenazas que recibe Julián, su primo.

(Palaversich 2017: 57). Fuentes Krafczyk propone que este rasgo de la novela, la paridad en el deterioro del cuerpo social y del cuerpo individual, es una de las características constantes en la narcoliteratura.⁴¹ La violencia que se representa y las consecuencias que ésta conlleva definitivamente tienen dimensiones notables y los personajes femeninos, que se asocian directamente con la tierra, las resienten con mucha fuerza e incorporan sus efectos.

Finalmente, el tío Lito advierte el peligro de abandonar el pueblo: “El secuestro de Julián, dijo mi tío apretándome un brazo, tiene que ver contigo y con estos papeles, así que más vale que te cuides y no andes saliendo de Santa Rosa” (Rascón Banda 2008: 112).⁴² Esta información permite comprobar la correspondencia entre las oposiciones adentro/afuera y seguridad/riesgo. Por este motivo, se puede concluir que hay diferentes ejes de organización: por un lado se verifica el contraste entre antes y ahora y, por otro, entre adentro y afuera. Más adelante, en esta misma parte del texto, el tío se expresa como si Víctor Hugo fuera quien ocasionara la violencia: “Por qué fregados tuviste que venir a chingarnos, si aquí estábamos en paz” (112). Cabe notar que, aunque la desaparición de Julián posiblemente tenga una relación directa con la visita de Víctor Hugo, también hay otra hipótesis al respecto. Marcela, la esposa de Julián, da a entender que se debe a una traición amorosa: “Los hermanos de Anselma juraron vengarla y el día de la desaparición de Julián los vieron en la plaza preguntando por él, pero no lo encontraron porque se había ido al baile de Memelchic con dos policías” (132). Sea por una u otra razón, la situación es inadmisibles. Como se ve en el

⁴¹ “Cuerpo humano y cuerpo social, mismo significante que construye idéntico significado; una sociedad en decadencia, lacerada y atrapada en una espiral de destrucción” (Fuentes Krafczyk 2013: 26).

⁴² Muchas de las veces que Víctor Hugo sale de su casa o del poblado le ocurren accidentes o se confronta con la violencia. Por ejemplo, en el capítulo “Una noche en Santa Rosa”, basta franquear la puerta del domicilio para arriesgar la vida. En “El río de la muerte”, unos helicópteros atacan desde el aire a Víctor Hugo y a Epigmenio y ellos enfrentan un grave peligro. En el último capítulo, el protagonista manifiesta que, cuando sale junto con su padre con destino a Chihuahua, pasan por un retén de militares y ambos acaban en el hospital. Esto se retoma más adelante.

primer capítulo, desde la incursión del narcotráfico a finales de la década de los setenta en la región, la violencia se ha desatado y es muy complicado encontrar justicia, pues la anomia encubre y permite todo tipo de abusos y prácticas violentas.

El segundo espacio es el lugar destinado para la escritura. Éste no se limita a la habitación que utiliza como dormitorio, donde inicia la narración, sino que también incluye otro sitio. Ambos se describen y particularizan conforme avanza el relato:⁴³

Te arreglé la huerta, dice mi madre. Debajo de los granados te pondré la Smith Corona de tu abuelo, ya que tanto te gusta ese vejestorio de máquina. Y voy a colgar de la lima una hamaca para que descanses. Si te da sed puedes cortar limas o toronjas. Ahí nadie te va a molestar. Sólo te acompañará el Pirata para que te cuide, porque el otro día vi una víbora entre la hojarasca. A mí no me gustan los perros, me dice, pero éste me lo regalaron unos narcos que me pidieron limones y no pude negarme a recibirlo. (26-27)

En el fragmento se utilizan diferentes tiempos verbales: la primera oración está en pretérito, la segunda en presente, la tercera en futuro y la cuarta nuevamente en presente. Dado que el verbo decir esta conjugado en presente, se confirma el uso de la narración simultánea. Sin embargo, el uso de verbos en futuro y pasado dota al espacio de la escritura de temporalidad. En este sentido, como Santa Rosa y los personajes que la habitan, la huerta está sujeta al devenir. La reseña de este sitio es discontinua; es decir, la serie se extiende a lo largo de muchas páginas y se interrumpe cuando el narrador se refiere a sucesos precedentes o cuando otros personajes fungen como narradores y dan testimonio. Los incisos cuatro y cinco de la segunda tabla remiten a este mismo lugar. Asimismo, en el texto hay otros fragmentos en los que Víctor Hugo se encuentra escribiendo en la huerta mientras escucha corridos y piensa en el argumento del guion de cine, conversa con su madre u oye los cantos de los aleluyas a lo

⁴³ “Si bien es cierto que la *espacialización* es uno de los componentes fundamentales de cualquier discurso, ya que el enunciador proyecta fuera de sí mismo otro espacio que se opone al “aquí” de la enunciación, estas categorías espaciales - “aquí” y “en otra parte”- pueden ser más o menos abstractas según las necesidades de cada discurso” (Pimentel 1998: 26). Por la propuesta del diario, en *Contrabando*, estos espacios son concretos.

lejos (52, 75). Es notable la mención de la máquina de escribir, pues hay adjetivación y se incluye la marca y la procedencia del utensilio. De esta manera, éste se vuelve referencial y toma cuerpo en la historia. Además, se expresa el afecto del narrador por el instrumento de trabajo. La misma evocación se repite más adelante: “[M]i padre atizaba la lumbre y mi madre colocaba tortillas y platos en mi mesa de trabajo, junto a la Smith Corona” (110). Es curioso que la escena invada el lugar de la escritura y que las tortillas y los utensilios de cocina ocupen el mismo espacio. Esto yuxtapone la cotidianeidad de la vida con los temas más sensibles que trabaja la literatura.

En el mismo capítulo hay una representación muy particular, pues Víctor Hugo utiliza la narración simultánea para describir el comportamiento de la chiva que lo acompaña: “[C]amina de un lado a otro del patio donde está presa, pisando la pastura que no ha querido comer y olfateando el maíz y el frijol que dejó sin tocar. Está en capilla. A lo mejor ya sabe que va a morir pronto. . .” (109). El animal tiene el tiempo contado y está a la espera de su ejecución, presiente que va a tener el mismo destino que su compañero, al cual matan el día anterior para hacer una discada. Esta metáfora extendida sugiere la figura del chivo expiatorio. Si bien no se hace explícita la relación con los otros sucesos narrados en el escrito, me parece que entabla una correlación con varios de ellos; por ejemplo, con “La masacre de Yepachi” y el asesinato de los jóvenes en el aeropuerto.

El espacio íntimo se opone al público, en cuanto a que el primero es un lugar cerrado y seguro. Víctor Hugo puede trabajar tranquilamente y sin sobresaltos en su cuarto o en la huerta. Hay una característica en común, pues el propio hogar y los seres que lo habitan también contribuyen con sus historias o su comportamiento a la narración y a su desarrollo: Rafaela y Epigmenio irrumpen en el lugar de la escritura con peticiones, inquietudes o

referencias a personajes del pueblo, a corridos o a traficantes. Estas intervenciones se incluyen en el diario, como también las de los personajes que encuentra el protagonista afuera de su casa. Se puede afirmar que, en general, los espacios interiores dan protección. No obstante, en Santa Rosa, es indispensable cerrar bien las puertas: “Parece que los forasteros buscan algo. Si nos vienen a tocar, no hay que abrir, nos aconsejó” (86). En caso contrario, la violencia se puede colar, porque el pueblo ha cambiado. Antes era un lugar tranquilo, pero ahora llegan camionetas foráneas con gente armada y no se sabe si son de narcos o judiciales.

Ahora bien, a partir de la tercera oración del texto, misma que da comienzo al segundo párrafo, inicia la descripción del tercer espacio que se analiza. Víctor Hugo utiliza la narración retrospectiva para asentar el viaje de Chihuahua a Santa Rosa. Por este motivo, ésta es la primera ocasión en que se utilizan tiempos perfectos: “En la mañana, cuando bajé del avión en el aeropuerto de Chihuahua, me estremeció el miedo sin razón” (7). A partir de este momento, empieza la descripción del espacio en conjunto con el desarrollo de la escena. En varios fragmentos del relato, las descripciones de los lugares y de los diversos personajes están superpuestas con los acontecimientos. El narrador va creando el espacio diegético y mencionando sus atributos físicos a través de la gente que interactúa en él y de los actos que emprenden en diferentes lugares: “Había una fila de pasajeros checando sus boletos para viajar a Ciudad Juárez en el mismo vuelo que me trajo de México” (7). En lugar de dedicar el espacio narrativo a la descripción de los distintos escenarios de una manera continua, estos se van conformando a lo largo del texto.⁴⁴ Víctor Hugo cuenta que, mientras espera a su

⁴⁴ Antonio Garrido explica la diferencia entre el discurso narrativo y el descriptivo. El primero se caracteriza por la transformación de situaciones o estados narrativos, mientras que el segundo es un “dominio regido por la continuidad y la duración” (2007: 220). Se trata de dos modalidades complementarias de la representación, que se delimitan a través de estrategias discursivas: “Ahora bien, la inserción del discurso descriptivo en el marco del narrativo requiere algún tipo de justificación. Los más comunes se basan en la vista, en el intercambio comunicativo (hablar) o en la actuación” (227).

padre, se pone a mirar a los pasajeros que hacen fila para viajar a Ciudad Juárez: “Dos jóvenes de 25 y 30 años, que podrían llevar los nombres de Rubén y Santos, me llamaron la atención porque no llevaban más equipaje que unas bolsas deportivas y era evidente que estaban esperando a alguien, pues miraban constantemente hacia la entrada de la sala y hacia el avión que aguardaba en la pista” (7). El narrador inventa nombres imaginarios a los jóvenes (Lejeune 1994: 187). En este sentido, cumple con la función de singularizar a los personajes y dotarlos de identidad. De esta manera, sin dedicar muchos enunciados a la descripción del espacio, el narrador lo va configurando y, al mismo tiempo, va desarrollando las acciones y a los personajes. El presentimiento que manifiesta en un inicio tiene razón de ser, pues unos hombres irrumpen en la escena y acribillan a los jóvenes frente al narrador. Varios de los personajes que se encuentran en el lugar forman un coro: “Asesinos, les gritó una anciana de bastón. Eran narcos, respondió uno de los hombres, que volteó y la miró con furia. Eso no les quita a ustedes lo asesinos, le dijo una joven. Asesinos, asesinos, gritaron otras mujeres” (Rascón Banda 2008: 9). En este caso, la simple acusación de narcotráfico permite el exterminio de los personajes. El discurso del Estado es fulminante, porque proclama que la lucha contra el contrabando justifica todos los aniquilamientos. Así se presenta una ideología muy definida. En oposición, la ficción también representa un tiempo en el que la sociedad civil tiene aún un punto de vista objetivo; es decir, juzga a partir de los hechos y no está prejuiciada, como efecto del reiterado y recalcitrante discurso oficial acerca del narcotráfico.

Más adelante, cuando viaja con su padre y el Ventarrón en la troca colorada sobre la carretera de Cuauhtémoc, persiste la sensación de injusticia. La belleza de los espacios del camino tiene una relación inversa a las emociones de Víctor Hugo. Esto polariza el contraste entre el paisaje y la impresión que le queda al personaje principal después de la matanza:

Ni los corridos prohibidos, ni los verdes campos menonitas, con mujeres de faldas negras hasta el tobillo y pañoletas floreadas que se inclinaban en los surcos, me borraron la impresión del aeropuerto. Ni las llanuras desiertas de la Junta, ni los secos llanos de Miñaca. . . me hicieron olvidar a esos dos hombres acorralados en medio de la gente sorprendida por la persecución. (9)

A continuación pasan dos retenes; el primero de judiciales y el segundo de militares. En el primero, les confiscan un *six pack* y tres botellas de sotol, dándole “cumplimiento a la Ley Seca de la sierra. . .” (10). El narrador relata las confrontaciones que tienen con elementos de ambas corporaciones y la dificultad de establecer comunicación. En cuanto a los soldados, ésta es la sentencia: “Pedí hablar con el jefe. No creo que haya labor más difícil que dialogar con un militar y lograr más o menos una conversación coherente. Están cuadrados del seso” (10). Víctor Hugo tiene que amagarlos con la amenaza de escribir y publicar “todo” en *Proceso*, para que no les quiten la camioneta. El estilo de este fragmento es particular, pues el personaje utiliza oraciones sumamente breves y sencillas y, de esta manera, se ajusta al nivel del interlocutor (Tabla 1, Inciso 1). A lo largo del texto, este tipo de informaciones van ampliando la identidad autoficcional del narrador y protagonista. Cabe decir que se describe un lugar pleno de contradicciones, puesto que los encargados de proteger a la comunidad, en lugar de hacer su trabajo, abusan de su autoridad y la acosan. Conforme avanza la historia, esto sólo va empeorando.

Tanto estos fragmentos, como otros en los que Víctor Hugo se traslada por tierra, se configuran a partir del “cronotopo de camino”.⁴⁵ Éste compagina el tiempo y el lugar privilegiados para los encuentros fortuitos, pues asienta las condiciones para que se cruce todo tipo de gente. Esto acarrea riesgos, como se percibe a lo largo del relato. En el primer

⁴⁵ Mijaíl Bajtín llama cronotopo “a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989: 237). El concepto plantea la fusión del espacio y el tiempo en “un todo inteligible y concreto” (237-238).

capítulo, hay en total cuatro confrontaciones con la violencia inherente al narcotráfico y a las tácticas implementadas por los representantes del Estado, que supuestamente se encargan de combatirlo. Cada vez son más funestas estas intervenciones en la vida pública y los incidentes se van acercando a la esfera cercana del protagonista. Se puede observar que Víctor Hugo tiene el primer contacto con esta guerra en el aeropuerto de Chihuahua, en el que pierden la vida los jóvenes. Éste es el punto de partida. Después, mientras avanza la troca por la región en que nace el personaje principal, el tiempo se vierte y transcurre a la par. Esta comarca conserva su belleza; sin embargo, la lucha contra el narcotráfico y la ley seca ya tienen fuertes repercusiones en el ambiente y la interacción social. Los tripulantes pasan por los retenes y enfrentan dos corporaciones que se propasan para hacerse de alcohol, armas, dinero y vehículos. Finalmente, circulan por el camino y se cruzan con una mujer espectral. Es Damiana Caraveo, una conocida de la familia (Rascón Banda 2008: 11). Después de un volantazo, salen de la carretera y detienen el vehículo. Se baja Epigmenio, pero al encontrarla no la reconoce en un principio, debido a la transformación que ha sufrido, pues en ese momento ya es “la imagen de una muerte triste o del ánima en pena de una mujer sin sepultura” (12). Al enterarse que Víctor Hugo es escritor, Damiana expresa la siguiente solicitud: “Por eso necesito que me escriban una carta para que se me haga justicia. Y alguien debe hacer un corrido para que no se olvide. Para que no se olvide la masacre de Yepachi” (13). Estas líneas dan pie a la inserción de su testimonio sobre la tortura y los abusos que experimenta y el asesinato de sus familiares. En éste y otros casos, los personajes cruzan un umbral, a partir del cual, no hay retorno: “[L]as vidas humanas que se pierden no pueden devolverse” (85). Víctor Hugo da voz, a través de la inserción de otros géneros discursivos en su relato, a quien no la tiene. La naturaleza de estos enunciados, su contenido y la manera en que se incluyen, se estudia a continuación.

Archivo y géneros discursivos

El objetivo del presente apartado es tematizar la coexistencia de diferentes géneros discursivos en la novela de Rascón Banda y la manera en que éstos,⁴⁶ en conjunto, componen un archivo. Si bien en la propuesta destaca el número y la multiplicidad de intervenciones, la capacidad de incluirlas ciertamente forma parte de la naturaleza del género novelístico, de su cualidad polifónica.⁴⁷ Ahora bien, en este capítulo, analizaré los diferentes géneros discursivos desde la perspectiva de su concepción, desde la de su contenido y también desde la manera en que éstos se insertan en el relato y lo conforman. Ya que en *Contrabando*

⁴⁶ Debido a la complejidad de la categoría “género discursivo”, hay que hacer algunas aclaraciones previas. Para empezar, es necesario distinguir la oración del enunciado. Mijaíl Bajtín plantea que mientras que la oración es la unidad de la lengua, el enunciado es la unidad de la comunicación discursiva: “La oración es una idea relativamente concluida que se relaciona de una manera inmediata con otras ideas de un mismo hablante dentro de la totalidad de su enunciado; al concluir la oración, el hablante hace una pausa para pasar luego a otra idea suya que continúe, complete, fundamente la primera” (2012: 260). Ciertamente hay enunciados que comprenden una sola palabra u oración, pero en general “los límites de una oración como unidad de la lengua jamás se determinan por el cambio de los sujetos discursivos” (259). Por el contrario, estos cambios acotan al enunciado: “Las fronteras de cada enunciado como unidad de la comunicación discursiva se determinan por *el cambio de los sujetos discursivos*, es decir, por la alternación de los hablantes. Todo enunciado, desde una breve réplica del diálogo cotidiano hasta una novela grande o un tratado científico, posee, por decirlo así, un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados respuestas de otros. . .” (257). Hay que señalar que “[e]l uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana” (245). Los géneros discursivos son los “tipos relativamente estables de enunciados” que elabora cada esfera del uso de la lengua. Se puede incluir en ellos tanto las réplicas de un diálogo cotidiano, una carta, un relato, una declaración pública, una orden militar, una investigación científica y los diversos géneros literarios (245-246). Hay géneros discursivos primarios y secundarios; la diferencia radica en que los primeros son más simples y los segundos más elaborados. Estos últimos “surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita. . .” (247). En su génesis, los géneros discursivos secundarios “absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata” (247). A través de este proceso, los géneros primarios se transforman, “pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela; participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana” (247).

⁴⁷ “La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.). En principio, cualquier género puede incorporarse a la construcción de la novela; efectivamente, es muy difícil encontrar un género que no haya sido incorporado nunca por alguien a la novela. En general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y su autonomía, así como su especificidad lingüística y estilística” (Bajtín 1989: 138).

interactúan géneros discursivos primarios e inclusive secundarios, se comprueba que se trata de una propuesta de géneros intercalados; es decir, en la configuración del texto se aprovecha “una de las más importantes, esenciales, formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela. . .” (Bajtín 1989: 138). Como se aprecia a continuación, esto supone la concurrencia de distintos puntos de vista acerca de la producción y el tráfico de drogas en el escrito.⁴⁸ La presencia de múltiples enunciados posibilita el despliegue de perspectivas que abren un espectro cuyo rango va de la conformidad a la discrepancia.

La novela es producto del mismo viaje que se narra, pues según el relato, la escritura inicia en la misma noche en que Víctor Hugo llega a Santa Rosa y se desarrolla durante su estancia en el poblado. Por este motivo, se trata de un diario de viaje. Todos los capítulos, con excepción del nueve, corresponden a los apuntes que realiza el escritor. Anteriormente se mencionó que en éstos se deja un rastro del paso del tiempo y se emplea la narración intercalada. En los fragmentos en que se utiliza el recurso de la analepsis y, por lo tanto, la narración retrospectiva, entre diferentes actividades, el protagonista conversa con otros personajes (Pimentel 1998: 44). Ellos tienen algo que contar y él los escucha e incluye en capítulos específicos las declaraciones que le hacen. Para transmitir dichas historias, en cinco ocasiones se utiliza la fórmula del testimonio. Pero además, el narrador también anexa al diario tres transcripciones de audio, un conjunto de siete fichas biográficas, una carta, la obra dramática *Guerrero Negro* y el guion *Triste recuerdo*. En resumen, el total de los veintitrés capítulos se organiza de la siguiente manera: hay once entradas en el diario y doce inserciones de otros géneros discursivos. Éstas se entrelazan en todos los capítulos pares y

⁴⁸ En esta propuesta, Rascón Banda enfoca la situación del narcotráfico en Santa Rosa. Por consiguiente, reúne opiniones al respecto: “Para el prosista, el objeto constituye el punto de concentración de las voces disonantes, entre las que también debe sonar su voz; esas voces crean para la suya propia un fondo indispensable, fuera del cual no se pueden captar los matices de su prosa artística, “no tienen resonancia”” (Bajtín 1989: 96).

el nueve. Pero además, el corrido del narcotráfico atraviesa la narración y comprueba ser un elemento compositivo con mucha injerencia. De esta manera, el escritor explora diferentes géneros discursivos para hablar sobre el narcotráfico.

De acuerdo con la ficción, el diario finaliza en el momento en que el protagonista está de regreso en su casa, en el Distrito Federal. No obstante, hay que mencionar que la clausura del escrito culmina tres meses después de que el personaje deja Santa Rosa, pues cuando se traslada junto con su padre y el Ventarrón a Chihuahua para indagar acerca del paradero de su primo Julián, pasan por un puesto de revisión:

Mucho tiempo después, hasta que nos llevaron a Chihuahua, supe lo que pasó. El Ventarrón venía manejando bien, en medio de la noche, y al dar la vuelta en una curva se encontró de pronto con un retén de soldados recién puestos ese día. O no los vio o no alcanzó a detenerse o se asustó y en vez de frenar pisó el acelerador y los soldados nos dispararon. De la gente que traíamos atrás sólo quedaron vivos una mujer y su niña que venían durmiendo acostadas en el piso de la troca. El Ventarrón falleció al instante. Mi padre está todavía en la clínica del Parque de Chihuahua, pero ya se salvó y todos los días pide a los médicos que lo den de alta para regresar a Santa Rosa y denunciar otra mina antes de que se la ganen. Y yo estoy aquí, escribiendo con la mano izquierda porque tres dedos de la derecha los tengo inmóviles, con yeso, vendados. (Rascón Banda 2008: 208)

A causa del percance, el protagonista atraviesa un periodo de recuperación. La única entrada del diario que no se realiza en Santa Rosa es la última, la cual constituye el capítulo “Desenlace”. Puede ser que en este intervalo temporal, Víctor Hugo haya terminado el guion o la obra de teatro.

El hecho de que se utilice el formato del diario posibilita un alto grado de interacción y correlación entre los distintos géneros discursivos que se incluyen. En primer lugar, la estrategia sirve para vincular los diferentes enunciados con momentos específicos de la escritura, pero además, la propuesta da estructura al relato, ya que permite articular la progresión de la narración e ir intercalando los otros géneros:

Es más, existe un grupo especial de géneros que juega un papel esencial en la construcción de la novela, y que, a veces, determina directamente la estructura del conjunto de la novela, creando las variantes especiales del género novelesco. En él están: la confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la biografía, la carta y algunos otros géneros. Todos ellos, no sólo pueden entrar en la novela como parte constitutiva fundamental, sino determinar también la forma de la novela como un todo (novela-confesión, novela-diario, novela-epistolar, etc.). Cada uno de los mismos tiene sus formas semántico-verbales de asimilación de los diferentes aspectos de la realidad. La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradas de asimilación verbal de la realidad. (Bajtín 1989: 138)

El narrador principal entrelaza los demás géneros discursivos en el cuerpo del diario: esta escritura es el relato marco y los demás elementos quedan encuadrados en el mismo. Para realizar esto, Víctor Hugo presenta los enunciados que incorpora y los justifica como parte constitutiva de la historia. Ahora bien, hay que hacer una distinción: mientras que los cinco testimonios, las fichas biográficas y la carta involucran la participación de un narrador, las transcripciones de audio, la obra de teatro y el guion de cine no incluyen mediación narrativa y, por lo tanto, tienen una cualidad diferente. Luz Aurora Pimentel distingue el discurso narrativo y el discurso dramático. El primero “supone un acontecimiento a narrar; es decir algo que o bien ya ocurrió, está ocurriendo o está por ocurrir: una historia mediada por el acto de la narración” (2012: 31). En cambio, en el segundo, “[u]n personaje parte de un discurso no mediado, parte del aquí y ahora de su experiencia y puede asumir cualquier tipo de discurso” (31). La principal disimilitud radica en que, en este tipo de enunciado, “estamos no frente a un acontecimiento sino frente a la acción en proceso, sin mediación alguna. Al no haber mediación, es el diálogo efectivo de los personajes el que va creando la historia” (31). Con base en esta diferenciación, se puede considerar que las transcripciones, el drama y el guion corresponden al discurso dramático. Sin embargo, la inserción en el diario habilita la intermediación y establece una reciprocidad con los demás elementos que se incorporan. Estas adiciones también conllevan la confluencia de otras historias adentro de la historia

principal; es decir, son metaficciones y, como los testimonios y la carta, cumplen principalmente funciones explicativas y temáticas (Pimentel 1998: 151).

Ya que recopila distintos tipos de géneros discursivos y despliega la escritura de un diario, se puede considerar que la novela “remite a un doble proceso de archivación”.⁴⁹ En otras palabras, se elabora una compleja urdimbre, pero además, en el diario se deja registro de un tiempo en que el narcotráfico y los agentes del Estado escalan la violencia para asegurar su dominio económico, operativo y territorial en aquella región del norte de México. El diario integra documentos que, debido a su cercanía a la oralidad y a su carácter contestatario y denunciatorio, se oponen a la oficialidad.⁵⁰ El narrador principal da preferencia a documentos extraoficiales, pues estos permiten contrastar las versiones de los hechos que registra la “verdad histórica”. En la recopilación de materiales se priorizan los relatos orales y se integran tintes colectivos y populares. Por este motivo, el diario que escribe Víctor Hugo funciona como un archivo que, específicamente, recurre al corrido, al testimonio y al teatro para transmitir una denuncia social.

En *Mito y archivo* (1990), Roberto González Echevarría expone su teoría al respecto de la tradición narrativa latinoamericana. Para el investigador, “la novela moderna surge como el reverso crítico del proceso de legitimación que, mediante una serie de prácticas

⁴⁹ Mónica Quijano observa esta cualidad en relación a *El material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa: “Así, la novela de Rey Rosa remite a un doble proceso de archivación: en principio, recupera los pedazos de vidas consignados en el archivo policial y pone en evidencia la violencia que el Estado ejerce sobre los sujetos; pero al mismo tiempo, al presentar la novela en forma de notas, de un registro y un orden elaborado por el propio narrador, lo que nos presenta es también un archivo” (Quijano 2015: 306). Pues bien, ambas novelas comparten el formato del diario, la identificación del narrador con el autor y la inserción de otros géneros discursivos en el relato. Sin embargo, hay que especificar que mientras que la novela de Rey Rosa incorpora “pedazos de vidas consignados en el archivo policial”, la de Rascón Banda anexiona los géneros discursivos que se mencionan anteriormente (Quijano 2015: 306).

⁵⁰ El testimonio es considerado una “escritura contra-hegemónica” (Achugar 2002: 72; Quijano 2015: 288). El corrido emite una versión del narcotráfico que se contrapone a la oficial (Astorga 1995: 36-39).

escriburarias vinculadas con la burocracia en la que encontraban su asiento natural las figuras del escribano y del letrado, sometía la vida anómica de los individuos a la actividad normativa del Estado” (García de la Sienna 2013: 247-248). En este sentido, la novela latinoamericana imita enunciados que vehiculan el discurso del poder, pero los re-acentúa y, con esto, los trastoca, gracias a sus capacidades subversivas.⁵¹ Esta narrativa cuestiona la relación establecida entre “el poder y el conocimiento, o mejor dicho, la concesión de poder al conocimiento por el lenguaje en el acto legalista y, por ende, ritualista, de la escritura” (González Echevarría 2011: 247). Así, este tipo de recuento evidencia la arbitrariedad y la violencia del acto de adjudicación de poder y su estrecha vinculación con las prácticas represivas y punitivas que implementa el Estado. Específicamente, las ficciones del Archivo recuperan el discurso “hegemónico de Occidente” (los escritos legales, las aproximaciones científicas y las antropológicas) y materializan “su función recopiladora en la figura del Archivo. . .” (242-243). Por lo tanto, este tipo de narrativa pone a discusión el acopio de conocimiento y la manera en que éste se organiza y justifica:

En cuanto depósitos de conocimiento, las ficciones del Archivo son acumulaciones atávicas de lo establecido. A esto se debe que las ficciones del archivo a menudo sean históricas y consistan en una compleja red intertextual que incorpora las crónicas del descubrimiento y la conquista de América, otras ficciones, documentos y personajes históricos, canciones, poesía, informes científicos, figuras literarias y mitos, en suma, una especie de piñata de textos con un significado cultural. (247)

Como se puede notar, *Contrabando* recoge géneros discursivos de numerosas índoles para brindar una perspectiva amplia del narcotráfico y exponer los parámetros que intervienen en su interpretación y sojuzgamiento. Esto mismo le imprime al escrito el carácter de un archivo, particular, no institucional. Ahora bien, habiendo establecido la manera en que el formato de

⁵¹ Cuando se introducen enunciados ajenos en el enunciado propio, estos se contextualizan nuevamente y, por lo tanto, se afecta su significado original: “El discurso ajeno, pues, posee una expresividad doble: la propia, que es precisamente la ajena, y la expresividad del enunciado que acoge el discurso ajeno” (Bajtín 2012: 280).

diario sirve para estructurar el relato, procede sondear en la naturaleza de los géneros discursivos asimilados.

3.1 Géneros discursivos en modo narrativo

En la presente investigación, al hablar de testimonio, me refiero al tipo de “discurso testimonial latinoamericano contemporáneo” de sujetos marginales que se institucionaliza en la década de los sesenta (Achugar 2002: 63-64). Aunque los estudiosos datan los inicios de este tipo de escrito al momento en que se publica *Biografía de un Cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, el género alcanza notoriedad internacional con la edición de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), de Elizabeth Burgos. Estas publicaciones resultan de entrevistas que los antropólogos realizan a los informantes y, en ambos casos, se suprimen las preguntas y se presenta la narración homodiegética a través de la voz del testigo. Este es uno de los rasgos estructurales característicos del género, “así como la inclusión de dos productores del discurso –el autor propiamente del texto, perteneciente por lo general a un letrado, y un sujeto subalterno, por lo general iletrado, que enuncia oralmente su testimonio-. . .” (Quijano 2015: 286). Este tipo particular de testimonio tiene por lo general la extensión de una novela corta o de una novela y es un relato impreso, en el que “el narrador se presenta como alguien que ha presenciado o experimentado en su propia persona los acontecimientos que narra” (Quijano 2013: 177). El lector de estos textos espera encontrar sucesos factuales, pues en esto consiste su pacto de lectura; es decir, el productor de la escritura está “preocupado por la sinceridad y no por lo literario” (Beverly 2010: 24). Ahora bien, ya que el compilador reelabora las entrevistas que graba, el discurso alcanza un

alto grado de “calidad estética” (Randall 2002: 35). Este tipo de escrito nace debido a un “estado de emergencia” –conflictos políticos o humanos, carencia o necesidad, opresión, injusticia, desastres naturales- que no se ha resuelto, ya sea por incapacidad o por falta de voluntad de los poderes vigentes (Yúdice 2002: 236). En este sentido, el testimonio supone una denuncia, ya sea de los abusos del poder, de la marginación, del silencio o la ineptitud oficiales (Achugar 2002: 72). Además, el testimonio presenta una cualidad metonímica, porque el testigo habla en representación de una comunidad. Por este motivo, se diferencia de la autobiografía, sobre todo de la confesional, pues a grandes rasgos, mientras que ésta “es un discurso acerca de la “vida íntima”, o interior, el testimonio es un discurso acerca de la “vida pública” o acerca del “yo en la esfera pública”” (69).

En *Contrabando* se “ficcionaliza” este proceso, ya que cinco de los capítulos que se intercalan en el diario se presentan a manera de testimonio: el segundo, “La masacre de Yepachi”, el cuarto, “Jacinta Primera”, el noveno, “La mala entrega”, el décimo, “El Candelo” y el decimosexto, “Su última boda”. En todos estos capítulos, Víctor Hugo delega la narración a un narrador secundario y la retoma hasta el final del mismo. Los primeros dos testimonios son autodiegéticos y en los demás se utiliza la narración homodiegética testimonial.⁵² En todos los casos, el testigo se presenta (si no antes) en el capítulo inmediatamente anterior al que contiene su testimonio. Estos personajes (y narradores secundarios) tienen diferentes grados de intervención en la historia.

⁵² “[N]o toda narración en primera persona se reduce a la forma autodiegética. La otra es la *testimonial*: aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro” (Pimentel 1998: 137).

A través de la inserción de los testimonios en *Contrabando*, “el acto mismo de la narración se convierte en un acontecimiento” de la ficción (Pimentel 1998: 148). Ya que en estos pasajes se registran cambios de narrador, se erigen otros universos diegéticos, pues estos actos de locución no van dirigidos en un inicio al lector del diario, sino al narrador principal. Por este motivo, se puede considerar que las intervenciones testimoniales son metadiegticas, ya que algunos personajes intradiegticos se convierten en narradores y, de esta manera, propician un cambio de nivel narrativo (149). En estas secuencias, en las que hablan otros personajes, Víctor Hugo es un narratario diegtico, pero también cumple con otra función primordial: “[L]a relación entre narrador y compilador en la producción de un testimonio puede funcionar como figura o imagen ideológica de la posibilidad de una alianza entre una intelectualidad radicalizada, los grupos minoritarios y las clases pobres y trabajadoras de un país” (Beverly 2010: 28).

El primer testimonio que aparece en la novela es el que constituye el capítulo “La masacre de Yepachi”.⁵³ En este caso, Damiana Caraveo es la informante. Su esposo, según la ficción, es Rogelio, uno de los hermanos Armenta: “Valente, el mayor, y Rogelio, el tercero, agarraron el camino malo. Sotero, el menor, y Rómulo, el segundo, fueron los polos opuestos de sus hermanos” (Rascón Banda 2008: 104). La descripción de los lugares y de la manera en que la policía ejecuta a la familia de Damiana, es tan detallada que resulta escalofriante: “Que doña Filomena, mi suegra, y su hermana Benigna, estaban hincadas en el piso, con la cabeza y los brazos apoyados en la cama, con sus rosarios en la mano y los balazos en la espalda, como si las hubieran sorprendido rezando” (21). Como matan a su

⁵³ Este pasaje se basa en una investigación documental y representa la masacre de la familia Bravo en el rancho “El Mareño”.

hermana embarazada, a su esposo, a sus cuñados, suegros e hijos, Damiana afirma que está muerta en vida y que sólo la sostiene el deseo de venganza. Así también, se describen todos los castigos y torturas que la policía emplea durante el interrogatorio que le hacen al personaje. En diferentes partes del testimonio, se incluyen rasgos que lo asocian con este género discursivo. Por ejemplo, además que Damiana solicita a Víctor Hugo que le componga un corrido y le escriba una carta, en la narración se comprueba que el personaje es prácticamente analfabeta. Esto le imprime a su petición un aura de veracidad: “Me pasaron unos papeles. Firma aquí. No me moví. Que firmes. No sé firmar, les dije. Que firmes, hija de la chingada, me gritaron al tiempo que me tiraban al piso de un puñetazo” (20). Ya que los policías quieren que firme la declaración, la falta de instrucción escolar le causa problemas. Asimismo, el poder que imprime la firma subraya la autoridad que tiene la escritura. El pasaje expone la fabricación de culpables y también presenta un montaje: “Cógela. Adelanté los brazos y la cargué como a un chiquito. Así no, pendeja. Y me la pusieron de otro modo, agarrando la cacha con una mano y poniendo el dedo en el gatillo, como si fuera a disparar. Entonces entró mucha gente y empezaron a retratarme” (20-21). El hecho que el personaje traiga recortes del periódico con su fotografía y que interpele directamente a Víctor Hugo, dan la idea de que en realidad le está dando su testimonio. Además de la terrible impotencia y tristeza que comunica, en este testimonio se representan las estrategias que emplean el Estado y sus agentes para alterar los hechos y menoscabar los costes humanos: “*Golpe al narcotráfico: 24 muertos y 9 heridos. Enfrentamiento entre narcos y la Policía Judicial Federal. Masacre en el rancho de Yepachi, nido de narcos. Judiciales federales contra judiciales del Estado: ganan los federales. Capturaron a Damiana Caraveo, cabecilla de una banda de narcos*” (21). En ésta y otras ocasiones, se justifica cualquier deceso, pues se trata de “narcotraficantes” y, por lo tanto, toda

investigación resulta innecesaria. En el comunicado, no se especifica que entre los muertos hay varias mujeres y también niños. Con este tipo de operativos, estrategias y detenciones, la policía judicial defiende su presupuesto y su razón de ser, al emitir una óptica maniquea en la que las fuerzas del Estado, a pesar de los riesgos, cumplen con su deber. A Damiana no la dejan vivir por compasión, sino con la intención de que el operativo tenga mayor relevancia (Osuna Osuna 2011: 224).⁵⁴ Pero Damiana se considera una muerta en vida, pues sabe que “carece de la voz necesaria para dar cuenta de una realidad diferente a aquella que se impone por medio de la violencia” (226). En otras palabras, el personaje ha perdido su cualidad propiamente humana.

El segundo testimonio aparece en “Jacinta Primera”, el cuarto capítulo.⁵⁵ Jacinta es hija de Sotero Armenta y Altagracia y, por lo tanto, es sobrina política de Damiana (Rascón Banda 2008: 104-105). Su madre es una mujer ambiciosa que siempre le reclama a su esposo, porque él no se dedica al contrabando. Por este motivo, es significativo que la hija se enamore de José Dolores Luna, un traficante de Sinaloa, pues, de esta manera, no sólo realiza su sueño, sino también el de su madre. Esta expectativa está estrechamente vinculada a “una idiosincrasia en donde subyace la idea de riqueza rápida. . .” (Osuna Osuna 2011: 231). Dicha forma de pensar tiene un arraigo especial en lugares fundados por gambusinos, como Santa Rosa. El vocabulario que se utiliza, junto con la consulta directa al narratorio, subrayan su

⁵⁴ Esta escena tiene un correlato en las prácticas de la policía: “La captura de traficantes famosos es también un acto de poder simbólico. Se combate al “mal”, se protege a la “sociedad”, caen algunas cabezas “plebeyas”, se crea al enemigo y se trazan los límites conceptuales y sociales que hay que tener en cuenta para identificarlo” (Astorga 1995: 76-77).

⁵⁵ En *Días de Feria* se reproduce una versión abreviada del testimonio de Jacinta Primera (Rascón Banda 1992: 127-130). El relato resume la historia de la Reina de las Fiestas del Tercer Centenario. José Dolores, el fuereño que la enamora, le avisa que se va a Mexicali y desaparece después de estar con ella en el campo de aviación y de que se juran “amor para siempre” (129). En esta publicación también se incorporan fragmentos de *¡Cierren las puertas!*

naturaleza oral: “Esta que ve usted aquí en persona es y no es la misma. No soy la que usted conoció como Jacinta I Reina de las Fiestas del Tercer Centenario, ¿se acuerda? Aquellos festejos de los trescientos años de la fundación de este pueblo. Ah, cómo hizo borlote Julián con ese aniversario” (Rascón Banda 2008: 29). En su testimonio, Jacinta hace manifiesta la desaparición de su pareja y el desvanecimiento de sus ilusiones. Debido a la relación que establece con el contrabandista, el personaje y su familia son víctimas de la violencia institucional: “Maltrataron a mi familia y buscaron por toda la casa. . . . A mi papá, que les plantó frente, lo golpearon mucho y a mis hermanos también, para que dijeran dónde estaban las armas, el dinero y la yerba” (38). Sin embargo, a pesar de todas las malas experiencias que suscita la relación, tiempo después de la desaparición, Jacinta lo sigue buscando.⁵⁶ En todo el capítulo se percibe que la vida en el poblado ha sufrido una transformación definitiva: la tristeza, el abandono y la muerte no sólo afectan a Santa Rosa, sino que inclusive al cuerpo del personaje. En conjunto, “las voces de Damiana y de Jacinta nos hacen ver que esta literatura tiene un imperativo ético, y es el de la denuncia de un mundo oprimido, mutilado incluso, por una realidad más vasta, un conflicto que, fuera del ámbito de la ficción, ha transformado la vida de los pueblos de la sierra. . .” (Osuna Osuna 2011: 230). Desde la perspectiva de las mujeres, es necesario relatar estas historias, pues el gobierno y los medios de comunicación únicamente cuentan mentiras.

En el capítulo “La mala entrega”, doña Feliza describe los pormenores del asesinato de Erwin Luna, un muchacho de diecisiete años. La homicida resulta ser Rosenda, su novia,

⁵⁶ José Dolores también es hermano de Rosario Fonseca, la última esposa de Valente Armenta. Rosario y Valente son los personajes principales del drama *Fugitivos* y José Dolores es mencionado. En la novela, Jacinta lo sigue considerando desaparecido, pero en realidad, el personaje ya está muerto, según las declaraciones de Valente, quien confiesa ser el asesino de su cuñado en ambos textos (Rascón Banda 2008: 105, 119, 123; Rascón Banda 2004: 259).

que además es hermana de Rosario Fonseca (Rascón Banda 2008: 105). Aunque el personaje niega su participación en el asesinato, encuentran bajo su cama tres mil dólares y, en el fondo de la noria, “la pistola de Erwin con el cargador vacío” (67). Tras las averiguaciones, resulta que lo mandan matar porque él hace “una mala entrega de yerba y la mafia no perdona” (67). Las autoridades remiten a la Güera Chenda al reclusorio de Ciudad Juárez. Doña Feliza juega un papel determinante en el esclarecimiento de los hechos, pues llama al padre de Erwin y a Rosenda y, en presencia de ambos, declara que ese día la muchacha regresó sola del cementerio, después de haber subido con Erwin. A diferencia de los dos testimonios anteriores, éste se emite desde el punto de vista de un narrador testigo (lo mismo es válido para los dos siguientes). Los efectos de la violencia afectan, de una u otra manera, a toda la comunidad. No es posible ignorar sus estragos en una población en la que todos se conocen. Aunque doña Feliza está prácticamente ciega, percibe la traición de Rosenda y la devastación que produce esta guerra.

En el décimo capítulo, “El Candelo”, Conrada habla de las buenas intenciones que tiene su hijo: “A todos nos va a ir bien, mamá, ya verá. Ya no tendrá que comer quelites ni andar pidiendo fiado en las tiendas y podrán volver a la escuela el Cheto y la Nancy, y usted se operará esas várices que no la dejan andar” (70). Se puede apreciar la difícil situación de la familia y la esperanza que se asienta en su proyecto. Rómulo Armenta es el padre del Candelo, pero nunca lo reconoce y, aparentemente, nunca ayuda a Conrada con la manutención del hijo (104). Entre otras cosas, la irresponsabilidad caracteriza a muchos varones mexicanos. Debido a la escasez que se percibe en el parlamento citado, el contrabando se presenta como una opción. Sin embargo, dada la repentina muerte del Candelo, todo se desvanece. Las razones de la muerte no se aclaran. No obstante, Conrada

sospecha del Astolfo y éste, en efecto, acaba en prisión. Al final del testimonio, Conrada interpela directamente a Víctor Hugo: “Mire nomás estas semillitas, tan pequeñitas, tan sin chiste y tan poderosas. De tanto verlas ya hasta les tomé cariño” (72). Los granos que guardó el hijo en su camisa, le traen a la madre recuerdos.

El capítulo “Su última boda” contiene el quinto y último testimonio. En este capítulo, es complicado identificar al narrador, pues no se incluye ninguna marca de género: “Qué contento se veía Valente Armenta y cómo se pavoneaba con su traje gris vaquero” (103). Sin embargo, muy probablemente se trate de la madre o del padre de Víctor Hugo. En este testimonio se comentan las uniones maritales de los Armenta y se establecen relaciones entre distintos personajes. En este sentido, el capítulo contribuye a la comprensión del texto en general, pues clarifica muchos de los vínculos que hay entre los personajes. Debido a la traición del comandante Baeza, los judiciales irrumpen en el Yoquivo y todos, novios e invitados, salen corriendo.

Si no es que todas, la mayoría de las voces narrativas que intervienen en los testimonios mencionados son femeninas. Esto muestra los efectos del narcotráfico en la desintegración del tejido social: las mujeres y los niños también son víctimas. No sólo les afecta la violencia directa; sus vidas cambian de diversas maneras en los entornos con esta problemática. Ahora bien, es cierto que ni Damiana, ni Jacinta, ni doña Feliza, ni Conrada se involucran en el narcotráfico y, por esta razón, dan cuenta de sus causas y repercusiones de manera indirecta. Empero, sus revelaciones tienen una importancia vital. Hay que tener presente que “el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo”

(Agamben 2005: 34). En este sentido, ellas hablan por sus nietos, sus hijos, sus padres, sus amantes o sus maridos. La enunciación de sus vivencias y desgracias implica que aún tienen esperanza de encontrar justicia a través de la palabra. El recurso del testimonio aproxima al relato al pacto referencial: empapa de un efecto de realidad a los acontecimientos que se describen. Este tipo de narración ha servido para hacer del conocimiento público circunstancias problemáticas y colectivas. Aunque la asimilación del formato conlleva su ficcionalización, en la novela prevalece su naturaleza denunciatoria.⁵⁷ La implementación del género implica un mensaje radical: “[L]a necesidad de un cambio social general en donde la estabilidad del mundo del lector ha de ponerse en duda” (Beverly 2010: 33).

El capítulo que conjunta siete fichas biográficas es “Retratos en blanco y negro”. Esta narración difiere de los testimonios por la relación que hay entre la narradora y los sucesos que relata. Rafaela Banda, la madre de Víctor Hugo, no interviene en las historias. Va contando la vida y muerte de siete hombres y mujeres, jóvenes y viejos, que siembran, cultivan y comercializan sustancias ilícitas y, ahora, descansan bajo las cruces de madera. Si bien está prohibido el cultivo y el comercio de drogas, debido a la precariedad a la que está sujeta su existencia, a la necesidad de tener un sustento para poder realizarse o a la posibilidad de acumular riquezas con celeridad, ellos se vuelven narcotraficantes. El relato de la madre incluye nombres, edades, aspiraciones y circunstancias de los decesos. En este sentido, singulariza a los personajes y los dota de identidad, los humaniza. Por ejemplo, Cutberto Daniel, de diecisiete años, hace varios intentos para emprender otras actividades económicas, pero éstos no rinden fruto. Entonces, como se quiere casar, no le queda otra opción que

⁵⁷ “El testimonio en la mayoría de las veces es también una denuncia, precisamente por lo que antes señaláramos acerca de su atención al Otro y a la historia Otra. Denuncia de excesos del poder, denuncia de la marginación, denuncia del silencio oficial, denuncia en definitiva que va de la mano con el comportamiento extraordinario de que da cuenta el testimonio” (Achugar 2002: 72).

dedicarse al contrabando: “Entonces me voy a meter de chutamero, no hay de otra si me quiero casar, fue su pensamiento” (55).⁵⁸ Al principio le va bien, pero su vida acaba de forma violenta. Los judiciales entran a su casa para llevárselo. Él no ofrece resistencia, pero como por un “acto reflejo” toma su pistola, lo acaban de siete disparos (55). Así como Cutberto Daniel, los demás personajes de este capítulo entran al contrabando por motivos específicos y, como él, casi todos encuentran una muerte violenta. De esta manera, la ficción desmantela el discurso hegemónico que se ha emitido desde el poder del Estado, en el que los narcotraficantes son sujetos extraños que invaden la nación y ponen en riesgo a la ciudadanía y a su gobierno. La mayoría de los personajes que se dedican al narcotráfico no proceden de otras regiones: son oriundos del lugar en que se ubica la acción.⁵⁹

El decimoctavo capítulo, “Carta de Valente Armenta”, como lo indica el título, es una misiva.⁶⁰ Según la ficción, el documento original está escrito en un soporte particular: “Mi

⁵⁸ En la cita se distingue la enunciación desde la perspectiva de un narrador omnisciente. Esta característica también se percibe en el tercer testimonio, el de doña Feliza: “Es un ánima en pena, pensaron los dos” (Rascón Banda 2008: 63). En este último fragmento, la narración homodiegética testimonial presenta “una inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético” (Pimentel 1998: 138). Esta cuestión transgrede la convención de la narración en primera persona, ya que, en principio, un personaje no puede saber lo que otro piensa.

⁵⁹ “El punto es que el tráfico de drogas existe en la comunidad y no es una fuerza criminal que la ataca desde afuera: es un constructo social siempre adentro del Estado, con estructuras organizadas que juegan los roles del estado cuando se requiere. Los narcos no son criminales invasores; ellos ocupan el estrato privilegiado del poder y de la sociedad civil. [*The point here is that drug trafficking exists within the community and is not a criminal force attacking the community from the outside: it is a social construct always inside the state, with organized structures that also fulfill the roles of the state when needed. Narcos are not invading criminals; they occupy the top strata of power and civil society*]” (Zavala 2014a: 349-350). (La traducción es mía).

⁶⁰ En *Fugitivos*, drama que se estrena en 1992, el autor extiende la historia de Valente Armenta, Rosenda Santos o la “Güera” Chenda, Rigoberto Parra y Rosario Fonseca (Rascón Banda 2004: 233). En la pieza, todos los personajes mencionados, con excepción de Rosario Fonseca, están en prisión. Valente Armenta es acusado del asesinato de sus suegros y cuñados (esto también sucede en la novela), la “Güera” de haber ultimado al “Muñeco” (que en la novela se llama Erwin Luna) y Rigoberto de haber matado a su amigo. Mientras que en la novela Valente pide que le avisen a Israel Montes, El Gato Montés, de su suicidio, en *Fugitivos* seduce y traiciona a la Licenciada y se escapa de la prisión junto con la “Güera” y Rigoberto. En ambas ficciones Valente habla de su vida, de sus mujeres e hijos y de los homicidios que comete. Valente acepta haber matado a sus cuñados en defensa propia, pero alega que Rosario manda matar a sus padres y lo inculpa de su muerte (2004: 258, 262; 2008: 123, 126-127). La escena de Rigoberto Parra también aparece en *Contrabando*, en el capítulo “O tú o yo” (2008: 77-84). En la novela, cambian los nombres de los personajes.

padre le arrebató a una de ellas un cuaderno rojo, de papel corriente, marca Polito, que tenía las hojas escritas a mano, con mala letra” (113). La carta no tiene un destinatario específico, sino que está dirigida “[a] quien corresponda” (114). Sin embargo, en la posdata (Tabla 1, Inciso 5), el personaje pide que sea entregada a Epigmenio Rascón, porque, siempre que el emisor tuvo que ver con la justicia, el subagente del Ministerio Público lo trató con humanidad. Esta característica se opone al trato que dan los judiciales y los militares al mismo Epigmenio y a Víctor Hugo en el primer capítulo y, radicalmente, al que le dan a Damiana, a sus familiares, o a los de Jacinta. Por la inclusión de la posdata y por el lenguaje que se utiliza, el estilo es informal. Desde el principio, se entiende que Valente pretende suicidarse esa noche: “Escribo esta carta el 24 de octubre, día de San Rafael, para dar un pormenor de mi vida, para desahogarme y para que los que me encuentren mañana conozcan la verdad. . .” (114). Ya que el personaje expone sucesos de su infancia, su juventud y madurez, así como las circunstancias que lo llevan a hacerse traficante, Gabriel Osuna Osuna considera que el escrito es un “testimonio epistolar” (2011: 220). Hay una información que permite ubicar el tiempo de la historia, pues remite a la Operación Cóndor (1975-1978) y al éxodo de traficantes a Jalisco y a otros estados: Valente asegura que el traficante Manuel Fonseca se había trasladado a Chihuahua, puesto que “Sinaloa ya se había vuelto imposible con tanta persecución de la Federal” (Rascón Banda 2008: 119). Más adelante, Valente manifiesta que sus hermanos participan en el negocio del contrabando: “Rómulo y Rogelio no quisieron entrar con nosotros en el negocio y prefirieron trabajar por su cuenta con gente de Obregón que habían conocido en Guaymas” (120). Así también, como consecuencia de esto, alega que tiene un rompimiento con ellos e incluso que se hacen la guerra. Empero, con su división, sólo saca ventaja el gobierno (121). Durante los sucesos que se narran en “La masacre de Yepachi” pierden la vida justamente estos dos personajes. Entre otros detalles,

Valente habla de sus negocios e inversiones. En todo momento, asegura, tiene que repartir sus ganancias: “Con mis siembras tuve algunas utilidades, descontando gastos, sobornos y el dinero que puchábamos para arriba, o sea para comprar silencios en ciertas autoridades” (121). Se puede apreciar la colusión y la corrupción de las policías, el ejército y otros representantes del Estado. Por otro lado, Valente asegura que tuvo problemas con sus socios y cuñados, José Dolores y Marcial Fonseca, porque le “hacían cuentas chinas”. En una ocasión, ya borrachos, lo intentaron madrugar, pero él se les adelantó y por eso es quien lo cuenta (123). El personaje acaba en prisión, debido a que su esposa Rosario lo inculpa en el asesinato de sus padres. Aunque procura escaparse empleando un gran número de estrategias, no tiene éxito: “He intentado fugarme varias veces, sobornando custodios y directores de la penitenciaría, haciendo túneles y vistiéndome de mujer, pero siempre me han sorprendido” (128). Como lo van a trasladar a las Islas Marías y esto, para él, implica una muerte con sufrimiento, prefiere quitarse la vida cortándose las venas. Tiene su testamento arreglado y deja constancia de su vida en la carta, así que puede morir tranquilo. Valente se considera un paisano “que no tuvo estudio” (130).

Ahora bien, la inclusión de estos siete enunciados da voz a sendos personajes. Aunque todos utilizan un lenguaje que incluye regionalismos, se distinguen el de Jacinta, porque el personaje es más joven que los demás y se interesa por cuestiones de belleza, el de Conrada, ya que ella utiliza muchos diminutivos, y la carta de Valente, ya que incluye muchas variantes dialectales y modismos: “filero”, “mal averiguado”, “abigeo”, “hacernos desatinar”, “contimás”, “compautados”, “figuraciones”, “maliciar”, “muinas”, “olisqueaba”, “labiosa”, “inconaz” (116, 117, 119, 120, 124, 127, 128). La mayoría de los personajes que se involucran en el narcotráfico tienen poca instrucción escolar y pertenecen a comunidades

rurales. Asimismo, destaca la falta de oportunidades que se registra en la región. Por este motivo, muchos de los personajes entran al “negocio” y arriesgan su vida y su libertad, pues no les quedan otras opciones. Se puede afirmar que la intervención de todos estos narradores intradieгéticos propicia el plurilingüismo en la novela y aporta diferentes puntos de vista acerca del narcotráfico. Es notable esta estrategia, pues permite al escritor lograr un efecto particular: emite una voz plural y presenta un panorama heterogéneo. Los hechos violentos que se representan en los testimonios, en la carta y en las fichas biográficas ya han sido consumados: en el momento de la narración, no hay manera de prevenirlos ni de alterar su impacto. Esta estrategia conlleva grandes dosis de impotencia, dolor y resignación.

3.2 Géneros discursivos en modo dramático

En esta sección, voy a adentrarme en la suma de géneros discursivos en modo dramático al escrito. Este tipo de enunciado carece de mediación narrativa; es decir, no involucra la tercería de un relator. Hay que establecer la diferencia entre los géneros discursivos que se describen a continuación: las transcripciones son documentos “reales”, en el sentido que presentan por escrito conversaciones que supuestamente sucedieron; en cambio, el drama y el guion de cine son representaciones ficcionales. Aunque pueden reproducir cuestiones referenciales, su naturaleza es artística, mimética. Ahora bien, ya que las transcripciones forman parte de la novela, asimilan esta misma condición ficcional.

Las transcripciones que se integran son simples; es decir, presentan por escrito lo que dicen los diferentes personajes, utilizando las letras del abecedario en lugar del alfabeto fonético. La asimilación de este tipo de género discursivo en la novela permite introducir

comunicaciones de naturaleza oral en el relato. Esto tiene un efecto sustancial, pues acerca al relato a la oralidad. Hay tres en total: el capítulo seis, “Los ruidos del aire”, el doce, “O tú o yo”, y el catorce, “El incidente”. Las últimas dos asientan grabaciones en casete.

“Los ruidos del aire” es la primera transcripción que se entrelaza en el relato y, así como las demás, reproduce el modo dramático. Por instrucción de su madre, Víctor Hugo va a la oficina del radioteléfono de Santa Rosa y escucha las transmisiones radiofónicas: “Mañana temprano te vas al radio y hablas con tus amigos abogados de Chihuahua. . .” (41). El escritor cumple con la encomienda y permanece ahí un buen rato. Intervienen, por lo menos, cuatro hablantes en la conversación, pues durante la espera, se meten narcos en la señal para enviar sus mensajes. Unos les avisan a los otros que la siembra ya está lista, que la vayan a recoger. Además, les piden que les lleven comida y dinero para la raya. Cuando las radiotelefonistas se molestan por la irrupción en la señal, los narcotraficantes bromean y les coquetean: “*Somos narcos, pero también tenemos nuestro corazoncito, mi vida*” (48). Sophie Esch considera que, de esta manera, los personajes traficantes recalcan su cualidad humana, pues son simultáneamente delincuentes y vecinos, amantes e hijos (2014: 169). En un momento, una de las operadoras da aviso que van soldados para Santa Rosa. Ante el cuestionamiento, si este tipo de mensajes no está prohibido, la operadora hace esta mención: “*Si me corren del radio ya me dará trabajo Caro Quintero cuando salga del reclusorio*” (Rascón Banda 2008: 49). Esta afirmación es singular, pues se manifiesta confianza en la figura del narcotraficante. Así también, se expresa una ambigüedad moral, pues a la operadora no le molesta trabajar para alguien que es considerado un criminal, con tal de tener empleo. Al parecer, las recesiones económicas, el desencanto de la promesa de prosperidad como consecuencia de la profesionalización y la falta de trabajo que afecta al país en la

década de los ochenta, posibilitan el afianzamiento de la figura del narcotraficante en el imaginario social (Ramírez-Pimienta 2011: 84).

La segunda transcripción se incluye en el doceavo capítulo, “O tú o yo”.⁶¹ Rafaela explica que la Chole Mendoza pasó a ver a Víctor Hugo y que ella replicó que él vino a descansar y que ya no es abogado; sin embargo, la mujer dejó un casete pequeño y pidió que Víctor Hugo lo lleve a Chihuahua, a los periódicos o a la Procuraduría, “para que se sepa cómo estuvo lo de su hermano. . .” (Rascón Banda 2008: 75). Rubén Mendoza y Lencho Guadarrama son los protagonistas de la grabación. Estos amigos van por diferentes caminos y se encuentran en circunstancias determinantes que desatan la tragedia que nombra el título. Ambos toman juntos en una boda y se apartan del lugar para conversar. Entre otras cosas, el traficante habla de sus relaciones con políticos y de su aspiración de ser gobernador. La insistencia de Rubén en conocer las actividades de su amigo despierta la desconfianza del otro. Por este motivo, en una oportunidad, Lencho lo catea y encuentra una grabadora. Rubén desaparece después de la fiesta. Encuentran su cadáver tres días después. Esta transcripción habla de las características del narcotráfico, pues familiares y amigos se matan unos a otros. Como dice el corrido, “la traición y el contrabando son cosas incompañadas”. La escena es cíclica, porque termina con las mismas palabras que se enuncian en el título. Además, se utiliza el estilo directo libre, pues sólo hay un salto de página antes de cada parlamento. La introducción del capítulo le imprime resonancia: “Ella se levanta, se acerca a la grabadora y aprieta REWIND mientras repite mecánicamente O tú o yo” (76). Estas palabras se

⁶¹ El texto de la grabación incluida en la Escena VIII de la obra de teatro *Fugitivos* es casi idéntico al de este capítulo (Rascón Banda 2004: 264-273). Sin embargo, en *Fugitivos*, el diálogo se da entre Rigoberto Parra y un amigo y, en la novela, los parlamentos son de Rubén Mendoza y Lencho Guadarrama, respectivamente (Rascón Banda 2008: 75). En general, el intercambio entre ambos personajes es idéntico. Sólo hay que mencionar que en el texto impreso en 2008 se omite un fragmento, en el que el narcotraficante afirma que las drogas no son necesariamente peores que el alcohol o el cigarro (Rascón Banda 2004: 271-272).

convierten en un eco que resuena y cala en lo más profundo. ¿Cómo es que alguien mata a su amigo del alma? Los intereses de narcotraficantes y policías quebrantan la amistad y la fraternidad y distancian a los seres humanos, aislándolos e insensibilizándolos.

La tercera transcripción corresponde al capítulo “El incidente”.⁶² En este pasaje, se registra la conversación telefónica de un gobernador con el Procurador General, pero sólo se presentan los parlamentos de uno de ellos; los del segundo. En la novela no aparece el nombre de ninguno de los personajes. Rascón Banda manifiesta en una entrevista que el fragmento no es comprometedor: “Ahora, es cierto que pongo ahí un diálogo entre un gobernador de Durango y otro de Chihuahua con el procurador Álvarez del Castillo. Un diálogo que no merece la censura. Esta charla telefónica es un juego lingüístico que, posiblemente, al lector de *best sellers* no le despierte interés” (Güemes 15/08/1991). No obstante, Álvarez del Castillo era gobernador de Jalisco en 1985, año en que sucedió la masacre en “El Mareño” y, posteriormente, fue el Procurador General de la República (1988-1991). El político fue señalado por proteger a narcotraficantes (Redacción 05/12/1992). No es casualidad que los judiciales que participaron en la matanza provinieran de Jalisco. El tío Lito trae de Chihuahua la cinta donde se dice que los atropellos de Santa Rosa fueron un “incidente” (Rascón Banda 2008: 85-96). La grabación expone el cinismo de las autoridades, que mandan a matar a miembros de la comunidad, promueven prácticas inhumanas como la tortura, la desaparición y la violación y, posteriormente, banalizan los actos de sus subordinados. Así como en el fragmento en que Damiana comparte la versión de los federales, se reproduce aquí una voz que transmite el discurso del poder. Considero que a través de estos pasajes, se hace manifiesta la disociación entre los hechos y el discurso oficial. Por consiguiente, estos

⁶² Este capítulo se publicó íntegro en el periódico (Rascón Banda 21/11/1991).

episodios conllevan un elevado tono de acusación. Es decir, aunque dichos enunciados cumplen una función en una situación determinada, al formar parte de la novela, se relacionan con otros acontecimientos y, por lo tanto, están sujetos a una verificación renovada.⁶³ Debido a la disparidad entre los mensajes y la “realidad ficticia”, y a la gravedad e inhumanidad de ésta misma, éstos resultan nefastos y lamentables.

A través de estas transcripciones se informa, expone y denuncia. Así también, es posible afirmar que hay voluntad de dar un panorama completo de la complejidad del fenómeno, pues en estos enunciados se personifican narcotraficantes, un informante y un político, que tiene intereses en el negocio. En este sentido, se incluyen puntos de vista particulares de sujetos que, de diferentes maneras, son parte del problema. Así también, se da cuenta de lo que es permisible en el ámbito y de lo que está vedado.

Un drama es un tipo de texto que se escribe en modo dramático para ser escenificado. Ya que el escenario tiene límites y que hay que contar con presupuesto, esto trae consigo algunas restricciones; por ejemplo, un número reducido de personajes y de escenarios. En el drama, en principio, los sucesos no son narrados y, por esta razón, se estructuran a partir de una sucesión de diálogos, acciones, pausas y reacciones, que establecen una relación con el carácter de los personajes, con sus objetivos y los conflictos que se les contraponen. Estos ingredientes, su combinación y las tensiones que suscitan, le imprimen al drama movimiento. Aunque día a día se van ensayando nuevas fórmulas y combinaciones, en general, una obra de teatro “comienza con una premisa que aflora un conflicto, el cual crece constantemente hasta alcanzar el clímax y después el desenlace” (Ceballos 2013: 248).

⁶³ “[E]l habla ajena introducida en un contexto, sea cual sea la exactitud de su trasmisión, se ve sometida siempre a determinadas modificaciones semánticas” (Bajtín 1989: 156).

Guerrero Negro, el drama que inserta Víctor Hugo en el vigésimo capítulo, no sucede en Chihuahua, sino que en Baja California Sur.⁶⁴ La obra de teatro tiene lugar en una playa, representa una única historia, comienza a las doce del día y culmina después del atardecer de la misma jornada; es decir, cumple con la unidad de tiempo, acción y lugar. Se puede considerar que se trata de una pieza, pues los personajes que intervienen en la ficción son complejos y el conflicto opera en base a la confrontación de valores individuales y sociales (Rivera 2004: 62-66). La obra consta de ocho escenas. Enrique Mijares, José G. Moreno de Alba y Stuart Day opinan que es sobresaliente (2004: 28; 27/12/2008; 2010: 322).

En la cita incluida en la primera nota al pie de la presente investigación, Rascón Banda afirma que, para escribir *Guerrero Negro*, se inspira en el caso de Rafael Caro Quintero y en su historia de amor con Sara Cosío, sobrina del priista Guillermo Cosío Vidaurri, quien fuera gobernador de Jalisco de 1989 a 1992 y sucediera a Enrique Álvarez del Castillo en el cargo. El personaje Israel Montes representa al narcotraficante y Martha Corona a la muchacha involucrada. Esto es sustancial, pues el dramaturgo tematiza acontecimientos referenciales relacionados con uno de los protagonistas del narcotráfico en México,⁶⁵ cuestión que habla

⁶⁴ Tres años antes de su primera publicación, el autor declara en entrevista que tiene *Guerrero Negro* en preparación (Camargo Breña 06/09/1985). La obra aparece en cuatro distintas publicaciones y tiene la doble naturaleza de constituir a su vez un capítulo de la novela y una obra de teatro. Además, un fragmento de ella aparece en *Sabor de engaño* (Rascón Banda 2007: 101). Se trata de una escena en la que Alfonso recita un parlamento del personaje Eloy Bárcena (Rascón Banda 2008: 156-157, 163-164).

⁶⁵ Es peculiar que Rascón Banda de un lugar central a la representación de los hechos relacionados con Rafael Caro Quintero en su relato. La distancia temporal permite afirmar que esta selección es visionaria. Rafael Caro Quintero es uno de los traficantes que se avecindan en los ochentas en Guadalajara para evadir la presión que, debido a la Operación Cóndor, ejercen las fuerzas armadas en el Triángulo Dorado (en esta región convergen los estados de Sinaloa, Durango y Chihuahua. Traficantes famosos como Ernesto Fonseca, Rafael Caro Quintero, Joaquín Guzmán Loera y los hermanos Beltrán Leyva proceden de esta zona). Con el descubrimiento del rancho El Búfalo, su nombre sale a la “luz pública”, aunque alcanza la fama a raíz del secuestro y asesinato del agente de la DEA Enrique Camarena y del piloto Alfredo Zavala Alvear (Ramírez-Pimienta 2011: 123). Este evento marca un punto de giro en las relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y México, pues se desata una ola de “xenofobia y desconfianza” (129). Esto es un parteaguas en la historia del narcotráfico. El 2 de marzo de 1985, como resultado de una llamada anónima, “cien agentes del grupo “Águila” y de la policía judicial de Jalisco” llegaron al rancho “El Mareño”, en Michoacán, y masacraron a Manuel Bravo Cervantes, a su esposa y a sus tres hijos (Astorga 1996: 142). Cuatro días después, el 6 de marzo, encontraron los cadáveres

de su compromiso social y de su interés por poner en la mesa de discusión la corrupción, la prohibición y otros problemas urgentes. Pero además, el texto expone el lado humano del contrabandista y, con esto, neutraliza su mitologización. A diferencia del idilio entre Jacinta y José Dolores, que se presenta color rosa, Israel y Martha riñen constantemente y tienen varios desencuentros. Martha alberga conflictos por tener una relación sentimental con alguien de otra clase: “Cuando te vi frente al volante de aquel automóvil negro, tan feo, tan vulgar, pensé que serías el chofer o el guarura de algún político” (Rascón Banda 2008: 153). La muchacha manifiesta que no quiere vivir huyendo y, por lo mismo, que piensa abandonarlo. Así también, en las palabras que dice Israel, se esconde un profundo encono: “Eres una cualquiera; muy distinguida, eso sí. Una puta decente. ¿A qué edad empezaste?” (154). Además de esto, su vida íntima deja que desear: “*Se abrazan y besan, mordiéndose*

de Camarena y Zavala Alvear en las intermediaciones. Las autoridades mexicanas acusaron a Bravo de narcotráfico y del secuestro y el asesinato, pero la DEA únicamente sospechaba que era traficante de armas. Al parecer, Manuel Bravo fue “ofrecido como sacrificio en lugar de Caro Quintero” (Ramírez-Pimienta 2011: 130). Después del encuentro de los cuerpos, la presión norteamericana se incrementó y Caro Quintero huyó a Costa Rica para burlar la justicia. Sin embargo, debido a la llamada que realizó Sara Cosío a casa de sus padres, los localizaron. Después de su captura, Caro Quintero “supuestamente declaró que si lo dejaban *trabajar* dos años sin que le molestaran sus cultivos de marihuana, ni sus demás negocios, se comprometía a pagar la deuda externa mexicana” (121). Esta declaración, el hecho que haya sido campesino y pobre en un inicio, la fama que tenía de “bandido generoso”, que exhibiera la corrupción de las autoridades mexicanas y que confrontara a las americanas, hicieron de su figura todo un mito. Después de 28 años de estar en prisión, el contrabandista es liberado el 9 de agosto 2013, por inconsistencias en su proceso: la muerte de Camarena “no debió ser juzgada por la justicia federal, sino por un juez del fuero local, en particular de Jalisco, donde ocurrió el secuestro y homicidio. . .” (Carrasco Araizaga 11/08/2013: 8). Esto da lugar a la protesta de la DEA y a una solicitud de extradición, para que sea juzgado por las autoridades norteamericanas. En octubre del mismo año, Phil Jordan, exdirector del Centro de Inteligencia de El Paso, Héctor Berrellez, exagente de la DEA, y Tosh Plumlee, expiloto de la CIA, aseguran después de todo este tiempo que no fue Caro Quintero sino el mismo gobierno estadounidense quien ordenó el asesinato de Enrique Camarena Salazar. El encargado del trabajo fue Félix Ismael Rodríguez, El Gato, un agente de la CIA. La instrucción se debió a que Kiki Camarena descubrió que su gobierno colaboraba con Caro Quintero y otros narcotraficantes mexicanos y que, de hecho, ellos podían comercializar cocaína, marihuana, opio y otras drogas libremente en la Unión Americana: “A Washington le convenía, porque participaba de las ganancias” (Chaparro, Esquivel 13/10/2013: 7). Parte de éstas, eran para la lucha contra el régimen sandinista, para La Contra. La Suprema Corte de Justicia de la Nación emite un nuevo fallo y Caro Quintero es declarado prófugo de la justicia el 6 de noviembre del 2013 (Carrasco Arraizaga 10/11/2013: 7). A través de una carta, Caro Quintero pide a Enrique Peña Nieto, en ese entonces presidente de México, que no ceda a las presiones del país vecino, pues considera que ya expió sus culpas (Carrasco Arraizaga 01/12/2013: 8). Hoy en día, el gobierno de Trump, a través del FBI, eleva la recompensa por su cabeza a 20 millones de dólares. El contrabandista, en entrevista, asegura que ya no se dedica al narcotráfico, pide perdón y pide que lo dejen vivir en paz (Hernández 23/06/2016). Estas declaraciones ponen en duda la versión oficial.

las orejas y el cuello. Israel le muerde los pies. Ella se tiende en la arena y él se coloca a sus pies. Los besa; se los muerde. Ella tiene un orgasmo. Él se acuesta sobre ella. Va a poseerla, pero una eyaculación prematura se lo impide” (149). Aunque ambos tienen placer, éste no es compatible. Definitivamente, la relación pone en entredicho la ilusión que tienen muchas jóvenes de ser la novia de un narcotraficante. Ya que en la ficción, Martha es hija del candidato a gobernador, la obra expone el vínculo entre los políticos del más alto nivel y el narcotráfico. A ambos les gusta la cocaína e Israel incluso le ofrece a Martha dinero para la campaña de su padre (150). El romance de estos personajes representa el enlace entre los narcotraficantes y los políticos de élite. Estos últimos aprovechan el trabajo y el dinero que aportan los contrabandistas, pero en el fondo, los desprecian y, si es necesario, los traicionan, sacrifican y reemplazan. El corrido de “El gato montés” resume esta historia: “Su error fue haber conocido / en un día de mala suerte, / a una joven de otra clase / que fue causa de su muerte” (Rascón Banda 1999: 16).

Despierta curiosidad la inserción intertextual de un fragmento del poema “En la consigna de la Greyhound”, de Allen Ginsberg, porque sorprende que un traficante como Israel Montes aprecie la poesía. Ahora bien, Ginsberg fue uno de los máximos representantes de la Generación Beat en la década de 1950, se declaró a favor del consumo de drogas, fue homosexual y activista político. Entre otras cosas, Ginsberg protestó pacíficamente contra la guerra contra las drogas y visitó a principios de la década de los ochentas la Nicaragua sandinista y, junto a Yevtushenko y Ernesto Cardenal, redactó una petición para que el gobierno de Estados Unidos dejara de financiar a La Contra a través de la CIA. El documento se conoce como “La Declaración de los Tres” (Pekar, Piskor 2011: 76). Es probable que Rascón Banda se haya identificado con la actividad política de Ginsberg o que haya admirado

su desenfado y su poesía. En la obra de teatro, Israel Montes dice que es amigo del poeta, graba su nombre en un órgano gigante y recita una parte del poema. Esta escena le imprime complejidad a la caracterización de los personajes, pues conforme avanza la declamación, Martha se molesta cada vez más. Los versos enlistan representantes de sectores subalternos de la sociedad norteamericana mientras desfilan en la terminal de autobuses e incluyen una visión crítica acerca de esta cultura y los efectos de la globalización. Por este motivo, es insoportable para Martha, quien representa a los políticos mexicanos que se empeñan en conservar el estado de las cosas y se alinean a los intereses de los norteamericanos. En la publicación de *Guerrero Negro* aparece una nota a pie de página, que puede ser autoficcional: “Israel conoció el poema de Ginsberg, por una traducción que le dio su amigo José Vicente Anaya, poeta de Villa Coronado, autor de *Hikuri* y de *Morgue*” (Rascón Banda 1988: 47).

Los otros dos personajes que intervienen en la obra son Eloy Bárcena y la Gitana. El primero es un judicial corrupto que pretende cambiar de vida. En sus monólogos, habla de los asesinatos que ha cometido y menciona pasajes del Antiguo Testamento. La Gitana auxilia a Israel Montes en sus negocios. Al final de la pieza, Eloy mata a Israel y Martha a Eloy. A Martha y la Gitana las acribillan. En conclusión, el valor del polvo blanco contenido en las figuras del Guerrero Negro es superior al de la vida humana. A través de la participación de estos personajes, se simboliza la intervención de representantes de una variedad de sectores sociales en el fenómeno del narcotráfico.

El guion *Triste recuerdo*, mismo que incluye Víctor Hugo en el penúltimo capítulo de la novela, efectivamente cumple con las características del género: un guion es “[u]na historia de uno o varios personajes contada a través de imágenes en movimiento para ser exhibida en una pantalla” (Figuro Espadas 2016: 19). Es un tipo de escrito que en muchos

sentidos comparte características con el formato del teatro, ya que ambos son textos dramáticos: “Todo drama es conflicto. Si conoce usted la necesidad de su personaje, puede crear obstáculos para la satisfacción de esa necesidad. Su historia es la historia de cómo supera el personaje esos obstáculos. El conflicto, la lucha, la superación de los obstáculos, son los ingredientes fundamentales de cualquier drama” (Field 2004: 24). Sin embargo, el hecho que el guion se filma y después puede exhibirse en incontables ocasiones, trae consigo repercusiones importantes. Por ejemplo, en el cine pueden participar mucho más personajes que en el teatro y las acciones se pueden filmar en una serie de espacios diferentes. Asimismo, en cine, las acciones deben predominar, mientras que en teatro hay largos diálogos e inclusive monólogos, pues éste se basa en el habla (Figüero Espadas 2016: 19). Otra de las diferencias es que “en el cine y en la televisión las escenas no tienen nada que ver con las entradas y las salidas de los actores, sino con los cambios de lugar y de tiempo. Una escena es una unidad de tiempo y espacio. O solamente de espacio. O solamente de tiempo” (Torre 2005: 53). El formato del guion también difiere del de la obra de teatro.

En el tercer capítulo de la novela, “Las razones del viaje”, se señala lo siguiente: “Antonio Aguilar, El Último Charro Cantor, me pidió le escribiera una película” (Rascón Banda 2008: 24). Por esta razón, se puede considerar que esta escritura es el *Leitmotiv* de la historia; a partir de este momento, se abre un paréntesis que se cierra hasta el último capítulo, donde se menciona el destino del guion. Ahora bien, Víctor Hugo comenta esto en la presentación de este texto: “He escrito ya, en formato de cine, aquellos pasajes que se me presentan más claros. Tengo el arranque, algunas secuencias de en medio y el final de la historia, que es semejante al de la vida real” (Rascón Banda 2008: 174). La aclaración que realiza es oportuna, pues el escrito no está completo. De acuerdo con la numeración que se

utiliza, el guion se compone de un total de noventa y cuatro escenas; sin embargo, el protagonista no incluye todas en la novela, sino tan sólo cuarentaiuna: las primeras cinco, dieciséis de en medio y las últimas veinte. Ahora bien, hay dos pasajes que son eminentemente narrativos y, por lo mismo, no corresponden a la estructura dramática, sino a la enunciación narrativa. En estos, la Nana utiliza la narración homodiegética testimonial para relatar lo que sucede en las escenas que faltan (178-181, 195-197). Como se menciona anteriormente, el guion es producto de un encargo.⁶⁶ Por este motivo, se puede considerar que es un trabajo que debe cumplir con los requerimientos: el cantante pide una historia en la que una mujer comete adulterio. El argumento es bastante sencillo y el escritor realiza la tarea; empero, hace uso de su creatividad y toma en cuenta los intereses propios y la realidad que lo circunda. Por tal motivo, sitúa la historia en Santa Rosa. Esto tiene sentido, pues a través de esta estrategia, se actualiza el argumento de *La Ilíada*: “Rascón Banda tomó un conocido mito griego y lo ensambló en forma de guión de cine, llevándolo al contexto de su pueblo para que tuviera de telón de fondo el narcotráfico” (Olvera 2013: 155). De esta manera, los motivos del rapto y de la guerra cobran nuevos matices y las circunstancias llevan irremediablemente al desenlace, pues el hombre engañado es justamente el jefe de la banda. Moreno de Alba sostiene que Rascón Banda emplea en este pasaje una cursilería premeditada (27/12/2008). Por su parte, Ramón Gerónimo Olvera asegura que es “un melodrama, pecando a ratos de *kitsch*, con diálogos y escenas forzados y repetitivos” (2013: 156). No obstante, también opina que “esto se vuelve un rasgo que abona a la verosimilitud y también una

⁶⁶ Este tipo de condiciones empata con las características del género, pues “[e]n el trabajo profesional del escritor de cine, con frecuencia –y quizá sería mejor decir que siempre, con inusitadas excepciones- nos vemos obligados a desarrollar un tema impuesto por el productor o el director” (Torre 2005: 25). Además, el guion corresponde a lo que pide Tony Aguilar: “Quiero una película como aquellas que hacía el Indio Fernández, con hembras de a de veras y con hombres de a caballo que cabalguen por calles empedradas, muy callados, bajo la lluvia, y que una mirada suya hacia un balcón abierto baste para prender una pasión que los haga pasar tres días borrachos bajo un sabino, nomás tomando y escuchando a la banda” (Rascón Banda 2008: 25).

manera de curarse en salud de una historia predecible que es la más débil del libro, pero la que mejor ilustra la influencia del teatro griego” (156).

Tanto en *Guerrero Negro* como en *Triste recuerdo* se representan historias de amor y traición en las que están involucrados narcotraficantes. Se puede notar que los personajes de la obra de teatro incluyen arquetipos y tienen un alto grado de complejidad; en cambio, los del guion son más simples y reproducen estereotipos. Los parlamentos son mucho más largos en el drama que en el formato cinematográfico. Al contrario, las escenas de violencia son más intensas y prolongadas en el guion. Mientras que la pieza incluye un corrido del narcotráfico, el libreto audiovisual cumple con el requisito e integra la canción de Tony Aguilar. Ahora bien, con la inclusión de estos dos últimos géneros discursivos, Víctor Hugo confronta la escritura que realiza por encargo con la que hace de manera voluntaria. Aun en el primer caso, acomete la tarea creativamente. A través de esta inserción, se pone en evidencia la indolencia de algunos productores y directores de cine mexicanos ante el problema del narcotráfico, pues en ese entonces se filmaron películas de baja calidad y poca voluntad crítica acerca del problema.⁶⁷ De esta manera, queda expuesta la superficialidad y la laxitud de algunos filmes. El teatro, en algunas ocasiones y a pesar de las restricciones que encara, comprueba su capacidad de denuncia y su milenaria libertad de enunciación.

3.3 Corridos de narcotráfico

De igual forma que la narrativa y otras disciplinas artísticas, los corridos de narcotráfico tienen la capacidad de consolidar una visión propia y franca. Por este motivo, pueden

⁶⁷ Los productores e inversores, por lo menos en el país, no “han estado dispuestos a arriesgar su dinero enfrentando al poder político” (Torre 2005: 25). Hay que poner esto en contexto, naturalmente.

favorecer una reflexión en torno al fenómeno. Además, por sus melodías, prevalecen fácilmente en la memoria. Aunque hay muchos narcocorridos que realizan una apología de la violencia y reproducen los arquetipos de los traficantes que propaga el discurso del Estado, el corrido de narcotráfico constituye un medio que sirve para transmitir historias que presentan el punto de vista de los contrabandistas:⁶⁸

En México, el corrido ha sido un medio frecuentemente empleado para difundir los múltiples aspectos de la vida social que no tienen cabida en los discursos oficiales, o que se perciben sólo desde la perspectiva del poder en turno. Los corridos de traficantes surgieron primeramente en la frontera norte, zona de contrabando por excelencia, y luego se difundieron a otros estados productores de droga y adoptaron tradiciones musicales de esas regiones como acompañamiento. (Astorga 1997: 247)

Hay corridos de maldición, lamentos de prisioneros y tragedias musicalizadas. Algunos han asemejado la figura del “bandido generoso” a la del narcotraficante (Ramírez-Pimienta 2011: 67). La colusión de contrabandistas, políticos, policías y fuerzas armadas ha sido expuesta en estas canciones. Muchas de las letras acusan traición y registran hechos violentos. El corrido es un género con gran difusión en el país y se presta para contar historias: “La sencillez de la misma estructura musical da la impresión de haber sido inventada para privilegiar el texto de la narración, la transmisión de la historia oral o mitologías más que el goce estético, aunque de hecho se convierte en ejemplo emblemático del gusto musical de grandes grupos sociales” (Astorga 1995: 139). Al referir episodios que han movido al pueblo a la conmoción, el corrido de narcotráfico ha desempeñado la función del noticiero.

En *Contrabando*, la inclusión de corridos es sobresaliente. En la mayoría de los casos, Epigmenio, el padre del narrador principal, es quien conoce las letras y cuenta las historias. Por este motivo, se puede considerar que él es el principal mediador de esta música en la

⁶⁸ En el primer capítulo se explica la diferenciación entre narcocorrido y corrido de narcotráfico.

novela. Por ejemplo, le explica a Víctor Hugo que “Camelia era la amante y cómplice de Emilio Varela y que un día salieron los dos de San Ysidro, procedentes de Tijuana, traían las llantas del carro repletas de yerba mala” (Rascón Banda 2008: 42). También le explica que el ahijado de Rafaela, su esposa, se vuelve “narquito” porque su padre lo inicia en el negocio; literalmente, utiliza la letra de “Hierba, polvo y plomo” para la tarea: “[V]ivió siempre desde niño entre yerba, polvo y plomo. Su padre fue un traficante que no respetaba a nadie y fue quien le enseñó el camino. Quince años tenía Ramiro cuando su padre le dijo Vas a llevar este encargo, con tu vida me respondes, tú sabes cómo lo pones en Condado de Hidalgo” (99). De esta manera, el personaje del corrido participa en la diégesis y hasta viaja con Víctor Hugo y su padre en la camioneta. También aparecen extractos de “La camioneta gris”, “R-Uno”, “La mafia muere” y “Margarita la de Tijuana” (Rascón Banda 2008: 42, 76, 99, 108, 110, 170, 207). La mayoría de las letras hablan del contrabando y la traición o de enfrentamientos entre traficantes y las fuerzas del Estado. La anexión de “R-Uno” es elocuente, pues arroja la siguiente sentencia acerca de la aprehensión de Caro Quintero: “El amor es peligroso, aquí quedo comprobado, / Por unos ojos bonitos, la soga le iban pisando / Lo hallaron en Costa Rica,... en un castillo muy caro”. Dicha visión se empata con la que se propone en el corrido “El gato montés”, que aparece en las publicaciones independientes de *Guerrero Negro* (1988: 14-15; 1999: 15-17; 2004: 439-441; 2010: 479-481). Este corrido no se conoce ni se difunde: lo escribe Rascón Banda para la obra. En *Contrabando*, Epigmenio le sube al volumen cuando lo tocan en la radio, le grita a Víctor Hugo que le ponga atención, pues es la historia de Israel Montes, de la muchacha que trajo a la boda de Valente, de la Saurina y de Eloy Bárcena (Rascón Banda 2008: 133). Como se ve en esta investigación, los acontecimientos relacionados con Caro Quintero y la masacre en “El Mareño” alimentan el diario de principio a fin. El disco “Corridos prohibidos”, de Los Tigres

del Norte, que incluye “R-Uno”, “La mafia muere” y “La camioneta gris”, se lanza en 1989. Por lo tanto, se puede afirmar que el autor se apropia de los corridos apenas se difunden. Esta música y sus temas no intervienen en la novela de manera tangencial, sino que se fusionan con la misma esencia del diario. Esta particularidad habla de la capacidad lúdica del autor y de su amplio dominio del tema, pues pone a dialogar a los corridos con el contenido de su historia, hace uso de la técnica del apropiacionismo y dota a la novela de características intermedias. Asimismo, a través de la inclusión de los corridos de narcotráfico mencionados, Víctor Hugo pone en relieve la fidelidad del género musical, que recupera la interpretación popular de los principales acontecimientos relacionados con el narcotráfico y, de esta manera, contradice la “verdad oficial”. Esta estrategia también subraya la importancia de la cultura popular para reflejar las tradiciones y las creencias de los pueblos. Es auténtica, autóctona y espontánea y, además, desafía todo intento de imposición.

En resumen, se puede afirmar que *Contrabando* es, en primer lugar, un diario de viaje. Las once entradas de Víctor Hugo se van intercalando con los doce enunciados descritos anteriormente. El corrido atraviesa el relato de principio a fin, lo inspira y complementa. La escritura del guion de cine es el *Leitmotiv* de la historia, pues es una de las dos razones por las cuales el protagonista visita a sus padres en Santa Rosa y, además, se desarrolla desde el inicio hasta el final del conjunto. La confrontación con la realidad en el poblado conmueve al personaje y lo distrae de su tarea. Sin embargo, en el mes de vacaciones y los tres de recuperación, Víctor Hugo no sólo finaliza *Triste recuerdo*, sino que también termina la obra de teatro *Guerrero Negro* y además registra una carta, testimonios y conversaciones. El ambiente violento, el miedo y la tristeza que se perciben en el pueblo impregnan la historia: son aterradoros los hechos violentos que se recopilan en el “doble proceso de archivación”

de *Contrabando*. La referencialidad a sucesos acaecidos en el país es patente. Dada la intervención de muchos y variados géneros discursivos en la novela, se percibe la participación de diferentes voces. Esto resulta en una propuesta polifónica, de géneros intercalados, que permite ofrecer una perspectiva a la vez social e individual. A lo largo de la lectura del diario se advierte una visión empática y responsable, pues en lugar de referir cuestiones personales o íntimas, el protagonista y narrador principal da fe de las transformaciones sociales y de la devastación que ocasiona la guerra contra el narcotráfico en Santa Rosa. Por este motivo, se puede considerar que sus entradas en el diario testifican los hechos.

Me parece fundamental mencionar que por un lado el texto (o partes de este) conforma(n) diversos géneros discursivos (novela y teatro) y que, por otro, la novela también está compuesta de diferentes géneros discursivos (obra de teatro, guion de cine, corridos, transcripciones y testimonios). Esta característica la hace sumamente peculiar. Casi todos los géneros discursivos que se incluyen en la diégesis reproducen enunciados o intercambios orales y, por este motivo, utilizan un léxico regional particular y son versátiles. Se incluyen tanto géneros discursivos cercanos al pacto de veracidad como también géneros discursivos ficcionales. Sin embargo, como ambos tipos de género se integran a la novela, ambos toman un carácter ficcional. La mayoría de los materiales que componen el relato brindan un panorama de los incidentes que expone la falsedad y la manipulación de las versiones oficiales. Por este motivo, el archivo que resulta del conjunto tiene características especiales; en lugar de funcionar como un archivo institucional que valida el ejercicio de los representantes del Estado, éste evidencia su involucramiento, interés, hipocresía y corrupción.

Confrontación de la versión premiada en 1991 con el texto impreso

Contrabando se publica de manera póstuma en el 2008, diecisiete años después de que en 1991 gana el Premio Juan Rulfo de Primera Novela. Debido a la calidad literaria de la obra y a la denuncia que presenta, hay mucha especulación sobre la demora. Unos autores, como Fernando García Ramírez, la atribuyen al mercado editorial: “La novela de Rascón Banda, en el momento en que fue escrita, corrió con pésima suerte: los editores la rechazaron y cayó en el olvido. Nadie quería ver en ese momento lo que estaba sucediendo. Hoy ese destino ya nos alcanzó. Hoy la novela de Rascón parece escrita ayer” (01/05/2011). Marco Kunz coincide con esta opinión y agrega que, precisamente porque incluye el narcocorrido, el relato testimonial, la pieza teatral, el guion, etc., es una “especie de metanarcoc ficción” (2016: 59). Ramón Gerónimo Olvera argumenta que el autor tiene el estigma de ser más conocido como dramaturgo que como novelista y que esto constituye una desventaja (2013: 140). Por otro lado, José G. Moreno de Alba considera que Rascón Banda no “daba luz verde para que se imprimiera” (27/12/2008). Braulio Peralta y Mariel Iribe Zenil consideran que lo habían amenazado y que, en caso de publicar, su vida corría peligro (*El Informador* 05/12/2008, 22/02/2012). Es más, incluso se dice que la publicación ponía en riesgo a su familia (Minila 23/12/2013). En resumen, si bien la novela está prácticamente lista desde 1991, no se difunde por amenazas, por precaución, por la coyuntura editorial o por cuestiones estilísticas o temáticas.

Todas estas conjeturas tienen su razón de ser. Incluso el mismo autor comenta en diferentes momentos y a través de múltiples medios estas circunstancias. Por ejemplo, en *De*

cuerpo entero, se anuncia que se trata de una obra en proceso (1990: 50). Dieciséis años después, en *¿Por qué a mí? Diario de un condenado*, se expone lo siguiente: “[A] finales de los ochenta gané el premio Juan Rulfo de primera novela, con *Contrabando*, que no me he atrevido a publicar” (2006: 67). En una gran cantidad de entrevistas, el autor dice que no la ha publicado por “pudor”, porque está basada en hechos reales, porque aparecen Caro Quintero y otros narcos del norte o porque desea modificar el último capítulo. En su momento, el autor se explicaba la negativa de las editoriales de la siguiente manera:

Con la novela el asunto es que, como era mi primer trabajo narrativo, no quise hacerlo de manera convencional. Así que juego con muchas estructuras. Y quiero pensar que es esta forma y no el tema lo que les preocupa a los editores. En la novela uso para cada capítulo un género diferente: un capítulo es una carta, otro es un programa de radio, otro de televisión, otro más una obra de teatro y un guión cinematográfico. A lo mejor eso comercialmente no va a funcionar. A eso le echo la culpa. (Güemes 15/08/1991)

Menciono estas revelaciones, aunque se pueden considerar ficticias (ya que en parte se trata de fragmentos de obras autoficcionales), porque aportan al imaginario acerca de la obra y del autor y, a su vez, porque sustentan varias de las hipótesis acerca del hecho que la novela no se haya publicado en 1991. A fin de cuentas, puede ser que la novela no se haya impreso debido a algún tipo de censura oficial, extraoficial o económica, a que las editoriales hayan rechazado el relato por su tema o su estructura o a que el mismo autor no haya querido publicarlo. También es posible que en momentos específicos hayan pesado más unas razones que otras y que, en el curso del tiempo, todas hayan tenido que ver con el hecho de que la novela no haya visto la luz.

Ahora bien, seguir diversas líneas de investigación sirve para esclarecer el misterio que se cierne en torno al relato. En este sentido, el cotejo del documento premiado con la edición publicada es fructífero, ya que a partir de una lectura “textual” se pueden clarificar varias interrogantes: ¿Es un solo texto? ¿Existe la versión premiada? ¿El texto que se publica

es el mismo que el que gana el premio? ¿Se modifica significativamente? ¿Se edita en efecto el último capítulo? ¿Se alteran informaciones que pueden comprometer a alguien? El hallazgo y el cotejo del documento permiten contribuir a este cometido. Considero que ésta es una situación afortunada.

4.1 La crítica genética como herramienta para la confrontación

Ya que el manuscrito de *Contrabando* no se difunde,⁶⁹ sigue que es un pre-texto y, por lo tanto, al analizarlo entramos en el terreno de la crítica genética, también denominada génesis textual. Es oportuno hacer algunas indicaciones, ya que esta aproximación implica un cambio respecto a varias nociones tradicionales. La crítica genética insta una mirada innovadora sobre la literatura, debido a que fija su atención en los “manuscritos literarios, en la medida en que conservan las huellas de una dinámica, la del texto en movimiento” (Grésillon 1994: 25). Esta óptica en particular trae consigo fuertes repercusiones, pues si acaso no implica una elección, sí una preferencia: le atribuye el lugar predominante al proceso de escritura. Éste se considera un conjunto de procedimientos recursivos; la escritura y la lectura van de la mano y propician una reescritura y una relectura que a su vez pueden presentar una serie de etapas. Por consiguiente, la escritura se concibe como un sinónimo de reescritura. La reescritura se define como la vuelta sobre lo ya escrito, ya sea que se trate de una palabra,

⁶⁹ Un manuscrito es un documento escrito a mano y, por extensión, a máquina o impreso. Se diferencian el manuscrito de trabajo o borrador, que tiene marcas de la elaboración del texto, el manuscrito definitivo o la versión final de una confección textual, el manuscrito moderno y el manuscrito de circulación (Grésillon 2005: 293-294). El “manuscrito de circulación textual” se opone al “manuscrito moderno”, en cuanto a que el primero se utilizaba anteriormente, pertenecía al ámbito de lo público y pasaba de mano en mano, mientras que el segundo es actual y se circunscribe al espacio del taller del escritor (Lois 2014: 60). Así también, todos los materiales de génesis pertenecen al ámbito privado. La alteridad entre los pre-textos y el texto debe ser revisada, pues aporta mucha información acerca del curso de la escritura, en el nivel material, cognitivo y artístico (Grésillon 1994: 39).

frase, párrafo, capítulo o texto entero. Entre las modificaciones propias de toda reescritura, Almuth Grésillon glosa las siguientes: añadido, arrepentimiento, corrección, desplazamiento, diferido, escritura al margen, supresión, sustitución, tachón, sobreescritura (2005: 289-296).

Así pues, este tipo de estudio desplaza del lugar central al texto impreso, para cedérselo a los documentos de la génesis del mismo. En este sentido, se privilegia lo múltiple antes que lo único, la escritura antes que lo escrito y lo dinámico antes que lo estático (Grésillon 1994: 25). Leer desde esta perspectiva modifica sustancialmente la idea de texto, de escritura y de autor que se tiene a partir de la época en que el desarrollo de la imprenta hace posible reproducir y difundir un texto en miles de ejemplares.⁷⁰ La aproximación a la literatura desde la crítica genética también ilumina otro asunto; me refiero a la relación que ésta entabla con los sucesos históricos que acontecen: “Es la escritura más íntima, la de los cuadernos y los carnets, la que muestra de qué manera *lo vivido*, lo real, lo biográfico, está profundamente ligado con la escritura y con la obra, y cómo, por aproximaciones infinitesimales y a costa de arduos esfuerzos, el *yo* real puede metamorfosearse en narrador de ficción” (41-42). En cualquier caso, el desarrollo de la escritura y su concreción, plenos de variabilidad y dinamismo, responden a pulsiones y cálculos, a improvisaciones y

⁷⁰ En la siguiente cita se mencionan muchas de las características del texto “moderno” que se establecen desde finales del siglo XVIII, cuando la imprenta evoluciona y las copias manuscritas dejan de circular. Estas cuestiones entran en crisis bajo la luz de la crítica genética: “Enumeraré algunos de sus rasgos sobresalientes: cristalización de la noción moderna de autor, individualidad de excepción diferente del común de los mortales; aparición de la noción de propiedad de las obras del intelecto y del derecho de los creadores a ser remunerados por el fruto de su trabajo; introducción de la originalidad como criterio de evaluación de la creación artística, y descrédito de la imitación, degradada como plagio y que, como tal, concierne a los tribunales; declinación irremediable de la retórica, hasta entonces omnipresente en la formación intelectual y cuyo bloque práctico de formación para el trabajo de la escritura -la *rethorica utens*- desaparece completamente, sólo sobrevive, mal que bien, durante el resto del siglo XIX, el estudio de las figuras de estilo; triunfo del motivo de la inspiración, don misterioso caprichosamente acordado al poeta por su Musa. Es aún, aproximadamente, la ideología en la que se baña hoy el sentido común” (Lebrave 1994: 63).

programas, pero también están sujetos a una serie de factores ajenos al escritor. Entre otros, el mercado y la industria editorial influyen de diversas maneras.

En general, el texto impreso es el que se conoce y el que, en muchos casos, se ha instituido como el único o el definitivo. Asimismo, tanto en el habla como en la lectura se percibe al lenguaje como una sucesión lineal. Sin embargo, “la lectura del manuscrito está indefectiblemente quebrada por las intervenciones interlineales y marginales, por las vueltas hacia atrás y por toda otra diversidad de signos gráficos de distinta clase, que obligan al lector a navegar con esa mira” (36). Más aún, la posibilidad de contrastar varias versiones de una obra entre sí permite una lectura múltiple, hipertextual. Así también, si se tiene en cuenta el proceso de escritura, se desvanece el espejismo de una marcha unidireccional encaminada al texto impreso (Lois 2001: 43). Al considerar que un escritor anda un sendero al realizar su labor y que necesariamente ha de toparse con bifurcaciones, hendiduras, accidentes y desviaciones, resulta que “el texto último es una de cuantas alternativas ha tomado el devenir escritural” (Lluch-Prats 2010: 34). Por este motivo, la versión impresa pasa a ser otro eslabón de la cadena y pierde su estatuto de ser un “resultado inevitable” (Lois 2001: 17). Estas cuestiones ponen en marcha una renovación categórica. Teniendo en cuenta las versiones anteriores, los planes, los bosquejos, las cronologías, las genealogías, las notas o los borradores, el texto impreso deja de ser “un solo texto” (Lluch-Prats 2010: 25). No obstante, dadas las condiciones del trabajo, ya que generalmente no se parte de la totalidad de las huellas escritas de una génesis, “la reconstrucción genética es cuestión de probabilidad, no de certeza” (Grésillon 1994: 45). Como se puede ver, a pesar de toda la investigación, la habilidad y el entendimiento que involucra, este tipo de estudio no es infalible.

En resumen, se puede apreciar que la crítica genética es una disciplina que abarca muchas áreas de conocimiento y requiere de formación literaria, conocimientos de lingüística y filología, como también de curiosidad, pasión y paciencia. Es una especialidad cuyas perspectivas hacen posible sopesar el valor del pre-texto como fuente de información y poner atención a las variaciones entre distintos documentos de la génesis de un texto. Además, su metodología permite avistar muchos vínculos y hacerlos evidentes. Por estos motivos, es una herramienta indispensable para el cotejo del manuscrito premiado en 1991 con el texto impreso, pues permite darle su justo valor al primero y apreciar las ediciones que se realizan en esta campaña de escritura.⁷¹

Quiero aclarar que la intención no es hacer una edición de carácter genético. Un trabajo de este tipo “presenta, exhaustivamente y siguiendo el orden cronológico de su aparición, los testimonios de una génesis” (Lois 2014: 65). El *dossier* genético de que parto está compuesto únicamente por la versión premiada en 1991.⁷² Por tal motivo, sólo confronto el manuscrito con el texto impreso. Según parece, por el momento no se puede realizar una edición genética, ya que el archivo de Rascón Banda no está disponible para consulta: no hay acceso a los pre-textos de la novela ni del resto de su producción novelística y dramática (Talavera 24/05/2016). Ahora bien, fragmentos del manuscrito aparecen independientemente en otras publicaciones y, por esta razón, las mismas contribuyen a la investigación.

⁷¹ Con “campaña de escritura” se designa una operación de escritura que se desarrolla en un lapso de tiempo y que tiene una coherencia escritural (Grésillon 2005: 289). Aunque las reescrituras que se presentan se extienden en un intervalo de diecisiete años, considero que corresponden a una sola campaña de escritura, pues no hay ningún registro de etapas intermedias entre el manuscrito premiado y el texto publicado.

⁷² El conjunto de testimonios de la evolución de la escritura, de su concepción y planeación, conforman el *dossier* genético. Por practicidad, se dividen estos materiales en dos conjuntos. Los bosquejos, los planes, los croquis, los argumentos, los guiones y las listas (ya sea de personajes, de temas, de ambientes, de títulos, etc.), son parte de la fase prerredaccional. En cambio, los borradores, los embriones textuales, las copias en limpio y las pruebas de imprenta con correcciones son testimonios de la etapa redaccional (Lois 2001: 2). Estos grupos de pre-textos conservan las huellas de la dinámica de la escritura, misma que se revela en un flujo constante.

4.2 Confrontación

Teniendo en cuenta los puntos mencionados, procedo a presentar la confrontación del manuscrito premiado en 1991 y el texto impreso en el 2008. Hay una copia de la primera versión en las instalaciones de la Coordinación Nacional de Literatura del INBA y tuve acceso al documento. Se me permitió tomar apuntes y, al final del cotejo, sacar ocho fotografías, mismas que incluyo en el Apéndice de la investigación. Se trata de los siguientes facsimilares: la portada (al interior del volumen), el índice, la página inicial del primer capítulo, “El camino a Santa Rosa”, un fragmento de “Las razones del viaje“, otro de “Los ruidos del aire”, dos páginas seguidas de “Estaba humeando el tizón” y la página final del capítulo “Desenlace”, misma que contiene las últimas líneas del relato.

El documento está encuadernado con pasta dura de color negro y está rotulado en el lomo, con el nombre del autor y el de la novela. Es tamaño carta y cuenta con un total de 262 páginas, probablemente escritas con diversas máquinas (la versión impresa tiene 213). No se puede determinar si se trata de una copia autógrafa o apógrafa, ya que está escrita con máquina de escribir y no a mano, en un solo lado del papel. El texto, que data de la década de los ochenta, cuando el uso de las computadoras no está generalizado, habla por sí solo. En la comparación se desmarcan cuestiones significativas. El manuscrito carece de paratexto y de hecho se presenta con seudónimo (no hay que olvidar, sin embargo, la propuesta autoficcional del relato). Al interior, en la portada del texto, está escrito el título: CONTRABANDO, en mayúsculas y subrayado, y Primera novela de: El TRAFICANTE. En una anotación hecha a mano aparece el nombre de los miembros del jurado: Dolores Plaza, Carmen Gaitán y Vicente Leñero. Así también, se lee la siguiente anotación: “Encontramos

que es farragosa, necesitaría edición”. Arriba del seudónimo, está escrito a mano el nombre del autor. Otra anotación reza: Ganador premio “Juan Rulfo” 1991.

Es válido concluir que se trata de un manuscrito, en tanto que se distingue del texto impreso. Sin lugar a dudas, el escrito corresponde a una etapa muy avanzada de la fase redaccional, pues inclusive se presenta en un concurso. Si bien es obvia la lectura del mismo, esto no implica que se encuentre listo para impresión. Además, como parte del premio consiste en la publicación de la novela, es de esperarse que el proyecto involucre una edición. Esto le confiere al pre-texto una cualidad ambigua, pues el ejemplar se puede considerar un manuscrito; sin embargo, rebasa el ámbito de la esfera personal, porque ciertamente se presta a la lectura por parte del jurado.⁷³ Es prácticamente una copia en limpio, debido a que casi no tiene tachaduras ni borraduras, aunque sí algunas pocas anotaciones al margen. En específico, hay inclusiones de palabras o frases con flecha, espacios vacíos e inserciones en el interlineado. Ahora bien, el hecho de que sea una copia en limpio, no quiere decir que sea un manuscrito definitivo. Como se constata más adelante, uno de los capítulos de la novela no aparece en el índice del documento. Además, frecuentemente se utiliza un lenguaje repetitivo; por ejemplo, el verbo decir es recurrente. Así también, se sustituyen conjugaciones específicas del verbo “pasar” con las correspondientes de “suceder”. En el manuscrito, el tercer capítulo, “Las razones del viaje”, y el vigésimo, “Guerrero Negro” (que consiste en la obra de teatro), tienen portada. Es indispensable considerar las variaciones entre ambos

⁷³ Un manuscrito es principalmente un testimonio del trabajo de un autor y se considera parte de los pre-textos. Sin embargo, en este caso, el documento participa en un concurso y, por tal motivo, se presta a la lectura. En este sentido, el escrito en cuestión rebasa la esfera del taller del escritor; es decir, deja de ser un instrumento de trabajo, deja de pertenecer al ámbito de lo privado e irrumpe en la esfera de lo público: “[P]ero es indudable que entre el manuscrito y lo impreso para ser difundido se cruza la brecha entre el mundo privado y el espacio público, y la transposición de ese límite constituye un hito remarcable en el proceso de la comunicación literaria” (Lois 2014: 71).

documentos. La edición del texto es significativa, porque habla de una perspectiva y de una intención. En “Víctor Hugo Rascón Banda, novelista”, Braulio Peralta asegura que recibe la novela en abril de 2008, con correcciones hechas a mano (10/08/2013). Sin lugar a dudas, al colacionar ambas versiones,⁷⁴ se hacen visibles algunas de las formas de trabajo del autor y se obtiene un panorama más amplio de la novela.

Puede ser que las diferencias aporten a la comprensión del entorno político y social que contribuye a que la novela no haya sido publicada en su momento. Asimismo, hay que tener en cuenta el contexto, pues mientras que en 1991 las editoriales casi no promueven la literatura sobre el narcotráfico, en el 2008 esta corriente narrativa se ha diversificado y está en continua expansión. Sin lugar a dudas, *Contrabando* tiene una relación intrínseca con las circunstancias en que se presenta: “La materialidad y la operatoria de la escritura están atravesadas de historicidad y nunca podrán ser auténticamente interpretadas sin dar cuenta de esa condición” (Lois 2014: 76).

En la comparación de las versiones de 1991 y 2008 aparecen, se modifican y desaparecen fragmentos. A veces sólo se pierde una coma o un acento y, en otras, se omite un párrafo o, al contrario, se incluye uno nuevo. En algunas escenas se añade texto, en otras se suprime. En casos específicos se modifican nombres. Hay alteraciones que se pueden considerar propias de toda edición, como el cambio de ciertas palabras por sinónimos o la sustitución de palabras “neutras” por regionalismos. Sin embargo, esta última expectativa no se cumple cabalmente en el caso de la novela, pues la mayoría de giros locales ya están en el manuscrito premiado. Empero, efectivamente hay algunas sustituciones de este tipo. En

⁷⁴ Almuth Grésillon define el verbo colacionar de la siguiente manera: “[C]onfrontar y registrar las diferencias entre dos estados genéticos o dos versiones impresas de un texto” (2005: 290).

cambio, sí se sustituyen muchas palabras por otras, pero en su mayoría, estas alteraciones se dan en principio en el nivel de palabras que se pueden considerar funcionales, como los verbos decir o pasar, que cambian con frecuencia. En ocasiones se expresa lo mismo con otras palabras. Se comprueba una gran cantidad de variaciones. Por fines prácticos, propongo diferenciarlas por tipo. Utilizo los nombres que formula Grésillon en el glosario de su libro, con la excepción de los nombres de las dos primeras categorías y el de la cuarta, mismos que propongo con la intención de particularizarlas:

Variaciones

1. Cambios en el índice
2. Cambios de nombre
3. Sustituciones
4. Alteraciones
5. Añadidos
6. Supresiones

En todos los casos, se toma como referencia el texto impreso en 2008, ya que es el que se conoce; es decir, las alteraciones son diferentes en la versión impresa, los añadidos aparecen en esta versión pero no en la premiada, las supresiones aparecen en la premiada, pero no en la que se publica. Por su importancia, incluyo en el cuerpo de la investigación las que tienen más injerencia en la lectura de la novela y las observaciones pertinentes, debido a que su conocimiento aporta a una percepción diferente al respecto de la misma.

4.3 Reescrituras

1. Cambios en el índice

Las variaciones se manifiestan pronto, a saber, en el índice. Para empezar, en el manuscrito, éste está antes que el texto y, en el impreso, al final. En el índice del manuscrito se utilizan únicamente mayúsculas. Además, aunque se presentan los nombres de los capítulos, no se indica en que página comienzan. Hay una característica en común: en ninguna de las dos versiones se numeran los capítulos. Se realizan algunos cambios de nombre e inclusive hay una omisión, pues precisamente el décimo capítulo, “El Candelo”, no aparece en el índice del manuscrito, aunque sí en el escrito (esto parece ser un olvido del escritor). Por lo tanto, hay igual número de capítulos en ambas versiones: veintitrés. Para que coincidan ambos índices, hay que recorrer la numeración del capítulo diez al veintitrés: “El Candelo” es el décimo y, por lo tanto, “La grabación” (o “Los aleluyas” en la versión impresa) el once, y así sucesivamente, de tal manera que el último no es el veintidós sino que el veintitrés. Algunos nombres se modifican o cambian completamente. El cinco se llama “La desaparición de Fabián” y no “La desaparición de Julián” (a lo largo de todo el relato, en la versión premiada, este personaje se llama Fabián). El seis se llama “Ruidos del aire” en lugar de “Los ruidos del aire”. El título del ocho reza “En blanco y negro” en lugar de “Retratos en blanco y negro”. El décimo del manuscrito se llama “La grabación” y el onceavo del impreso, que es el que corresponde, “Los aleluyas”. El título del diecisiete es “La carta de Valente Armenta”; la reescritura omite el artículo definido. El veinte se llama “Cerca del fin” en lugar de “Oscuro final”. El último de la versión premiada no se llama “Desenlace” sino “Tres meses después”. Como se puede apreciar, en algunos casos las variaciones en el nombre del capítulo son mínimas y, en otros, el nombre cambia completamente.

2. Cambios de nombre

Hay diferentes tipos de cambios de nombre. El del último capítulo es significativo, porque cambia la percepción temporal del conjunto. Aunque el narrador especifique en la primera línea que escribe esas “páginas tres meses después” de que sale de Santa Rosa, el título “Desenlace” difumina la clausura del lapso temporal que presuntamente involucra la escritura del texto (Rascón Banda 2008: 207). En este capítulo, Víctor Hugo revela el destino de algunos personajes. Por ejemplo, Conrada es aprehendida; se le acusa de colaborar con los narcos. Además, encuentran los cuerpos de los dos policías municipales que acompañan a su primo Julián (o Fabián). No obstante, éste sigue desaparecido. A lo largo del escrito se tematiza la búsqueda y el sufrimiento que este acontecimiento ocasiona. Empero, en entrevista, Rascón Banda declara un desenlace diferente: “[M]i primo hermano, presidente municipal de Santa Rosa en aquel entonces, apareció en los separos de la judicial acusado de tener vínculos con el narcotráfico. Durante su búsqueda recorrí la sierra Tarahumara, vi la quema de mariguana y pasé por retenes militares” (Vélez Ortiz 31/08/1991). Asimismo, Víctor Hugo afirma que Tony Aguilar rechaza el guion de cine *Triste recuerdo* y declara que *Guerrero Negro* está en proceso de montaje. Hay que tener en cuenta que estas informaciones son parte de la historia y que, tratándose de una autoficción, como se propone en este trabajo, no se puede tomar todo en sentido literal. En efecto, el drama se estrena, pero diez años después, en 1999. Ahora bien, el autor nunca menciona este montaje.

Muchos personajes cambian de nombre. Estos cambios son abundantes y pueden ser reveladores. Por este motivo, dichas fluctuaciones merecen atención. A lo largo de toda la edición final se sustituye el nombre del primo de Víctor Hugo, “Fabián”, con “Julián”. Así también, una gran cantidad de nombres de personajes varía. Por ejemplo, se sustituye el

nombre de “Claudio Obregón” con el de “Manuel Ojeda”, el de “Pedro Flores” con “Pedro Manrique” o el de “Lino Fernández” con “Lino Lagarde” (25, 44, 45, 58). En el primer ejemplo, se intercambia un nombre real con otro de la misma naturaleza. Además, ambos son nombres de actores. En el caso de los otros dos ejemplos, puede ser que se hayan realizado estas reescrituras (u otras similares) para evitar problemas; sin embargo, habría que conocer los nombres de los habitantes de Santa Rosa y de la región para determinar si se utilizan en la versión premiada nombres reales, sustituidos o imaginarios. Hay un caso en que se permuta un nombre real muy conocido: en la versión de 2008 se reemplaza el nombre del grupo de músicos Los Tigres del Norte con el de Los Cadetes de Linares (102). Es probable que justo en estas variaciones se esconda la censura de la obra. Sin embargo, en la novela aparecen “Caro Quintero” y “Don Neto”. Estos nombres no se modifican (49, 93, 110). También hay otras alusiones al primer narcotraficante: “Mi mamá piensa que está en Costa Rica, ya ve que todos se van para allá” e “Israel Montes, un socio de Tijuana que llegó acompañado de la hija de un senador de Tamaulipas, una muchacha fina, estudiante en Suiza” (38, 106). Algunas cuestiones del personaje Israel Montes se basan en la vida del contrabandista. Por otro lado, está el pasaje que remite a la desaparición del agente Enrique Camarena y al posterior encuentro de su cadáver (22). Haya o no participado Caro Quintero en su tortura y/o asesinato, su vida cambia a partir de esta situación y, por esto mismo, el narcotraficante está vinculado a esta historia. Asimismo, en la ficción se registra la declaración de quien era en ese entonces gobernador de Michoacán: “[C]uando Cuauhtémoc Cárdenas protestó por lo del Mareño quería publicidad, qué otra cosa, ya pensaba pasarse al otro partido. . .” (96). En el rancho que se nombra en esta cita, mismo que se ubica en Michoacán, encuentran el cadáver de Camarena, días después de que un grupo de federales abate a la familia Bravo y se enfrenta a los judiciales estatales que acuden en su socorro (Ramírez-Pimienta 2011: 130). Como se

menciona anteriormente, esta cuestión se ficcionaliza en el capítulo “La masacre de Yepachi”. Esto establece una conexión con la realidad en un momento y en un espacio determinado y puede, por lo mismo, acarrear peligro. De igual manera, considero que la presentación de Caro Quintero como eyaculador precoz es arriesgada (Rascón Banda 2008: 149).⁷⁵ Sea cierta o no, la hace pública. En ambas versiones aparece en distintos pasajes Tony Aguilar, así como los grupos musicales Los Tigres del Norte y Los Cadetes de Linares. También se mencionan actores, actrices, directores y escenógrafos. Es probable que los nombres que se modifican sean la causa de la censura, aunque muchos de éstos son nombres comunes y corrientes. Asimismo, es posible que el riesgo se deba a algún nombre que no se modifica,⁷⁶ pues como se afirma en *Fugitivos*, “hay muchos José López”, aunque no tantos Tony Aguilar, Luis de Tavira, ni Rafael Caro Quintero (Rascón Banda 2004b: 263). Es posible también que algún personaje público se haya sentido aludido por los acontecimientos que se narran en la historia, aunque su nombre no aparezca en la novela. En fin, para obtener resultados más concluyentes, habría que tener acceso a las actas del poblado.

3. Sustituciones

Basándose en el modelo sociosemiótico del texto que propone M. A. K. Halliday, Élidea Lois distingue variaciones en el componente ideacional, interpersonal y textual. Las primeras tienen que ver con el contenido, con la preferencia de un campo. Las segundas se refieren a

⁷⁵ Rascón Banda señala que tiene la anuencia del narcotraficante para presentar la obra de teatro (Mijares 2005: 45-46).

⁷⁶ Élidea Lois distingue entre espacios variantes y espacios invariantes. Como es significativo que un fragmento cambie, también es significativo que otro se conserve (2014: 75). Por este motivo, es importante tomar en cuenta tanto lo que se modifica como lo que permanece.

la selección de un tipo de interacción lingüística (en dos niveles: entre el narrador y los lectores y entre los personajes entre sí) y las terceras a la “elección de un *modo de organización simbólica*” (Lois 2001: 81). Las sustituciones incluidas en esta sección tienen que ver principalmente con el componente ideacional, pues se trata de variaciones léxicas.

A través de la comparación semántica, se constata que la mayoría de estas variaciones corresponden un trabajo de edición. Muchas veces se canjea alguna conjugación del verbo “decir” por la de otro verbo más específico, como “contestar”, “asegurar” o “rectificar”. Hay una gran cantidad de cambios de este tipo. En la siguiente tabla, los enuncio como “cambios léxicos”. En casos excepcionales, las modificaciones afectan el sentido de la palabra; por ejemplo, no es lo mismo “bazarero” que “bracero” (Rascón Banda 2008: 156). La primera palabra se refiere a alguien que trabaja en o está relacionado con el bazar, mientras que la segunda designa a un jornalero.⁷⁷ En general, se aprecia que la mayoría de estos cambios conciernen a un asunto de estilo y que la sustitución de palabras neutras por regionalismos es escasa (“brandy” con “sotol de Coyamé”, “chile” con “chilaca” y “desnudo” con “bichi”). La cuestión es que la mayor parte de las expresiones dialectales se sostienen en las dos versiones; es decir, aparecen desde la primera y se conservan en la segunda. Por tal motivo, este tipo de reescritura no es muy frecuente. Estas variantes conllevan la intención de particularizar el escrito y caracterizar el habla de los personajes. Las palabras en el paréntesis son muestra de esto. También sucede lo opuesto, por ejemplo, el hecho que se sustituya “de

⁷⁷ En el manuscrito y en las diferentes impresiones de *Guerrero Negro* aparece la primera y, en la versión editada, la segunda (Rascón Banda 1988: 38; 1999: 51; 2004: 464; 2010: 507). El vocabulario de la versión teatral coincide con el del manuscrito premiado en 1991, salvo algunas correcciones de estilo. En este sentido, se encuentra una identidad léxica que se conserva en todas las publicaciones de *Guerrero Negro*, pero que se pierde en la edición final de *Contrabando*. Esto permite suponer que dicha edición se realiza específicamente para la publicación de la novela. Ahora bien, hay que decir, que ya que el bazarero (o bracero) no es un personaje importante, la modificación no afecta el sentido general del drama.

a de veras” con “en serio”, imprime la voluntad de suprimir un dialecto específico (146). Por otro lado, hay algunos cambios ideológicos en la selección. Estas reescrituras son muy significativas, pues cambian el énfasis y el sentido de las declaraciones que las incluyen. Mientras que “indias” es una designación racista, “tarahumaras” es correcta y específica. Si “religión” es una palabra usual, “secta” atribuye cierto fanatismo. Con la última reescritura de esta categoría se modifica la procedencia del personaje referencial “Martha Corona” y, por lo tanto, la sustitución sirve para desvincularlo.

Todas estas modificaciones son trascendentes, pues hacen la lectura versátil y amena. Añado a continuación unos ejemplos de sustituciones. Con este tipo de variante culmina la etapa redaccional. En el texto impreso se llevan a cabo las siguientes sustituciones:

Tabla 3⁷⁸

Cambios léxicos	“cigarrillo” con “cigarro” (138)
“aviones” con “naves” (7)	“tina” por “bañera” (185)
“hablar” con “dialogar” (10)	“distancia” con “lejanía” (197)
“un diálogo” con “una conversación” (10)	
“se regresó” con “metió la reversa” (11)	Cambios dialectales
“camioneta” con “cámper” (19)	“brandy” con “sotol de Coyame” (10)
“miraba” con “adivinaban” (31)	“desnudo” con “bichi” (36)
“dice” con “asegura” y “replica” (52)	“chile” con “chilaca” (110)
“que señalan” con “donde se lee” (53)	“de a de veras” con “en serio” (146)
“quiere decir” con “significa” (71)	
“habían venadeado” con “venadearon” (72)	Cambios ideológicos
“se escuchan” con “brotan” (76)	“indias” con “tarahumaras” (21)
“el corrido” con “la música” (133)	“religión” con “secta” (75)
“gratificación” con “recompensa” (136)	“Nuevo León” con “Tamaulipas” (106)

⁷⁸ Agrego, entre paréntesis, la página en que sucede la reescritura, de tal manera que sea más sencillo localizarla.

4. Alteraciones

Las “Alteraciones” son las frases o pasajes que sufren una transformación. Estas variantes repercuten en la percepción del texto. Por tal motivo, es necesario comparar los fragmentos de ambas versiones, pues de esta manera, salta a la vista la reescritura. En su mayoría, estos cambios no son muy extensos. Con la intención de aclarar estas modificaciones, añado unos ejemplos. En la versión impresa se reemplaza:

Tabla 4

“del Distrito Federal” con “de México, esa ciudad terrible” (24)
“Aquel hombre no era un borracho. Era un muerto que tenía el pecho cubierto de sangre” con “descubrió una mancha de sangre. Era un muerto” (64)
“el ahijado dijo gracias entre dientes, y brincó” con “el ahijado ni gracias dijo y brincó” (99)
“y hay gente que se pasa de buena” con “y otros que se pasan de inocentes” (104)
“Ella se estremece y gime. El sigue mordiéndole las piernas. Ella tiene un orgasmo” con “ella tiene un orgasmo” (149)

Aunque todas son significativas, la primera muestra es particular, porque atribuye a la Ciudad de México una cualidad negativa y, con esto, la describe y caracteriza. De hecho, en el artículo “*Contrabando*, de la realidad a la literatura: una obra que no pierde vigencia”, Mariel Iribe Zenil parte de esta sentencia para realizar la siguiente interpretación:

En este párrafo, además de revelar el porqué había regresado a Chihuahua, Rascón Banda hace una comparación, con cierta ironía, sobre la forma en que su madre, una persona que vive día a día la violencia del narcotráfico, ve a la ciudad de México como una ciudad terrible y peligrosa. Por supuesto, las descripciones de su madre cuando se refiere a Santa Rosa como un lugar tranquilo, sin los sobresaltos de una ciudad, terminan por confirmar que la violencia y la cultura del narcotráfico están cada vez más inmersas en la forma de vida del mexicano del norte, tanto que dichas cuestiones les parecen completamente normales. (22/02/2012)

Según la autora, esta percepción se debe al hecho que, en ese tiempo, los habitantes del norte del país ya están acostumbrados a la violencia en sus comunidades. Por este motivo, no son capaces de percibirla como algo anormal o alarmante. Esto tiene que ver con el contexto geográfico, histórico y temporal, pues el narcotráfico y la violencia que conlleva afectan inicialmente esas regiones. En este sentido, la alteración es sagaz, pues señala una sensación específica que está generalizada en ese tiempo principalmente en ese lugar. En contraste, hoy en día, tristemente, los cuerpos descabezados, encobijados, desmembrados o mutilados se han vuelto un asunto cotidiano para la gran mayoría de los mexicanos. La masificación de los hechos violentos y su indiscriminada difusión a través de los medios de comunicación ha hecho a la población inmune a las mismas.

5. Añadidos

En “Añadidos” se encuentran las partes que aparecen en la versión impresa y no en el manuscrito. La razón de ser de este tipo de alteración parece ser ilustrativa. Posiblemente decidieron el autor o el editor del texto que faltaba más información. Se presenta el siguiente caso, que expone irregularidades en el medio del espectáculo y, de esta manera, cuestiona el profesionalismo y la ética de intérpretes y cantantes. Esta inserción se da en el marco del capítulo “Su última boda”, que reseña la celebración de la unión de Valente Armenta con Rosario Fonseca, ambos narcotraficantes influyentes. Por este motivo, sigue que los artistas que se mencionan están contratados para amenizar la fiesta:

La verdad es que nadie estaba seguro de que Lucha Villa fuera Lucha Villa, o que Tony Aguilar fuera realmente Tony Aguilar, o que Vicente Fernández fuera el verdadero Vicente Fernández. Es que ahora hay muchos vivales y dobles que se parecen a los artistas y van por palenques y rodeos cantando como ellos, a veces hasta mejor, y la gente no se da cuenta del engaño hasta que un conocido dice que no puede ser. . . . Yo me pregunto si los verdaderos

artistas lo saben y están computados y parten las ganancias o, si sabiéndolo, no pueden hacer nada. (Rascón Banda 2008: 103-104)

El añadido es particular, pues no se especifica si este tipo de prácticas es un negocio de los mismos artistas o si es parte de las condiciones de la industria del espectáculo. Esto constituye una diferencia radical, pues en el primer caso, los artistas serían los sinvergüenzas, mientras que, en el segundo caso, el mismo medio del espectáculo los tendría sujetos a dichas prácticas y las promovería. En cualquier caso, esta naturaleza señala condiciones turbias y una posibilidad de intercambio radical: la identidad de los artistas se pluraliza con el fin de producir más dinero y, muy probablemente, los productores sacan provecho de ello. Llama la atención el uso de nombres reales de artistas de reconocida trayectoria. Por este motivo, se puede inferir que la situación afecta a los profesionales que se distinguen en este medio. Debido a la apropiación de este tipo de figuras en la cultura popular mexicana, el añadido pone en tela de juicio el ideario nacional.

Hay otro añadido de vital importancia que también hace referencia a Tony Aguilar. En este pasaje, se aclaran los motivos por los cuales el cantante rechaza el guion que escribe Víctor Hugo en Santa Rosa. Si bien se entiende en el manuscrito que el músico no acepta y no paga por el encargo, aquí se hacen explícitas las razones que presenta:

Además, no puedo ofender a estos amigos, que van a verme a los palenques o a mis espectáculos en ferias y rodeos, y me invitan a sus fiestas, me contaron que dijo al rechazar el guión, pero eso sí, no me lo pagó y yo fui tan imbécil que no le pedí el anticipo que siempre se pide para evitar abusos, porque los productores luego se quedan con el guión que no pagaron y toman lo que les gusta y arman una película con los guiones que rechazaron. (210)

Esta reescritura tiene implicaciones fuertes, pues exhibe el cinismo, la prepotencia y la falta de ética del músico. Siendo un artista exitoso saca provecho de un colega que, además, no tiene la misma proyección ni la misma solvencia económica. Así también, la declaración lo lía con sus “amigos” narcotraficantes, mismos que lo van a ver a sus presentaciones y le dan

trabajo. Aunado a esto, como expone Víctor Hugo, muchos productores luego reciclan los guiones y los utilizan sin haber pagado la labor del escritor. Esto constituye un delito en contra de la propiedad intelectual y, sin embargo, parece ser una práctica cotidiana. Si el primer añadido que se menciona señala una ambigüedad generalizada en la industria del espectáculo, en el segundo, la acusación se dirige particularmente a Tony Aguilar. El personaje aparece en distintas partes del texto. Inicialmente, en el capítulo “Las razones del viaje”, Víctor Hugo describe el tipo de guion que el personaje le solicita. A partir de ese momento, el guion se convierte en el *Leitmotiv* de la historia. Al final del relato, en el último capítulo, con la inserción citada, el cantante justifica el rechazo del mismo. Por este motivo, se puede considerar que la novela denuncia públicamente el proceder del cantante.

Hay diez añadidos que son peculiares.⁷⁹ Omar Nieto indica que se trata del recurso de “la *anadiplosis*, usada para encabalar el término de un capítulo y comenzar con la misma frase el título del siguiente apartado” (21/02/2015). Esta estrategia se utiliza en la versión premiada, pero sólo al final de los capítulos uno, tres, cinco, siete, ocho, nueve, once, trece, quince, diecisiete, diecinueve y veintiuno. En otras palabras, los doce capítulos mencionados están interconectados desde la versión premiada del relato y las faltantes diez conexiones se realizan en esta última campaña de escritura. Es posible que el autor o el editor hayan sentido que la unión entre los otros capítulos aún no era clara o que hayan decidido igualar todos los acoplamientos. Por este motivo, se realizaron estas modificaciones para conectarlos. Todos

⁷⁹ Hay variantes puntuales y variantes ligadas. Las primeras son independientes y las segundas establecen una interrelación entre sí (Lois 2014: 75). Es importante la extensión de las variantes y su función lingüística. Ahora bien, toda reescritura es significativa y aporta a la configuración del texto. Sin embargo, ciertamente algunas tienen más repercusión que otras: “Cada operación de reescritura es un indicio susceptible de ser interpretado; pero, sin negar que existen casos de reescrituras aisladas u ocasionales cargadas de valor indicial, en principio son las redes de relaciones las que sustentan las construcciones críticas más sólidamente fundamentadas” (Lois 2014: 74-75). Las variaciones interconectadas juegan un rol relevante, pues su misma naturaleza las hace operar en niveles desiguales.

estos añadidos aparecen al final de un capítulo y sirven de enlace, por lo tanto están ligados y constituyen una red (Lois 2014: 74-75). Estas reescrituras enlazan los capítulos uno a uno:

Tabla 5⁸⁰

2 “Damiana se quedó en silencio. Muy lejos se veían, entre las barrancas, las luces de Santa Rosa. Entonces, recordé las razones del viaje” (23). (“Las razones del viaje”) Narrador: Víctor Hugo. Pretérito, copretérito.
4 “Jacinta se quedó mirando, muy triste, la carretera de las Vueltas Largas que baja del cerro Azul, y yo me fui a la casa pensando en ella y en la desaparición de Julián” (39). (“La desaparición de Julián”, en la versión de 1991 se llama “La desaparición de Fabián”) Narrador: Víctor Hugo. Pretérito progresivo, pretérito.
6 “Conrada siguió pegada al radio. Desde la plaza se escuchaba la voz de Tony Aguilar cantando en el estéreo de una troca “Ánimas que no amanezca”” (50). (“Animas que no amanezca”. En la versión impresa la primera palabra lleva acento.) Narrador: Víctor Hugo. Pretérito, copretérito.
10 “Conrada suspira y los ojos se le humedecen. A lo lejos, se escuchan los cantos de los aleluyas” (72). (“Los aleluyas” o “La grabación” en la versión de 1991) Narrador: Víctor Hugo. Presente.
12 “Largo silencio en el casete. Se escuchan balazos, voces de hombres dando órdenes, ruidos de carros, trozos de música norteña. Reconozco una polka muy famosa en la sierra: “Una noche en Santa Rosa”” (84). (“Una noche en Santa Rosa”) Narrador: Víctor Hugo. Presente.
14 “¿qué? [...] ¿qué [...] está pendejo [...] y yo qué sé del río de la muerte” (96). (“El río de la muerte”) Narrador: ¿Político? ¿Jefe de la policía? ¿Procurador General? Presente.
16 “El amor los quemó, porque desde que la avioneta los elevó al cielo, ya estaba humeando el tizón” (108). (Estaba humeando el tizón) Narrador: Padre o madre. Pretérito, copretérito progresivo.
18 “Y un último favor. Si alguien conoce a Ismael Montes, mi ahijado, avísenle de mi muerte. Es como mi hijo. Le dicen El Gato Montés” (130). (“El Gato Montés”) Narrador: Valente Armenta en su carta. Presente.

⁸⁰ En la tabla aparece en cada campo, en primer lugar, el número del capítulo en que se agrega el añadido. Después, el fragmento que se anexiona. Entre paréntesis se incluye el nombre del siguiente capítulo, después la página en que aparece y el narrador, cuando es identificable. Sigue el tiempo gramatical de los verbos, esto con la intención de poder diferenciar quién es el que relata y cuál es el punto de enunciación: “Un narrador podrá hacerse casi invisible, prácticamente inaudible; podrá ocultarnos su situación espacial al momento de narrar, pero no puede ocultar su posición temporal, por el solo hecho que el acto de la narración conlleva la ineludible obligación de elegir un tiempo gramatical” (Pimentel 1998: 157).

20 “Oscuro final” (169). (“Oscuro final” o “Cerca del fin” en la versión de 1991)

22 “Nota: Para Tony Aguilar y Mario Hernández. Ojalá les guste el guión, si no están de acuerdo con el final, podemos buscar otro desenlace” (206). (“Desenlace” o “Tres meses después” en la versión de 1991)

Narrador: Víctor Hugo. Presente de subjuntivo.

En casi todos estos casos, la inserción del “añadido” implica un cambio de narrador y éste es muy breve, pues comprende únicamente el fragmento que se incorpora. En seis de los diez añadidos que se utilizan como conexión interviene Víctor Hugo como narrador autodiegético. Dos veces se utiliza el presente y, en las otras, presente de subjuntivo, pretérito, copretérito o pretérito progresivo. Por lo mismo, en dos ocasiones se utiliza la narración simultánea, en tres la retrospectiva y el último añadido constituye una nota para Tony Aguilar y Mario Hernández y, por esto mismo, no tiene carácter narrativo. En tres intervenciones el enlace lo realiza otro narrador y, en una ocasión, la unión consiste en añadir la leyenda “Oscuro final” antes de cerrar el paréntesis con las indicaciones escénicas (Rascón Banda 2008: 169). Esta red de reescrituras incide en el componente interpersonal, pues la incorporación de narradores se consagra a “instaurar y mantener la comunicación” (Lois 2001: 77). Así también, la red de añadidos que se presenta unifica el uso de la *anadiplosis* para todos los capítulos y, por este motivo, da cohesión al texto.

6. Supresiones

Al contrario, las “supresiones” son los fragmentos o pasajes que se omiten en la versión impresa. Por ejemplo, en el capítulo “O tú o yo” se elimina una parte de la conversación, en la que el narcotraficante implica que su mercancía no es peor que el alcohol o el cigarro. Esta

reescritura borra la opinión del contrabandista respecto a su producto y, por lo tanto, es sustancial. El diálogo que se suprime en la versión impresa de la novela aparece íntegro en la obra de teatro *Fugitivos*, tal como en la versión premiada, salvo algunas variaciones estilísticas (Rascón Banda 2004: 271-272). Las supresiones inciden en primer lugar en el componente ideacional y en el interpersonal, debido a que se elimina contenido y se omiten parlamentos.

A continuación incluyo una muestra que también tiene fuertes alcances, pues describe la destrucción de los documentos en la radio de Santa Rosa:

. . . hasta que cierran las oficinas y la echan a empujones casi. Los archivos del radio fueron quemados, aunque los judiciales dejaron intactos los aparatos. Conrada volvió a acomodar los archiveros vacíos y consiguió un cuaderno escolar para anotar los radiogramas, ya que también los formatos en blanco fueron quemados. Encontré a Damiana discutiendo con Conrada sobre la masacre de Yepachi.

Todo el fragmento anterior aparece en lugar de “para que le aclare lo que pasó en Yepachi” (Rascón Banda 2008: 89). En el texto impreso, esta información se suprime. Sin embargo, sí se conserva la destrucción de los documentos de la Presidencia Municipal: “En el centro de su oficina juntaron archivos, expedientes, libros de actas y los documentos que encontraron a la mano. A todo le prendieron fuego” (87-88). Ambos fragmentos establecen una conexión con la obra de teatro *Contrabando*. En la última escena, Conrada le entrega una llave a Jacinta y le ordena que queme todos los papeles del escritorio del presidente municipal. A su vez, “Conrada tira al piso todos los radiogramas que están sobre la mesa y los expedientes del archivero. Les prende fuego con un cerillo” (Rascón Banda 1993: 76). Poco más adelante, un hombre con una metralleta le dispara al Escritor, de cuyas ropas “cae una grabadora al piso” (78).

En estos fragmentos se identifica, por un lado, la intención de registrar los acontecimientos y, por el otro, la necesidad de eliminar los soportes en que se inscriben. Hay que distinguir, por lo tanto, quién desea asentar los sucesos y quién destruirlos. Por ejemplo, en el fragmento que se suprime y en la cita que le sigue, son judiciales quienes queman los documentos. Esto es particular, pues siendo parte de las fuerzas del Estado, normalmente tendrían que salvaguardar el archivo. Por lo tanto, el hecho que lo destruyan implica un acto de ocultamiento. Por su parte, en el primer fragmento, Conrada lleva el registro de los radiogramas e incluso, como no hay formatos, lo hace en un cuaderno. Sin embargo, en los pasajes de la obra de teatro, el mismo personaje le prende fuego a los papeles. Debido a que ella es la encargada del radio, sorprende su comportamiento, pues es contradictorio. Su función es apuntar los radiogramas, pero cuando ve que gente externa puede tener acceso a los registros, decide destruirlos. En este caso, para evitar que la información acabe en manos equivocadas, hay que incendiarla. Finalmente, Víctor Banda se interesa tanto por lo que cuentan los personajes como por los documentos. Por este motivo, graba las conversaciones e intenta salvar los papeles del fuego. Estas características contrastan con su discurso, pues el personaje dice que no le interesa la realidad.

Para concluir, incluyo la supresión del final de la novela. Si bien no se trata de una supresión muy extensa, sí la considero trascendental, ya que afecta la lectura del relato de diferentes maneras. En la versión de 2008 desaparece el siguiente fragmento:

No sé si empezar por la Banda del carro rojo o por Camelia la Tejana o por La camioneta gris, aunque no, éste no, porque era roja la troca que me llevó y me trajo por el camino de Santa Rosa. Mejor será que yo mismo escriba el corrido de lo que me pasó, porque era medianoche, cuando cansado y lleno de polvo llegué a ese pueblo minero y no quise dormirme, sin escribir el pormenor de lo que me pasó ese día, y también los días siguientes, cuando sentí la muerte cerca. Y si me va bien, y si el corrido pega, a lo mejor me animo y escribo una novela que se llame Contrabando.

El medio párrafo que se omite emparenta la novela con el corrido y es, por esta razón, parte esencial de la propuesta original. Por este motivo, considero que la reescritura atenúa esta interrelación. Como se ve a lo largo del estudio, Rascón Banda indica en varios artículos y en entrevistas que la obra de teatro y la novela tienen un vínculo especial con este género musical. A través de los dos formatos, el escritor realiza un homenaje a estos músicos, pues se atreven a tematizar problemas que artistas de otros campos han ignorado. La obra de teatro incluye la letra de cuatro corridos del narcotráfico y la novela incorpora pasajes de varias melodías. Además, el mismo nombre del escrito, *Contrabando*, apunta en esta línea. El fragmento que se recorta cierra el formato de diario de viaje que se propone desde el inicio, porque retoma cuestiones que el narrador señala en las primeras líneas del relato (Tabla 2, Inciso 1). Siendo que precisamente esas afirmaciones establecen el pacto de lectura, la supresión altera el componente interpersonal e interfiere con la comunicación. Aunado a esto, debido a que el diario sirve de estructura del relato, la omisión de su clausura enturbia el cierre del escrito. Es decir, resulta más confusa la inclusión de géneros discursivos, pues se difuminan los contornos de su asidero. Se puede notar que en ambas versiones la última palabra es “contrabando”; sin embargo, mientras que en la versión impresa ésta se refiere al tema de los corridos, en la premiada es el título de la novela que el narrador planea. Por este motivo, la clausura del manuscrito es cíclica, pues el texto escrito y el proyecto confluyen.

La intención principal del presente capítulo es presentar la confrontación de las dos versiones, de tal manera que sea posible contemplarlas contrapuestas y tener una visión más amplia del escrito. Si bien la novela publicada ya es objeto de discusión, la incorporación del manuscrito a esta dinámica aporta a su lectura e interpretación. La concepción de la escritura como un proceso recursivo que acumula, añade, suprime, subraya, modifica, permuta, tacha

y apunta información, permite visualizar este proceso como un método que archiva la sustancia de la memoria y del imaginario. En conjunto, la copia en limpio premiada, la versión publicada, las otras narraciones autoficcionales y las obras de teatro que se mencionan, conforman un archivo, en el que hay muchas correspondencias.

La confrontación entre el manuscrito y el texto impreso de *Contrabando* verifica que la novela se encuentra prácticamente lista cuando recibe el galardón. La mayoría de las variaciones son propias del proceso de edición. Ya que los fragmentos que aparecen en otras publicaciones se asimilan a los del manuscrito, se puede concluir que la edición de la novela es posterior al año 1999 y que sólo afecta a este relato. En ese año se publica *Fugitivos*, *Guerrero Negro* se imprime en 1988, 1999, 2004 y 2010 y *Días de Feria* en 1992. Menciono estos textos porque comparten fragmentos con la novela y, en ellos, dichos pasajes se asimilan a los de la versión premiada en 1991. Ciertamente hay variantes; sin embargo, se conservan las partes que se suprimen en la versión de 2008. La coincidencia de estos pasajes y de palabras como “bazarero” me permite hacer esta afirmación.

A través de la presente investigación, se constata la existencia de la versión premiada. El escrito que se publica es el mismo que el que gana el premio, aunque hay una cantidad considerable de variaciones. Empero, en general, el texto del manuscrito mantiene un alto grado de parecido con el que se imprime. Entre otros aciertos, Moreno de Alba destaca el manejo del lenguaje (27/12/2008). Pues bien, prácticamente todas las palabras o frases que el académico distingue están presentes en el documento. Por lo tanto, la mayoría de las sustituciones léxicas que se efectúan corresponden a una depuración estilística. Así, se ratifica que esta primera versión ya incluye una meticulosa exploración lingüística y que ésta es parte de la propuesta original. Rascón Banda utiliza desde el inicio un lenguaje norteño

para caracterizar el relato; selecciona palabras, giros y expresiones con gran maestría y las utiliza para atrapar el sentir de su comunidad al respecto del fenómeno del narcotráfico y la violencia desatada que éste acarrea:

. . . a la prosa artística le es más cercana la idea de la existencia viva e histórico-concreta de los lenguajes. La prosa literaria supone la percepción intencional de la concretización y relativización histórica y social de la palabra viva, de su implicación en el proceso histórico de formación y en la lucha social; y la prosa toma de esa lucha y de ese antagonismo la palabra todavía caliente, todavía no determinada, desgarrada por entonaciones y acentos contrarios, y, así como es, la subordina a la unidad dinámica de su estilo. (Bajtín 1989: 148)

Con esta narración, el autor captura un momento histórico, a través de la referencia a ciertos acontecimientos y del uso de la palabra.

En el presente capítulo parto de las especulaciones que hacen diversos autores acerca del hecho que la novela no se haya publicado en su momento. Asimismo, tomo en cuenta las declaraciones que realiza Rascón Banda, pues sustentan dichas suposiciones. Para contribuir al esclarecimiento de esta incógnita, propongo la comparación entre el manuscrito premiado y el texto impreso. El cotejo que desarrollo se apoya en la metodología de la genética textual para mostrar dos etapas clave en la configuración de la novela. La confrontación arroja una gran cantidad de información. Entre otras cosas, se comprueba que el manuscrito es una copia en limpio que requiere edición y que los “cambios de nombre” no justifican que la novela sólo se haya publicado póstumamente. En general, las modificaciones responden a diferentes propósitos. Muchas tienen que ver con la sustitución de unas palabras por otras. Esto se debe a cuestiones estilísticas. Por otro lado, los “añadidos” son fragmentos que se anexan en la edición final y que aportan información suplementaria o sirven para articular partes del texto. En cambio, las “supresiones” se encargan de lo opuesto; es decir, de borrar información. En fin, la confrontación de las dos versiones permite concebir el impreso de manera diferente: éste deja de ser un “resultado inevitable” y puede ser sometido a una reescritura.

Conclusiones

Al final de este recorrido, me interesa explicar algunas de las cuestiones que *Contrabando* evidencia y denuncia. Además, quiero destacar los principales hallazgos de la investigación. Pues bien, la novela incluye la descripción de una gran cantidad de hechos violentos relacionados con el narcotráfico: el asesinato de los jóvenes en el aeropuerto; la matanza en el rancho de Yepachi, el posterior interrogatorio y encarcelamiento de Damiana Caraveo; las desapariciones de Julián y de José Dolores; el maltrato de los familiares de Jacinta por parte de los judiciales; la muerte de los personajes del capítulo “Retratos en blanco y negro”, la de Erwin Luna, la del Candelo y la de Rubén Mendoza; el asesinato de dieciséis personas en “Una noche en Santa Rosa” y el de otras en “El río de la muerte”. Esta violencia “directamente visible, practicada por un agente que podemos identificar al instante”, es la que Slavoj Žižek llama violencia subjetiva (2009: 9). Ahora bien, el hecho que esta violencia atraiga tanto la atención, hace que no se adviertan los dos tipos de violencia objetiva que se esconden en el estado de las cosas: la simbólica y la sistémica. La primera encarna en el lenguaje y sus formas (por ejemplo, en declaraciones racistas, homofóbicas o misóginas) y, la segunda, incorpora las consecuencias “catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político” (10). En efecto, la violencia subjetiva y los dos tipos de violencia objetiva no se perciben desde el mismo punto de vista, pues la primera “se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia” (10). En cambio, las dos violencias objetivas son precisamente las que establecen y preservan esa “normalidad”. Por ejemplo, en el capítulo “O tú o yo”, Lencho Guadarrama asesina a Rubén Mendoza, su amigo de la infancia, porque éste último graba la conversación que sostienen. Se entiende que este homicidio es producto de un arrebato, ya que además sucede durante

una boda. Sin embargo, hay que sondear el trasfondo para vislumbrar las causas del furor del personaje. En caso que la actividad de Lencho no estuviera prohibida, la grabación no lo comprometería y, por lo tanto, no constituiría una traición. Entonces, la escena no tendría el mismo desenlace. En otras palabras, hay unas circunstancias dadas que se consideran normales, pero que no necesariamente tienen que ser así: si hoy en día la prohibición de las drogas se da por hecho y parece algo normal, ésta no siempre ha existido.

Específicamente, la novela de Rascón Banda pone en perspectiva el cultivo y la comercialización de marihuana y adormidera en México, actividades que proscribió el Código Sanitario en 1926 (Astorga 1995: 49).⁸¹ Los representantes del Estado mexicano se han inspirado en todo momento en las políticas y los discursos antidrogas de los estadounidenses y han cooperado con ellos. En muchas ocasiones, a cambio, han recibido dinero, equipo, armamento y capacitación. En enero de 1977 se hizo oficial la Operación Cóndor, en la que participaron más de diez mil soldados y se quemaron toneladas de la droga que se producía en el Triángulo Dorado y en otras regiones del país. Este operativo “se intersecta con las múltiples acciones militares y paramilitares de espionaje, represión y contrainsurgencia que se llevaron a cabo durante las décadas de 1960, 70 y 80 con mayor visibilidad en Chile, Argentina y Uruguay, con la asesoría del gobierno de Estados Unidos” (Zavala 2014b: 189). Aunque se planteó combatir el narcotráfico, también se atacó a “los grupos de izquierda radical. . .” (189). Uno de los primeros resultados visibles fue la emigración colectiva de campesinos a las ciudades (Astorga 1996: 122). Pero además, contradictoriamente, la maniobra propagó el narcotráfico a otros estados. El gobierno norteamericano mostró en los

⁸¹ Ya que la categoría “narcotraficante” ha ido mutando a través del tiempo, es pertinente especificar que, en el presente trabajo, me refiero a quienes se dedican a las actividades mencionadas.

años ochenta “interés por intervenir con mayor fuerza y decisión en el diseño de la política sobre drogas en otros países y en sus mecanismos de funcionamiento” (Astorga 2007: 12). En 1986, el entonces presidente, Ronald Reagan, consignó que “el tráfico de drogas es una amenaza para la seguridad nacional. . .” (11). En esos tiempos casi nadie hubiera pensado que también era un peligro para México, pero el presidente Miguel de la Madrid Hurtado integró la tesis de su homólogo a su política (12). Si bien esto ya era parte de la práctica, la legalización ha tenido repercusiones de fondo, porque así se proclamó como enemigo interno al “narcotraficante”; es decir, se decretó que éste es un extraño, *otro*, que pone en riesgo la seguridad de la nación.⁸² Hay que notar que esta conceptualización es difusa y, por lo tanto, puede ser manipulada a conveniencia del gobierno. De esta manera, quedó legitimado el ejercicio de una violencia ubicua y se instauró un permanente “estado de excepción” en el país.⁸³ No obstante, a pesar de la prohibición y de la guerra que se ha desatado en las últimas

⁸² Este decreto da al narcotraficante (y a cualquiera que sea etiquetado como tal) un estatuto similar al de la figura romana del *homo sacer*: “Hombre sagrado es, empero, aquél a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien le mate, no será condenado por homicidio” (Agamben 2006: 94). Específicamente, el narcotraficante queda fuera de la jurisdicción y está expuesto a la violencia.

⁸³ Giorgio Agamben ha teorizado ampliamente al respecto de este tipo de suspensión jurídica: “Lejos de responder a una laguna normativa, el estado de excepción se presenta como la apertura en el ordenamiento de una laguna ficticia con el objetivo de salvaguardar la existencia de la norma y su aplicabilidad a la situación ordinaria. La laguna no es interna a la ley, sino que se refiere a su relación con la realidad, a la propia posibilidad de su aplicación. Es como si el derecho contuviera una fractura esencial que se sitúa entre el establecimiento de la norma y su aplicación y que, en el caso extremo, sólo puede componerse por medio del estado de excepción, es decir creando una zona en que la aplicación es suspendida, pero la ley permanece, como tal, en vigor” (2004: 49). El filósofo italiano explica que el estado de sitio se encuentra en la doctrina francesa, mientras que en la italiana se habla de decretos de urgencia, en la inglesa prevalecen los conceptos *martial law* y *emergency powers* y en la doctrina alemana, el estado de excepción (*Ausnahmezustand* o *Notzustand*) (13). Estas diferentes categorías han sido utilizadas desde el siglo XX para declarar una guerra al interior en las diferentes naciones: “El totalitarismo moderno puede ser definido, en este sentido, como la instauración, por medio del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos, sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón no sean integrables en el sistema político. Desde entonces, la creación deliberada de un estado de excepción permanente (aunque eventualmente no declarado en sentido técnico) ha pasado a ser una de las prácticas esenciales de los Estados contemporáneos, incluidos los denominados democráticos” (11). En el estado de excepción se decreta un “enemigo interno”, que se ubica dentro de los límites del Estado nación. El extremo de esto se da en la *military order*, que se promulga el 13 de noviembre de 2001: “La novedad de la “orden” del presidente Bush consiste en eliminar radicalmente cualquier estatuto jurídico para determinados individuos, produciendo de esta forma un ser jurídico innombrable e inclasificable” (12-13). Este tipo de cuestiones permite que el Estado, con toda su fuerza y estructura, se enfrente a seres humanos particulares, a individuos.

décadas, el contrabando no se ha erradicado. Por diferentes razones como la necesidad económica, la falta de oportunidades en otras áreas laborales, las utilidades que produce o las ilusiones y el imaginario que conlleva, cada día más gente se involucra en el negocio, ya sea indirecta o directamente. Incluso se ha comprobado la participación de una gran cantidad de agentes del Estado en el mismo, desde la Operación Cóndor hasta la fecha. Es revelador que algunos de los que combaten el narcotráfico también participen en él, de manera encubierta. Si al penalizar el cultivo y el comercio de sustancias específicas el Estado hace uso de la violencia simbólica y de la sistémica, al luchar en su contra, también recurre a éstas así como a la violencia subjetiva. En un lugar en que reinan la impunidad y la corrupción, esta práctica se vuelve sumamente rentable, pues les permite utilizar estas premisas en su beneficio: “[E]se arbitrio o discrecionalidad que caracteriza el papel policial frente a la población representa un vacío de legalidad que es, sin embargo, legal, y constituye un hiato natural, inextricable e inseparable de la ley” (Segato s.f.: 21). La representación del ejercicio y de los efectos de este “estado de excepción” es la materia de *Contrabando*.

A continuación, me interesa retomar ejemplos de los diferentes tipos de violencia en la novela. Prácticamente todas las agresiones y los ataques que se mencionan anteriormente están relacionados con la dinámica del narcotráfico o con las pasiones de los contrabandistas. Pero hay que hacer una distinción, porque sólo en pocas ocasiones la ejecutan directamente los traficantes; en la mayor parte de ellas, el perpetrador es el mismo gobierno, a través de sus diferentes agencias, secretarías o instituciones, como la Policía Judicial Federal. Por este motivo, la versión de los hechos que proyecta esta ficción se opone a la “oficial”, pues se hace evidente que el narcotraficante muchas veces no es el “otro”, sino el mismo político, policía o soldado que supuestamente enfrenta el problema (Zavala 2014a: 349; Esch 2016:

167-169). En este sentido, el relato de Rascón Banda contradice las versiones de las autoridades mexicanas y, por lo tanto, es contestatario. En distintas partes de la investigación se analizaron muchas de las matanzas que incluye el texto. Éstas suponen grandes porciones de violencia subjetiva. Los próximos casos muestran tipos de violencia complejos, que en ocasiones combinan dosis de violencia subjetiva y objetiva.

En el pasaje que sucede en el aeropuerto de Chihuahua, los agentes no interrogan a los sospechosos ni les dan oportunidad de defenderse jurídicamente. Se puede argumentar que estos sujetos no son “inocentes” y que, en este sentido, los policías actúan conforme a la ley. Es cierto que Víctor Hugo describe las ropas, los relojes, los anillos y las cadenas que usan y que, según la mitología, la ostentación de joyas y del poder adquisitivo se relaciona con el negocio (Rascón Banda 2008: 8). Empero, los policías tienen un interés personal en eliminar a los jóvenes, pues se brincan los procedimientos y los ejecutan sólo porque son “narcos”. El hecho que se les adjudique esta categoría los convierte en “enemigos” y, por lo tanto, es lícito, necesario y excusable abatirlos. Se puede afirmar que esta violencia es, en muchos casos, unilateral, pues ni los jóvenes ni muchas de las demás víctimas portan armas (Cavarero 2009: 59).

La corrupción, la ambigüedad y la manipulación de la información son muestra de las violencias simbólica y sistémica. Para justificar la masacre de la familia de Damiana, el desplegado de prensa presenta a todos los involucrados, incluidos los niños y las tarahumaras, como traficantes (Rascón Banda 2008: 21).⁸⁴ A través de este discurso, las fuerzas del Estado

⁸⁴ En *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009), Adriana Cavarero argumenta el motivo por el que utiliza este término: “[F]unciona como una refutación del vocabulario político que todavía se esfuerza en adaptar la violencia actual a los viejos conceptos de “terrorismo” y “guerra”. Por otro lado, se propone como una jugada teórica que reclama la atención sobre las víctimas sacándose a los guerreros” (12). Según su punto de vista, las víctimas de las “guerras” en la actualidad, son en su mayoría “inermes” o “daños colaterales” y no

pueden disculpar cualquier atropello y garantizar su impunidad. En “El río de la muerte” viene un helicóptero y sin más dispara contra la gente que está en el río. Además de la irremediable pérdida, los familiares de los muertos se enfrentan con la indeterminación: no levantan cargos porque no saben de quién es la aeronave; si de la policía o de los narcos (101). Cuando las fuerzas del Estado se mimetizan con las del crimen, se promueve la impunidad, pues se vuelve imposible cualquier reclamo. En “Una noche en Santa Rosa“, suceden cosas aberrantes: “Por eso sólo encontraron muchachas de doce a quince años y señoras mayores de cuarenta. Se sabe lo que hicieron con ellas, porque en un pueblo chico no se puede ocultar nada. Todos son parientes o compadres o amigos, pero nadie quiso denunciar eso. Ya bastante tenemos con la afrenta para andarla contando, dijo Feliciano, el padre de dos muchachas” (88). Gabriel Osuna Osuna interpreta con sensibilidad el silencio del personaje: “En medio de la tragedia, *eso*, que aumenta el dolor, no es material descriptivo para quien enuncia, pero su ocultamiento es mayormente significativo” (2011: 218). Adriana Cavarero expone cómo, según las prácticas de violencia contemporánea, implementadas ya sea por el narcotráfico, por terroristas o por distintos Estados, no es suficiente matar al adversario, sino que hay que torturarlo, mutilarlo, violarlo, etc., para deshacer su unicidad. Este tipo de prácticas se han hecho cada vez más recurrentes y extremas. Asimismo, los “guerreros” violan a las mujeres de los adversarios, para humillarlas y humillarlos, para hacer patente que son vulnerables (2009: 14). Rita Laura Segato coincide en este punto y considera que a través de esta práctica se hace un “daño moral indeleble a la víctima y a todos aquéllos que detentan la capacidad de tutela y custodia sobre su cuerpo. . .” (s.f.: 27). Rascón Banda

“guerreros”: “En una época en la que los soldados muertos son una minoría desatendida respecto al porcentaje de las víctimas civiles, todo discurso que todavía apele a la consabida lógica política-militar. . . de los medios y de los fines resulta, trágicamente, impropio” (12). Por este motivo, la autora considera importante revelar la violencia enmascarada en el lenguaje: la violencia simbólica.

lleva la representación de esta práctica al extremo, ya que entre las víctimas, hay menores de edad. Así también, se representa la desaparición forzada de Julián. Ésta es una situación abominable, ya que deja a los familiares de la víctima en un desamparo legal y en una total incertidumbre. A lo largo del escrito se tematiza la impotencia y el desamparo que la desaparición ocasiona.

Teniendo en cuenta las muestras de violencia que se analizan en el presente estudio, se puede concluir que el relato ofrece una perspectiva amplia del narcotráfico, pues se exponen también la pobreza y la marginación que motivan a muchos personajes a incursionar en el ilícito. Se particulariza el problema, en el sentido que se relaciona con una economía rural precaria, empobrecida y abandonada, circunstancia que es producto de la violencia sistémica. Además, se desmitifica la figura del narcotraficante, pues se muestra en dimensiones mucho más austeras que las que propagan el gobierno y los medios de comunicación. Este rasgo es fundamental, ya que el texto desmantela dicho constructo y aporta a la comprensión de las vicisitudes que orillan a individuos de sectores sociales específicos a arriesgarse y desempeñarse en este campo laboral. Según la opinión de Luis Astorga, el origen geográfico del autor y su trayecto de vida le confieren a su obra “una perspectiva más cercana a la experiencia cotidiana y a las percepciones de seres humanos comunes” (1995: 68). En general, los narcotraficantes que se representan son campesinos que intentan solventar sus necesidades primarias y no grandes capos que se rodean de sicarios y ayudantes. Cuando ejercen la violencia, es porque actúan en respuesta a un entorno específico. En cambio, los representantes del gobierno se desempeñan simultáneamente en los dos frentes, avalando su usufructo e impunidad. Ellos disciplinan, organizan, vigilan y determinan el trabajo y la vida de los *otros*.

A través de la inclusión de un gran número de enunciados, en *Contrabando* se brinda el punto de vista de judiciales, de políticos, de traficantes, de familiares, de conocidos y de algunos campesinos que prueban su suerte. Los géneros discursivos que se incorporan al relato (el testimonio, las grabaciones, la carta y los corridos), además de acercar el escrito al pacto de veracidad, permiten una perspectiva comprometida, cercana a la oralidad, popular, plural e incluyente, que pone en entredicho el discurso oficial. La obra de teatro *Guerrero Negro* y el guion *Triste recuerdo* transmiten la visión del dramaturgo y su crítica a la misma representación del fenómeno. En ambas ficciones, al igual que en el resto de la novela, el final de los narcotraficantes es trágico. Por su parte, los representantes del Estado crean las condiciones para el narcotráfico y ejercen simultáneamente violencia subjetiva y objetiva. Se puede concluir que la novela delata las siguientes cuestiones: se establece un estado de excepción a partir de la cacería del “narcotraficante”, que en realidad es un chivo expiatorio que justifica la violencia, tiene efectos catárticos en la sociedad y distrae la atención de las verdaderas causas del problema; la prohibición de las drogas se debe a una estrategia de mercado y a la voluntad de sostener una guerra permanente; antes de caer, los representantes del Estado ofrendan a campesinos y contrabandistas, ya sea persiguiéndolos, encerrándolos o mandándolos asesinar; las autoridades norteamericanas son, por lo menos, igual de hipócritas y corruptas que las mexicanas, pues emiten un discurso moralizante para intervenir en el narcotráfico y en la soberanía de otras naciones y sacar provecho de ello; el uso de las drogas y la salud de la población no son el problema ni la preocupación de los gobernantes, sino la posibilidad de sacarle jugo al negocio; judiciales y narcotraficantes son personajes complejos de un mismo drama: la prohibición y sus consecuencias. La guerra contra el narcotráfico es arbitraria, engañosa e injusta. En ella mueren muchos y hacen negocio muy pocos. Este es el contenido de la denuncia social que se emite a través de la novela.

Ahora bien, el presente estudio ha sido una experiencia fascinante. Sin lugar a dudas, he podido aprender una gran cantidad de cuestiones relacionadas con la literatura y, en particular, con la obra de Víctor Hugo Rascón Banda. No obstante, quedan muchas cosas por hacer. En particular, falta explorar los mecanismos de la representación mimética y la dimensión trágica del relato. Asimismo, me gustaría investigar más acerca de la figura del letrado y su compromiso social y profundizar en la estrategia estatal de la persecución del contrabandista para justificar sus propios intereses.

Es cierto que *Contrabando* tiene muchas características que la asimilan a la narrativa del norte y a la literatura sobre el narcotráfico; empero, esta investigación amplía el panorama, pues se evidencian los nexos que establece con el resto de la obra del dramaturgo, guionista y narrador. Asimismo, se muestra que la novela tiene presencia desde 1990 en una gran cantidad de publicaciones. El análisis de las estrategias narrativas constata que el relato es autoficcional y que tiene sus raíces en Santa Rosa de Lima de Uruáchic. Gracias a la documentación encontrada, se puede avizorar el contexto histórico en el que se escribe la novela; en particular, la estrecha relación entre el narcotráfico y el norte del país en las décadas de los años setenta, ochenta y noventa.

La estructuración del libro a partir del diario de viaje es ideal para contener, amalgamar y dar un nuevo sentido a las diferentes inserciones. El uso de la narración intercalada refuerza esta propuesta. Además, el formato favorece la autoficción, que permite conjuntar cuestiones referenciales y ficcionales. Al incluirse en la historia, Rascón Banda sitúa la figura del letrado en este entorno. Debido a su profesión (abogado y escritor), se le acercan otros personajes y le piden que difunda públicamente las injusticias y las desgracias que los aquejan (Palaversich 2017: 58). Las entradas en el diario no registran la intimidad del

escritor, sino sucesos de la vida pública. Por este motivo, se mimetizan con la escritura testimonial. Así pues, el relato funciona como un “testimonio polifónico” que detecta el genocidio que ha resultado de las políticas antidrogas, el enriquecimiento, la manipulación y la corrupción de las autoridades mexicanas y norteamericanas (Beverly 2010: 26).

En particular, el cotejo del manuscrito premiado con la versión publicada es innovador y permite resolver muchas de las especulaciones que había en torno al texto. Entre otras cosas, comprueba que el diario determina la forma del relato. Además, verifica que el escrito está listo desde 1991 y que desde entonces tiene cualidades sobresalientes: registra un momento crucial en la historia del narcotráfico a través de las voces de varios hablantes. En el proceso, recopila el uso de la lengua en la localidad y en todo momento mantiene una visión crítica, ética y profunda del fenómeno y la violencia. El manuscrito y el impreso se complementan y, en conjunto, dan una idea de las decisiones que se toman en el transcurso de la escritura, así como de algunas consecuencias: si la red de añadidos conjuntados en la Tabla 5 da unidad y cohesión a la novela, el cambio de nombre del último capítulo y la supresión del último párrafo del relato oscurecen la clausura del diario. Es válido reflexionar acerca de las intenciones que propiciaron estas reescrituras: ¿Acaso se editó el final para diluir la estructuración de la novela a partir del diario de viaje? ¿Respondieron estas modificaciones al objetivo de alejar el texto del pacto referencial y acercarlo al ficcional? ¿Se deben los cambios a estrategias de las editoriales o a un programa del autor? ¿Quién tomó la decisión, Rascón Banda o el editor? Quiero decir que, en lo personal, me intriga la ambigüedad que generan estas variaciones, pues en el conjunto de la obra y en una gran cantidad de citas es evidente la transparencia con la que el escritor explica sus estrategias de trabajo y su poética.

Bibliohemerografía

- Achugar, Hugo. (2002). "Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro". En John Beverly y Hugo Achugar (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad*. Ciudad de Guatemala: Revista Abrapalabra/Universidad Rafael Landívar. Impreso, pp. 61-83.
- Agamben, Giorgio. (2004). *Estado de excepción. Homo sacer II, I*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos. Impreso.
- ___. (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. España: Pre-Textos. Impreso.
- ___. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. España: Pre-Textos. Impreso.
- Alarcón, Javier Ignacio. (2014). "Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular". En Ana Casas (ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. España: Iberoamericana-Vervuert. Impreso, pp. 107-125.
- Alberca, Manuel. (2013). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva. Edición de Kindle.
- Ambrose, Gavin, y Paul Harris. (2008). *Color*. Singapur: Parramón, 2ª ed. Impreso.
- Anaya, José Vicente. (13/09/1991). "Contrabando". *El Financiero*. Prisma. Impreso.
- Astorga, Luis. (1996). *El Siglo de las Drogas*. México: Espasa-Hoy, 1ª ed. Impreso.
- ___. (1997). "Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia". *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 59, No. 4. Web. 15/10/2018. <<http://www.jstor.org/stable/3541131>>
- ___. (1995). *Mitología del "narcotraficante" en México*. México: Plaza y Valdés/UNAM. Impreso.
- ___. (2007). *Seguridad, traficantes y militares. El poder y la sombra*. México: Tusquets Editores México. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. (2012). "El problema de los géneros discursivos". *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores. Impreso, pp.245-290.
- ___. (1989). "La palabra en la novela" y "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. España: Taurus. Impreso, pp. 77-409.
- Bautista, Virginia. (05/07/2006). "Rascón Banda explora la catarsis del condenado". *Excelsior*. No. 32445. Pág. 5.

- Beverly, John. (1987). "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima: Año XIII, No. 25. Impreso.
- _____. (2010). "El margen al centro: sobre el testimonio (1989)". En *Testimonio: sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artigas Editores. Impreso, pp. 21-40.
- Bixler, Jaqueline. (2010). "Historias, memorias y voces prestadas en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda". En Enrique Mijares (comp.). *Umbral de la memoria. Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda*. Tomo V. Otras voces, otras fronteras. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 1ª ed. Impreso, pp. 307-327.
- Bosch, Lolita. (08/08/2009). "Contar la violencia". *El País*. Babelia. Web. 15/09/2018.
<http://elpais.com/diario/2009/08/08/babelia/1249688352_850215.html>
- Camargo Breña, Angelina. (06/09/1985). "El teatro, cirugía de circunstancias sociales". En *Excélsior*. Sección La Cultura al Día. Impreso.
- Carrasco Arraizaga, Jorge. (10/11/2013). "Caso Caro Quintero: la DEA dobló a la Suprema Corte". *Proceso*. No. 1932. Impreso, pp. 7-9.
- _____. (01/12/2013). "Caro pide a Peña no ceder al ánimo de venganza de Washington". *Proceso*. No. 1935. Impreso, pp. 8-11.
- _____. (11/08/2013). "Una cadena de fallas liberó a Caro Quintero". *Proceso*. No. 1919. Impreso, pp. 8-11.
- Cavarero, Adriana. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. España: Anthropos. Impreso.
- Ceballos, Edgar. (2013). *Cómo escribir teatro. Historia y reglas de dramaturgia*. México: Escenología. Impreso.
- Cohn, Dorrit. (1983). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. E.U.A.: Princeton University Press. Impreso
- Cruz Bárcenas, Arturo. (27/02/2009). "El teatro de Rascón Banda es de denuncia: Rocío Galicia". *La Jornada*. No. 8812. Impreso, pág. 9a.
- Chaparro, Luis, y J. Jesús Esquivel. (13/10/2013). "A Camarena lo ejecutó la CIA, no Caro Quintero". *Proceso*. No. 1928. Impreso, pp. 6-9.
- Day, Stuart A. (2010). "Entre justicia teatral e impunidad visceral: Rascón Banda y los

- estragos de la humanidad”. En Enrique Mijares (comp.). *Umbral de la memoria. Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda*. Tomo III. El teatro del crimen. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 1ª ed. Impreso, pp. 317-326.
- El Informador*. (05/12/2008). “Victor Hugo Rascón Banda, en el recuerdo”. Web.
21/11/2016. <<http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/60039/6/victor-hugo-rascon-banda-en-el-recuerdo.htm>>
- Esch, Sophie. (2014). “In the Crossfire. Rascón Banda’s *Contrabando* and the “Narcobliterature” Debate in Mexico”. *Latin American Perspectives*. Issue 195, Vol. 41, No. 2. Impreso.
- Field, Syd. (2004). *El libro del guion. Fundamentos para la escritura de guiones*. España: Plot Ediciones S.A. Impreso.
- Figuerro Espadas, Javier. (2016). *Guion: Nociones sobre la escritura audiovisual*. España: CEU Ediciones, 2ª reimp. Impreso.
- Figuerroa, Fernando. (11/11/1993). “*Contrabando: hierba, polvo y plomo*”. *El Nacional*. Impreso.
- Fonseca, Alberto. (2009). *Cuando llovió dinero en Macondo: Literatura y narcotráfico en Colombia y México*. Tesis Doctoral en Filosofía. Faculty of the Graduate School, University of Kansas, Kansas.
- Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. (2013). *Apuntes para una poética de la narcobliteratura*. México: Universidad de Guanajuato. Impreso.
- García de la Sienna, Rodrigo. (2013). “Actualidad del archivo y estética de la desaparición”. En Rodrigo García de la Sienna, Mónica Quijano, Irene Fenoglio (coord.). *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*. México: Bonilla Artigas Editores. Impreso, pp. 245-265.
- García Esquivel, Víctor. (08/08/2013). “Mesa redonda. Evocan a Víctor Hugo Rascón Banda y la mirada crítica de su literatura”. *La Crónica de Hoy*. No. 6134. Impreso, pág. 21.
- García Niño, Arturo E. (2017). “¿Atípicas narrativas o expresiones inherentes al espíritu de los tiempos? (Postales para un reaceramiento autocrítico a la narconarrativa)”. En Ainhoa Vásquez Mejías (ed.). *Narcobliteratura de Norte a Sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*. México: UNAM, Universidad Autónoma de Chihuahua, CISAN. Impreso, pp. 17-45.
- García Ramírez, Fernando. (01/05/2011). “*Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda,

Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos”. *Letras Libres*. Web. 04/06/2017. <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/contrabando-de-victor-hugo-rascon-banda-fieta-en-la-madriguera-de-juan-pablo-vill#>>

Garrido Domínguez, Antonio. (2007). *El texto narrativo*. España: Editorial Síntesis, S.A.

Impreso.

Genette, Gérard. (1993). “Relato ficcional, relato factual”. *Ficción y Dicción*. España:

Editorial Lumen, S.A. Impreso.

___. (2001). “El nombre del autor”. *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores. Impreso.

Págs. 36-50.

González Echevarría, Roberto. (2011). *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa*

latinoamericana. México: FCE, 2ª ed. Impreso.

Grésillon, Almuth. (2005). “Glosario de crítica genética”. *Archivos. Cómo editar la*

literatura latinoamericana del siglo XX. París: CRLA-Archivos, pp. 289–297.

___. (1994). “Qué es la crítica genética”. *Filología*, año XXVII, 1-2. Argentina:

Universidad de Buenos Aires. Impreso.

Güemes, César. (15/08/1991). “Mi Propuesta Experimental es la Narración de la

Dramaturgia”. *El Financiero*. Impreso.

___. (15/07/1996). “Novedades bibliográficas. *Volver a Santa Rosa*, su primera novela. Este

libro es una confesión, un recuento de daños: Víctor Hugo Rascón Banda”. *El Financiero*. Impreso.

___. (28/01/1991). “Víctor Hugo Rascón Banda, Ejecutivo y Dramaturgo, Publica su

Autobiografía. Mis Textos Necesitan el Reposo Necesario que Tiene el Vino”. *El Financiero*. Impreso.

Harmony, Olga. (01/10/1992). “Fugitivos”. *La Jornada*. Impreso.

Hernández, Anabel. (23/06/2016). “Caro Quintero desde la clandestinidad: “Yo no maté a

Enrique Camarena””. *Proceso*. No. 2073. Web. 20/10/2018. <<https://www.proceso.com.mx/448389/caro-quintero-la-clandestinidad-mate-a-enrique-camarena>>

Hernández, Juan. (08/11/1999). “Los teatristas fronterizos en busca de reflejar su realidad”.

Uno más uno. N. 7920. Impreso, pág. 34.

___. (01/06/1993). “No hay barreras de lenguaje para obras escritas con identidad propia,

funcionan en cualquier país”. *Uno más uno*. Impreso, pág. 27.

- ___ (13/12/2006). “Obra de Rascón Banda, al cine”. *Diario Monitor*. No. 1010. Impreso, pág. 2C.
- Huerta, César. (14/08/2006). “Al cine, una novela de Rascón Banda”. *El Universal*. No. 32436. Secc. Espectáculos. Impreso, pág. 15.
- Iribe Zenil, Mariel. (22/02/2012). “Contrabando, de la realidad a la literatura: una obra que no pierde vigencia”. Web. 04/06/2017. <<https://marieliribe.wordpress.com/2012/02/22/contrabando-de-la-realidad-a-la-literatura-una-obra-que-no-pierde-vigencia/#more-213>>
- Ita, Fernando de. (07/08/1994). “Entrevista con Víctor Hugo Rascón Banda ¿Quién está mal, yo o el mundo?”. *Reforma*. El Ángel. No. 36. Impreso, pp. 9-11.
- Kühne, Cecilia. (28/10/1991). “Rascón Banda, ganador del Premio Juan Rulfo”. *El Economista*. Impreso.
- Kunz, Marco. (2016). “Vuelta al narco mexicano en ochenta ficciones”. En Brigitte Adriaensen y Marco Kunz (eds.). *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid: Iberoamericana. Impreso, pp.53-79.
- Lebrave, Jean-Louis. (1994). “La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología?”. *Filología*, año XXVII, 1-2. Argentina: Universidad de Buenos Aires. Impreso.
- Lejeune, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion. Impreso.
- Lemus, Rafael. (09/2005). “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana.” *Letras Libres*. Web. 04/08/2013. <<http://letraslibres.com/pdf/8023.pdf>>
- Lois, Élidea. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Argentina: Edicial S.A. Impreso.
- ___ (2014). “La Crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método”. *Creneida*, 2. Web. 14/02/2018. <<http://www.creneida.com/revista/creneida-2-2014/>>
- López Badano, Cecilia. (2017). “Literatura y narcotráfico: distintas geografías, diversas legitimaciones”. En Ainhoa Vásquez Mejías (ed.). *Narcoliteratura de Norte a Sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*. México: UNAM, Universidad Autónoma de Chihuahua, CISAN. Impreso, pp. 133-152.
- Lluch-Prats, Javier. (2010). “Los estudios de génesis textual”. En Aurélie Arcocha-Scarcia,

- Javier Lluch-Prats y Mari Jose Olaziregi (eds.). *En el taller del escritor: génesis textual y edición de textos*. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua. Impreso.
- Martínez Rentería, Carlos. (22/07/1991). “En el Benito Juárez “Contrabando”, de Rascón, imagen ruda del norte”. *El Universal*. Impreso.
- Mauleón, Héctor de. (29/11/2008). “Contrabando”. *Milenio*. Laberinto. No. 285. Impreso, pág. 5.
- Mijares, Enrique. (2005). “Hoja de vidas”. En Jacqueline E. Bixler y Stuart A. Day (comp.). *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*. México: Escenología. Impreso, págs. 33-49.
- _____. (2004). “Introducción”. En Víctor Hugo Rascón Banda. *Víctor Hugo Rascón Banda, Teatro de frontera 13/14*. México: Siglo XXI. Impreso.
- Minila, Jonathan. (23/12/2013). “Sobre el dolor de la memoria: *Cartucho y Contrabando*”. *La Jornada Aguascalientes*. Web. 20/09/2018. <<http://www.lja.mx/2013/12/sobre-el-dolor-de-la-memoria-cartucho-y-contrabando-2/>>
- Molina Lora, Luis Eduardo. (2011). *Narrativa de drogas: una investigación transatlántica en la producción cultural de España, México y Colombia*. Tesis doctoral. Ottawa: Department of Modern Languages and Literatures. Faculty of Arts. University of Ottawa.
- Moreno de Alba, José G. (27/12/2008). “*Contrabando*, una novela autobiográfica”. *Prensafondo.com*. Web. 28/05/2017. <http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=21938>
- Nieto, Omar. (21/02/2015). “Literatura y narcotráfico: los primeros encuentros”. *Milenio*. Web. 15/09/2018. <<http://www.milenio.com/cultura/literatura-y-narcotrafico-los-primeros-encuentros>>
- Olvera, Estrella. (29/12/1991). “*Contrabando*: un logro escénico”. *El Economista*. Impreso.
- Olvera, Ramón Gerónimo. (2013). *Sólo las cruces quedaron*. México: Ficticia Editorial, 1ª ed. Impreso.
- Ortiz, Orlando. (26/09/2010). “La literatura del narcotráfico”. *La Jornada Semanal*. No. 812. Web. 15/09/2018. <<http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>>
- Osuna Osuna, Gabriel. (2011). “Narrador autobiográfico y discurso testimonial”. En Norma

- Angélica Cuevas Velasco y Raquel Velasco González (eds.). *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*. México: Juan Pablos Editor, 1ª ed. Impreso. Págs. 209-235.
- Padilla A., Adriana. (27/10/1991). “No escribo para intelectuales”. *El Bicho*. Impreso.
- Palaversich, Diana. (2017). “El boom de la narconarrativa y *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda como obra maestra del género”. En Ainhoa Vásquez Mejías (ed.). *Narcoliteratura de Norte a Sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*. México: UNAM, Universidad Autónoma de Chihuahua, CISAN. Impreso, pp. 47-61.
- _____. (2009). “La narcoliteratura del margen al centro”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. Año XV. Número 43, vol. 16. México: Ediciones y Gráficos Eón. Impreso.
- _____. (25/09/2012). “Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)”. *Tierra adentro*. Web. 29/08/2013. <<http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/?p=307>>
- Parra, Eduardo Antonio. (2004). “El lenguaje en la narrativa del norte de México”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 30. No. 59. Págs. 71-77. Web. 15/02/2015. <<http://www.jstor.org/stable/4531305>>
- _____. (10/2005). “Norte, narcotráfico y literatura”. *Letras Libres*. No.82. Web. 25/09/2013. <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura?page=full>>
- Partida Tayzan, Armando. (12/10/1991). “En *Contrabando*: ¡Tres actrices, tres!” *El Día*. Impreso.
- Pekar, Harvey, y Ed Piskor. (2011). *The Beats*. España: 451 Editores.
- Peralta, Braulio. (10/08/2013). “Víctor Hugo Rascón Banda, novelista”. *Milenio*. “Laberinto”, No. 530. Impreso, pág. 3.
- Pimentel, Luz Aurora. (2012). *Constelaciones I: Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura Comparada*. México: Bonilla Artigas Editores: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. Impreso.
- _____. (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. Impreso.
- _____. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores. Impreso.

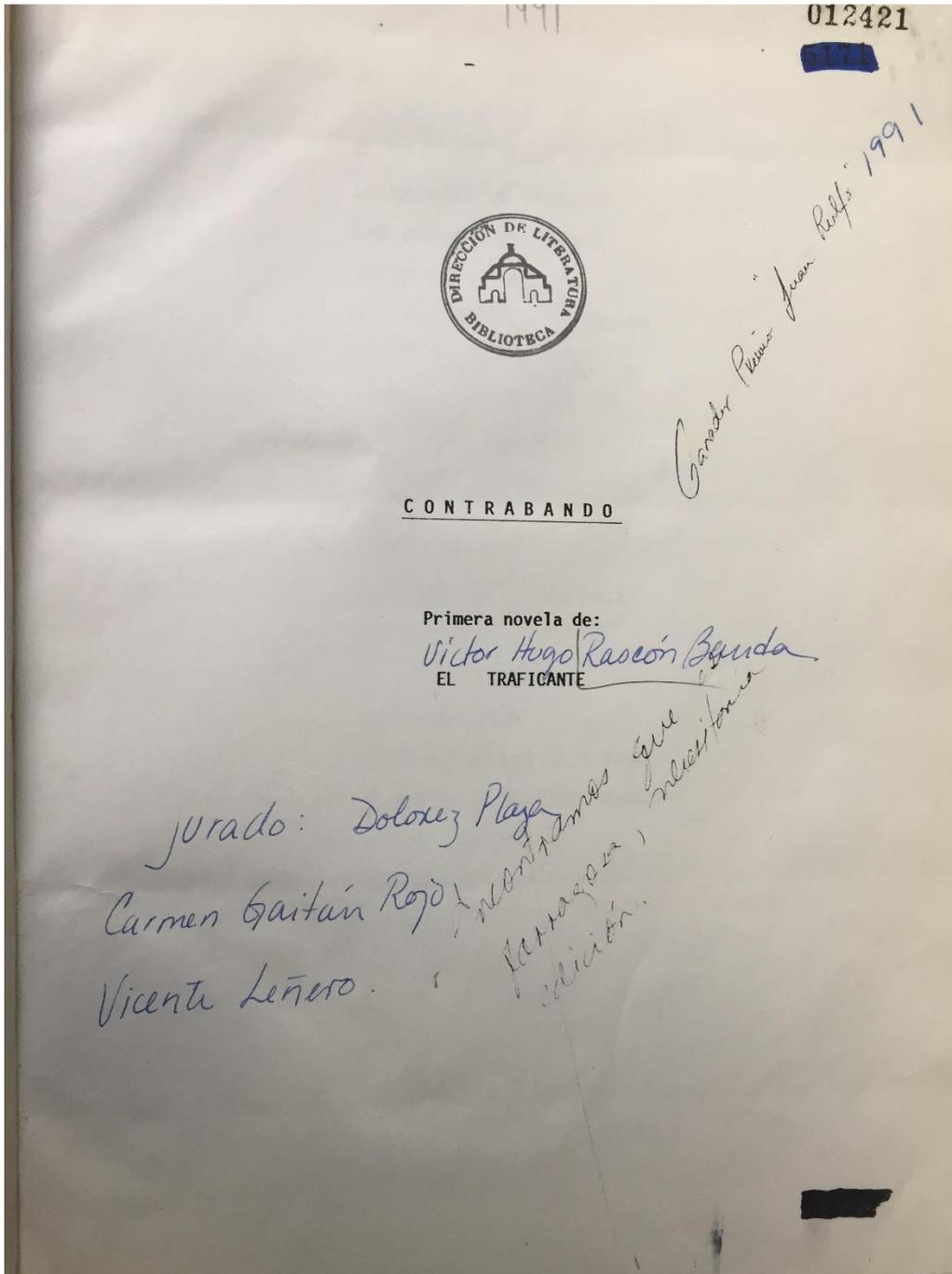
- Quijano, Mónica. (2015). “Crimen, archivo y ficción: la herencia del conflicto armado en Guatemala”. En Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (coord.). *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México: Bonilla Artigas Editores: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Impreso, pp. 285-311.
- ___. (2013). “Literatura nacional e identidad: del paso de una memoria unificada a la proliferación de memorias plurales”. En Rodrigo García de la Sienna, Mónica Quijano, Irene Fenoglio (coord.). *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*. México: Bonilla Artigas Editores. Impreso, pp. 167-185.
- Rabell, Malkah. (19/10/1995). “La autobiografía de Víctor Hugo Rascón Banda”. *El Nacional*. Impreso, pág. 38.
- Randall, Margaret. (2002). “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”. En John Beverly y Hugo Achugar (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad*. Ciudad de Guatemala: Revista Abrapalabra/Universidad Rafael Landívar, pp. 33-57.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. (2011). *Cantar a los narcos*. México: Temas de hoy. Impreso.
- ___. (2004). “Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes”. *Studies in Latin American Popular Culture*. XXIII. Impreso, págs. 21-41.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. (1988). *¡Cierren las puertas...!, Guerrero Negro*. México: Obra Citada. Impreso.
- ___. (1993). *Contrabando*. México: Ediciones El Milagro, 1ª ed. Impreso.
- ___. (2008). *Contrabando*. México: Editorial Planeta Mexicana, 1ª ed. Impreso.
- ___. (1990). *De cuerpo entero*. México: UNAM, 1ª ed. Impreso.
- ___. (21/11/1991). “El Incidente”. *Siempre*. Impreso.
- ___. (1999). *Escenario del crimen*. México: ISSSTE. Impreso.
- ___. (1992). “La reina de la feria”. En Luis Mario Schneider (ed.). *Días de Feria*. Hong Kong: Mandarin Publishers. Impreso.
- ___. (2007). *Mujeres desde el umbral*. México: Libros de Godot. Impreso.
- ___. (2006). *¿Por qué a mí? Diario de un condenado*. México: Grijalbo, 1ª ed. Impreso.
- ___. (2010). *Umbral de la memoria. Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda. Tomo III. El teatro del crimen*. Enrique Mijares (comp.). México: Instituto Chihuahuense de la Cultura. Impreso.

- ___. (2004). *Víctor Hugo Rascón Banda, Teatro de frontera 13/14*. México: Siglo XXI. Impreso.
- ___. (1996). *Volver a Santa Rosa*. México: Joaquín Mortiz. Impreso.
- Redacción. (05/12/1992). “Álvarez del Castillo, sospechoso de proteger al narco, desde 1983”. *Proceso*. Web. 15/10/2018. <<https://www.proceso.com.mx/160599/alvarez-del-castillo-sospechoso-de-proteger-al-narco-desde-1983>>
- Redacción. (03/08/1991). “En “Contrabando”, Rascón Banda lleva al teatro el tema del narcotráfico en Chihuahua”. *Proceso*. Web. 11/09/2017. <<http://www.proceso.com.mx/157596/en-contrabando-rascon-banda-lleva-al-teatro-el-tema-del-narcotrafico-en-chihuahua>>
- Redacción. (22/06/1996). “Lectura de Libro”. *Excelsior*. Impreso, pág. 3b.
- Redacción. (03/11/1991). “Premio por Novela”. *Excelsior*. Impreso.
- Redacción. (08/11/1999). “Presentan en Tijuana obra de Rascón Banda”. *Reforma*. Impreso, pág. 6C.
- Redacción. (20/06/1996). “Rascón Banda, recuerdos de Santa Rosa”. *El Nacional*. Impreso.
- Rivera, Virgilio Ariel. (2004). *La composición dramática*. México: Escenología, 5ª ed. Impreso.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. (2003). *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México: UNAM. Impreso.
- Romero, Verónica. (13/09/2014). “Legado en el limbo, Víctor Hugo Rascón Banda”. *Milenio*. Web. 15/09/2018. <<http://www.milenio.com/cultura/legado-limbo-victor-hugo-rascon-banda>>
- Rubio, Lilia. (20/06/1996). “Víctor Hugo Rascón Banda, entre dos mundos. El teatro, espejo de la realidad”. *El Nacional*. Impreso.
- Salazar Hernández, Alejandro. (22/04/1992). “Con el elenco de teatro, *Contrabando*, de Víctor Rascón Banda, al cine”. *El Nacional*. Impreso.
- Sánchez, Luis Carlos. (17/11/2008). “Editan última novela de Rascón Banda”. *Excelsior*. No. 33311. Impreso, pág. 7.
- Santos, Danilo, Ainhoa Vázquez Mejías, e Ingrid Urgelles. (12/2016). “Introducción. Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental”. *Mitologías hoy*. Vol. 14. Web. 01/01/2017. <<http://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v14-santos-vasquez-urgelles2>>

- Schwartz, Perla. (27/12/1990). "V́ctor Hugo Rasc3n Banda: De cuerpo entero". *El Universal*. Impreso, pág. 2.
- Segato, Rita Laura. (s.f.). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Web. 26/10/2018. <http://www.redfeminista-noviolenciaca.org/sites/default/files/documentos/Segato_nuevas_formas_guerra_cuerpo_mujeres.pdf>
- Sevilla, María Eugenia. (01/12/2006). "Afianza su vocaci3n Rasc3n Banda". *Reforma*. No. 4731. Impreso. Pág. 9C.
- Silva, Claudia. (02/08/2004). "V́ctor Hugo Rasc3n Banda "He sido un amante infiel del teatro"". *El Universal*. No. 31,694. Impreso.
- Sperling, Christian. (2015). "Desintegrar, transgredir, reflejar: La (de)formaci3n del sentido en la ficci3n mexicana contemporánea sobre la violencia". En Silvia Pappé y Christian Sperling (eds.). *Reflexiones interdisciplinarias para una historiografía de la violencia*. Méjico: UAM Azcapotzalco. Impreso, pp. 249-278.
- Symons, Julian. (1972). *Mortal consequences*. EUA: Harper and Row. Impreso.
- Talavera, Juan Carlos. (24/05/2016). "V́ctor Hugo Rasc3n Banda (1948-2008). Est3 cerrado su archivo". *Excelsior*. No. 36056, pág. 4.
- Torre, Gerardo, de la. (2005). *El gui3n: modelo para armar*. Méjico: Ficticia. Impreso.
- Trejo Fuentes, Ignacio. (2009). "V́ctor Hugo Rasc3n Banda: *Contrabando*". *Revista de la Universidad de Méjico*. No. 65. Web. 15/09/2018. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1563/2566>
- Velázquez Yebra, Patricia. (21/06/1996). "V́ctor Hugo Rasc3n Banda debuta como narrador". *El Universal*. Impreso.
- Vélez Ortiz, Leticia. (31/08/1991). "Ejerzo mi compromiso con la sociedad: Rasc3n Banda". *El Día*. Impreso.
- Ventura Ramos, Lorena. (2016). *Deslizamientos, rupturas y transgresiones: la metalepsis como estrategia de representaci3n en la narrativa hispanoamericana. Teoría y análisis*. Tesis doctoral. Programa de Posgrado en Letras. Méjico: UNAM.
- Viera, Félix Luis. (27/08/1996). "Un mundo asombroso". *Cr3nica*. 2ª Secc. Impreso, pág. 10b.
- Yúdice, George. (2002). "Testimonio y concientizaci3n". En John Beverly y Hugo Achugar (eds.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad*. Ciudad de Guatemala: Revista Abrapalabra/Universidad Rafael Landívar, pp. 221-242.

- Zavala, Oswaldo. (2014a). "Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives". *Comparative Literature*. EUA: University of Oregon. Impreso, pp. 340-360.
- ___. (2014b). "Las Razones de Estado del Narco: soberanía y biopolítica en la narrativa mexicana contemporánea". En Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.). *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*. España: Iberoamericana. Impreso, pp. 183-202.
- Žižek, Slavoj. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Argentina: Paidós. Impreso.

Apéndice



Centro de Documentación Leona Vicario

CNL-INBA

I n d i c e

EL CAMINO A SANTA ROSA
LA MASACRE DE YEPACHI
LAS RAZONES DEL VIAJE
JACINTA PRIMERA
LA DESAPARICION DE FABIAN
RUIDOS DEL AIRE
ANIMAS QUE NO AMANEZCA
EN BLANCO Y NEGRO
LA MALA ENTREGA
LA GRABACION
O TU O YO
UNA NOCHE EN SANTA ROSA
EL INCIDENTE
EL RIO DE LA MUERTE
SU ULTIMA BODA
ESTABA HUMEANDO EL TIZON
LA CARTA DE VALENTE ARMENTA
EL GATO MONTES
GUERRERO NEGRO
CERCA DEL FIN
TRISTE RECUERDO
TRES MESES DESPUES

EL CAMINO A SANTA ROSA

Es medianoche en Santa Rosa. Cansado, lleno de polvo por el viaje hasta este pueblo minero en la Baja tarahumara, no quiero dormir sin dejar un pormenor de lo que me ha pasado este día. En la mañana, cuando bajé del avión en el aeropuerto de Chihuahua, sentí miedo sin razón. Sentí la muerte cerca, aunque ahí no había nada extraño, salvo aviones militares en el hangar de las avionetas que vuelan a la sierra, junto a un aviso que decía Búsquese a su novia, nosotros se la volamos. Adentro del aeropuerto, mientras esperaba a mi padre que llegaría por mí para traerme a Santa Rosa, comprobé que los presentimientos tienen razón de ser. Había una fila de pasajeros checando sus boletos para viajar a ciudad Juárez en el mismo vuelo que me trajo de México. Sin nada que hacer, más que esperar, me puse a observar a los pasajeros desde mi asiento, adivinando su nombre, su ocupación, su edad y el motivo de su viaje a la frontera. Dos jóvenes de 25 y 30 años, que podrían llevar el nombre de Rubén y Santos, me llamaron la atención porque no llevaban más equipaje que unas bolsas deportivas y era evidente que estaban esperando a alguien, pues miraban constantemente a la puerta y al avión que aguardaba en la pista. O temen que el vuelo se cierre y no llegue un familiar que viene retrasado o están desesperados porque la fila avanza muy lentamente y quisieran ya estar en la frontera para pasar al otro lado y poder abordar

madre, nos está esperando. Ahí estaba, al pie de la escalera, --- alumbrándonos con una lámpara de petróleo. ¿Por qué se tardaron tanto? fue su saludo. Dejen todo en la troca, mañana desempacan, porque la cena se les está enfriando. ¿Quieren cerveza o un brandy para el cansancio? Ya dijiste, le reclamó mi padre, pero primero saluda al chamaco. El chamaco soy yo, de 39 años y chamacos -- son mis cuatro hermanos, bastante crecidos, que viven en Chihuahua, para que no se pierdan aquí, donde ya no hay moral ni decencia y no se distingue el bien y el mal. Por eso mis padres solo nos aceptan de vacaciones. ya te arreglé la huerta, dice mi madre. Debajo de los granados te pondré la Smith Corona de tu abuelo, ya que tanto te gusta ese vejestorio de máquina. Y voy a colgar de la lima una hamaca para que descanses. Si te da sed puedes cortar limas o toronjas. Ahí nadie te va a molestar. Solo te acompañará El Pirata, para que te cuide, porque el otro día vi una víbora entre la hojarasca. A mí no me gustan los perros, me dice, pero éste me lo regalaron unos narcos que me pidieron limones y no pude negarme a recibirlo. ¿No encontraste a tu tío Lito en el camino? -- me pregunta. Se fue en la tarde en su troca a buscar a tu primo Fabián, que desde antier anda en un baile en Memelichic, con dos -- policías. Marcela su mujer está preocupada porque no ha vuelto. Qué le va a pasar al Presidente Municipal le dice mi padre. Es -- que hace unos días anduvo gente sospechosa preguntando por él, le comenta mi madre. Y tú que te preocupas, le reclama mi padre, ni que fuera tu hijo. Tiene mi sangre, es mi

son muchos los trabajadores.

Oye papá, ya vamos a colgar. Se oye un ruidero espantoso.

Muy bien, Mulatos, les mandaremos comida. Qué más.

Está bueno, mi hijita. Está bueno. Aunque yo sí te escucho muy bien.

Oye, Navojoa, que les digas que también se acabó el dinero y - ya no tenemos para la raya.

Hasta luego, papá. Adiós, adiós, adiós.

Espérate Queta. Se me olvidó decirte lo de tus actas.

Santa Rosa, aquí Chihuahua. Ya colgaron en ciudad Juárez. Dígame si lo vuelvo a comunicar.

Negativo, Chihuahua. Que más tienes, antes de que se vuelva a meter esa maldita gente.

Nos vamos a seguir metiendo, mamacita...

Qué dices, Santa Rosa, no te escucho. Hay mucho ruido.

Yo si te oigo, mi cielo. Cuando vienes a vernos. Estamos muy solitos por acá en las barrancas.

No hagas caso, Chihuahua. Son narcos.

Cómo dices, Santa Rosa, no te escucho.

Que los que se están metiendo son narcos.

Somos narcos, pero también tenemos nuestro corazoncito, mi vida.

Adelante, Chihuahua. No escuches a esos babosos.

Afirmativo, Santa Rosa. Aquí un radiograma para el Sr. Filiberto Paredes, de su hijo Brudilio Paredes.

Ya nos vamos a salir para que no se enojen, mamacitas.

Adelante Chihuahua... No les hagas caso, son chutameros.

Que mando la troca al entronque, porque salen mañana martes a las seis de la mañana.

Hasta luego, preciosas. Aí les mandamos un beso para las dos.

Good bye.

Adelante, Chihuahua, pero a cuál entronque.

A la mejor es al entronque de Santa Rosa y San Juanito. El otro queda muy lejos y creo que van en el camión de Huajumar.

una cavidad en el centro, ^{donde} se fríe la carne de res con papas, chorizo, jamón y verduras de toda clase. Acá en Santa Rosa, donde se co-
me más el chivo que la vaca y donde no existen verduras, se hizo la
adaptación y en vez de pulpa de res, se echan trozos de costillas,
lomo, paletas y cuartos de chivo, con mucho tomatillo y chile, nada
más. Vinieron a la discada mi tía Laura y su hijo Cheché, quienes me
regalaron los dos chivos. Estaba humeando el tizón, cuando llegaron
con mi tío Lito, que anda muy apesadumbrado por la desaparición de
Fabián y vino a pedir consejo a mi madre. Primero vas a comer algo
de la discada, le dijo ella, porque con el estómago lleno pensarás
mejor lo que debes hacer. Prueba esta salsa de chile piquín con chi-
laca, lo animó. Le serví una cerveza que saqué de la noria donde
estaban enfriándose dentro de un balde sumergido, mientras mi padre
atizaba la lumbre y mi madre colocaba tortillas y platos en mi mesa
de trabajo, junto a la Smith Corona. Comimos la discada oyendo co-
rridos de contrabando. Estaba humeando el tizón y es que querían
poner caldo, voy a cantar un corrido que no podrán olvidarlo, y es
que atizaban el horno de la caldera del diablo, cantaban en la graba-
dora Los Cadetes de Linares, refiriéndose a R- 1, que no es otro que
Rafael Caro Quintero, socio de Valente Armenta. Cuéntame de tu
amigo Valente, le dije a mi tío Lito, su vida, sus mujeres, sus hi-
jos, sus homicidios, de cómo lo agarraron y que sentía en la Peni-
de Chihuahua, donde lo visitaste. Mi tío Lito se quedó pensativo.
No, pues sé poco de él. Pero cómo, Lito, le dijo mi tía Laura, si
fuieste su amigo toda la vida, si sólo a ti te respetaba. No, erámos
amigos así nomás, por encimita, contestó él. Cómo, Lito, le reclamó
mi padre, si tú mismo me contaste las barbaridades que hacía. ¿Sería

yo? preguntaba muy taimado mi tío. Eras tú, quién más, le decía mi padre. Acuérdate cuando yo era Ministerio Público y fui en avióneta hasta El Santísimo para aprehenderlo, todo lo que me contaste allá y las recomendaciones que me hiciste. Si hasta me diste la lista de las muertes que se le achacaban. Estás confundido, Epígnenio, le decía mi tío, ha de haber sido Donato Solano o Marianito Silvestre. Ellos sí lo conocían bien. Ante su silencio, mi tía Laura se puso a contar lo de las elecciones pasadas. Ahora sí quiso hablar mi tío Lito que fue el autor del triunfo del candidato ganador. Ya se te pasó el turno, le dijo su hermana. Y cómo no iba él a querer contarlo todo, si fue quien empezó las reuniones en su casa, con sus amigos y parientes, sondeando, calculando, sensibilizando a la gente para escoger por consenso un candidato limpio y dar la batalla a los otros, a los enemigos, a quienes tenían un buen gallo, un ingeniero maduro que trajeron de Chihuahua donde vivía, aunque era originario de Santa Rosa, ingenuo quizá, porque no sabía que su candidatura estaba siendo financiada por los narcos, o si sabía se hacía pendejo. El grupo de mi tío escogió como candidato a Fabián, un joven rachero, mi primo, sin estudios ni experiencia política, pero muy bravo, enemigo jurado de los otros, quienes no pudieron sobornarlo, hace tres años, para que rentara las tierras del ejido a los narcos. Mi tía Laura contó cuánto gastaron unos y otros en las campañas y cómo rescataron los padrones verdaderos, porque en los que traían los otros aparecían hasta los muertos del panteón, y cómo el día de las elecciones se cuidaron las casillas y cómo se hicieron los recuentos en las rancharías, y cómo tenían que custodiar las urnas que traían a caballo desde lugares lejanos y cuántas urnas no llegaron por los asaltos en los caminos, y cómo los contrarios sobornaron al Delegado que venía de Chihuahua para falsificar actas y cómo intentaron rellenar las urnas con votos falsos y cómo los descubrieron a media noche haciendo la alquimia en una

verdad que serán producidas por una máquina que él inventó especialmente para este montaje, pero mejor no lo sigo contando, porque dicen que en el teatro las cosas contadas se salan y nunca se hacen realidad. Para olvidarme de Santa Rosa y darle la vuelta a esas páginas de contrabando y traición, sólo me falta pasar a máquina la letra de los corridos que estoy oyendo, porque para el montaje de Guerrero Negro se necesitan, me lo dijo el director, -- cuando menos treinta corridos de contrabando. No sé si empezar por la Banda del carro rojo o por Camelia la Texana o por La camioneta gris, aunque no, éste no, porque era roja la troca que me llevó y me trajo por el camino de Santa Rosa. Mejor será que yo mismo escriba el corrido de lo que me pasó, porque era medianoche, cuando cansado y lleno de polvo llegué a ese pueblo minero y no quise dormirme, sin escribir el pormenor de lo que me pasó ese día, y también los días siguientes, cuando sentí la muerte cerca. Y si me va bien, y si el corrido pega, a lo mejor me animo y escribo una novela que se llame Contrabando.