



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Daniel Sada frente al narco: una visión compleja de la violencia

Autor: Galdón, Christian

Forma sugerida de citar: Galdón, C. (2021). Daniel Sada frente al narco: una visión compleja de la violencia. *Cuadernos Americanos*, 4(178), 179-202.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

ISSN 0185-156X

Nueva Época, año XXXV, núm.178 (octubre-diciembre) de 2021

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comerci al- Sin derivados 4.0 Internacional (CCBY-NC-ND 4.0Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Daniel Sada frente al narco: una visión compleja de la violencia

Por *Christian GALDÓN**

*I. El norte como síntoma
de [algo más que] una crisis*

EN LAS ÚLTIMAS TRES DÉCADAS (desde la expansión del narco-tráfico en los años noventa del siglo pasado hasta hoy) una parte de la literatura mexicana contemporánea se ha centrado en tratar de explicar, criticar, describir o ficcionalizar el fenómeno de la violencia asociada al narco.¹ Son innumerables los reportajes, ensayos, novelas, crónicas, que han tratado de rendir cuenta del crimen, de la corrupción, del nepotismo que gangrenan, como un cáncer, a la sociedad mexicana.

Todos estos testimonios sumamente heterogéneos, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido, han abierto un debate en el seno de la crítica. Por un lado, hay quienes, como Martín Solares, subrayan la relación desigual entre la cantidad y la calidad de los libros publicados, aunque encuentran razones literarias suficientes para ser optimistas: “es la literatura quien, en medio de caos semejante, ha logrado crear un puñado de libros que van más allá de la fascinación o la denuncia del horror”.² Por otro lado, encontramos críticos, como Rafael Lemus y Oswaldo Zavala, que denuncian la complacencia (y la connivencia) de la narcocultura con el mercado, su “costumbrismo dócil”, su “abulia formal” (Lemus), cuando no el hecho de que estos libros reproduzcan (a)críticamente el discurso oficial hegemónico (Zavala).

* Investigador visitante en la Stanford University, Stanford, CA, Estados Unidos; y en Paris 1 Université Sorbonne Panthéon; e-mail: <crystyanoty@hotmail.com>.

¹ Fenómeno en el sentido griego del término (*phainómenon*): lo que se muestra, el síntoma, *phainein*, esto es, lo que brilla, lo que emerge a la luz (una manera de decir *espectáculo*).

² Martín Solares, “Radiographies de la violence ou la crise de la fiction”, en Florence Olivier y Philippe Daros, dirs., *Du roman noir aux fictions de l’impunité*, París, Indigo, 2014, pp. 193-205, p. 201. La traducción es nuestra.

El primero:

Las novelas sobre el narco, felizmente, no denuncian. Los autores no proceden a manera de jueces sino de oyentes. Escuchan y registran. Escuchan y mitifican. Escuchan y ríen. Puede decirse cualquier cosa de esta narrativa salvo que sea solemne. Casi cualquiera de estos autores posee humor y talento para la caricatura [...] Seamos sinceros: ninguno de estos autores denuncia porque ninguno desea el fin de la narcocultura. De ella se nutren sus novelas, de ella depende su imaginario. Más aún: el norte, su identidad, cuelga, en buena medida, del mismo gancho. El narco ha delineado una identidad regional antes más difusa: su cultura recorta y aglutina. Ah, el norte. Ah, el narco. Sonrisa.³

El segundo:

Autores como Élmer Mendoza, Juan Pablo Villalobos, Alejandro Almazán y Bernardo Fernández BEF, entre otros, no han hecho sino reproducir el discurso oficial que atribuye la violencia a una constante lucha de cárteles de la droga que simultáneamente desafían e incluso rebasan el poder del Estado. Como es recurrente en la música popular, el cine y el arte conceptual sobre el narco, la mayoría de las narconovelas escritas en la primera década del siglo XXI abordan el fenómeno neutralizadas políticamente. Esto es el resultado de un *habitus* en el campo literario que premia las representaciones del narco que son consecuentes con la visión oficial que a diario refuerzan los principales medios de comunicación dentro y fuera de México.⁴

En la misma línea de los críticos anteriores Pablo Raphael destaca el “monopolio de la violencia” en la literatura mexicana,⁵ critica la

³ Rafael Lemus, “Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, *Letras Libres* (México), año 7, núm. 81 (septiembre de 2005), pp. 39-44, p. 40.

⁴ Oswaldo Zavala, *Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México*, Barcelona, Malpaso, 2018, libro electrónico, pos. 2358-2369.

⁵ “La violencia es el común denominador de la literatura mexicana”, afirma Pablo Raphael, *La fábrica del lenguaje*, S.A., Barcelona, Anagrama, 2011 (Col. *Argumentos*, núm. 429), pp. 152-153; opinión compartida por el crítico José Luis Martínez, quien en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua en 1960 dijo: “Sigue persistiendo en nuestra novela —y se ha recrudecido recientemente— cierta afición hipnótica por la violencia, por la denuncia social y por una truculencia con resabios de crónica policiaca, como si para atraer e interesar a los lectores sólo se confiara en la eficacia de este ‘tremendismo’ morboso. Es decir, que una parte de nuestra expresión literaria se ha detenido en esta función primaria de compensación emotiva, de testimonio de las luchas primordiales de la existencia humana y de excitación patética: que aún no ha podido desatarse del campo de las urgencias individuales y cotidianas y del recurso de los contrastes violentos, para volver los ojos al exterior humano, a su secreto e intimidad y al vuelo de la imaginación y especulación libres”, José Luis Martínez, *De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana*, México, FCE, 1960, pp. 54-55.

ligereza con la que es tratada ésta (“nuestra generación entiende el arte como un juego”)⁶ y sitúa en el norte del país el epicentro de la *enfermedad*.⁷ Para Pablo Raphael, “la literatura del norte representa el fenómeno literario mexicano más importante del siglo”,⁸ y en éste tienen cabida tanto los tumores “originales” de la primera generación (Daniel Sada, Luis Humberto Crosthwaite, Élmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra) como “los radiactivos, poderosos” de la segunda (Yuri Herrera, César Silva, Rogelio Cuenca y Juan Pablo Villalobos).⁹ Sin embargo, Pablo Raphael deja claro que,

si bien el narco tiene todas las características de un movimiento social: reta al poder establecido, suma multitudes que se convierten en masa necesaria para darle movilidad, cuestiona el pacto social [...] no posee el sentimiento que las élites (intelectuales o burguesas) solían imponerle a modo de *lexis* (causas, conocimiento, programa, ideario, plan) que le daban orientación al futuro.¹⁰

Estas lecturas del fenómeno de la violencia asociado al narco (pero también a la frontera, al corrido, a la tradición oral y popular)¹¹ contrastan con la visión de Heriberto Martínez Yépez quien, desde la posición “del marginal”, defiende a los bárbaros del norte de los ataques xenófobos provenientes del centro civilizatorio.¹² En

⁶ Raphael, *La fábrica del lenguaje* [n. 5].

⁷ “La violencia se volvió un tumor enquistado en el norte del país y ya ha hecho metástasis en todo el territorio”, *ibid.*, p. 154.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹¹ Como nos lo recuerdan Martín Solares y Florence Olivier, el tratamiento generalizado de temas del narcotráfico en la ficción literaria “de calidad” es bastante reciente (años noventa), pues antes formaban exclusivamente parte del patrimonio de la cultura popular “bajo la forma oral y musical del corrido o bajo la forma visual de la película de acción barata”, Solares, “Radiographies of the violence” [n. 2]; Olivier señala, no obstante, que ya en la novela de la Revolución podemos encontrar obras en donde se desarrollan formas, a priori, de la cultura popular (el corrido) con ambición literaria, Florence Olivier, “Chronique, fiction, roman de non-fiction: pouvoir et impouvoir de la fiction face au narcotrafic”, *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* (Université de Toulouse-Le Mirail), núm. 113 (2019), pp. 23-34, p. 24. La traducción es nuestra.

¹² Hacemos referencia aquí a unas declaraciones de Domínguez Michael en las que da por sentada la función civilizatoria y administradora del valor literario de la Ciudad de México: “uno encuentra que lo más estimulante (pero no siempre perdurable) ha venido, durante años, décadas ya, del norte [...] No es la primera vez que la tormenta se desplaza desde esos lares: ya había sucedido con Vasconcelos, con Reyes, con Torri [...] A la Ciudad de México, entonces como ahora, le ha tocado, privilegio burocrático de capital literaria, civilizar a los bárbaros y administrar el canon”, Christopher Domínguez

efecto, para Martínez Yépez toda esta “desautorización de lo narcoliterario”,¹³ con el archivo semántico que la acompaña (los norteños vistos como bárbaros, violentos, regionalistas, gregarios, salvajes etc.) responde en el fondo a una crisis en el interior de la ciudad letrada. Al perder la fuerza y centralidad para adjudicar el valor literario (debido al auge y a la autonomía adquiridos tanto por los escritores como por los críticos del norte), el centro civilizado —con tal de salvaguardar su poder de dominación e influencia— habría emprendido una campaña de desprestigio y desvalorización estético-política de todo lo que rodea a lo norteño. Esto explicaría, según Martínez Yépez, el hecho de que la alabanza o el reconocimiento siempre vengan acompañados de una crítica severa y elitista; crítica que, en definitiva, estaría encubriendo un proceso de “morfo-política”¹⁴ (la imposición de una forma canónica, lo que Emmanuel Carballo bautizó como “la redonda perfección de la obra de arte”,¹⁵ en contraposición a la *manera* bárbara desechable).

En cualquiera de los casos, llama la atención esta polarización de las opiniones, el desencuentro de la crítica a la hora de juzgar el fenómeno, como si el objetivo fuera posicionarse de manera tajante y definitiva a favor o en contra de un modo *único* de representar la violencia, cuando en el fondo ésta, bien lo sabemos, es siempre multifactorial y depende de varios actores: el Estado y sus instituciones, el narco y la sociedad civil mexicana, Estados Unidos, el mercado y su sistema de valores, la ideología, el contexto socio-económico y cultural en que se desarrolla etc. Al mismo tiempo, llama también la atención la manera que adopta la crítica a la hora de juzgar y adjudicar el valor *literario* a las obras, la división o el partaguas que se establece entre escritores u obras que reproducen accidentalmente la violencia (“escritores cuyos mundos literarios se sostienen solos y la violencia es el accidente histórico que lo

Michael, “Una poética del paisaje: una reseña del último libro del escritor coahuilense Jorge Luis Boone”, *Letras Libres* (México, 4 de diciembre de 2012), en DE: <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/una-poetica-del-paisaje>>.

¹³ Heriberto Martínez Yépez, “Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México”, *Hispanic Journal* (Indiana University of Pennsylvania), vol. 36, núm. 2 (2015), pp. 87-106, p. 87.

¹⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁵ Emmanuel Carballo, “Políticos mexicanos”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 97 (marzo de 2012), p. 30, citado en *ibid.*, p. 91.

tuerce todo”)¹⁶ y las obras en “que el mercado opera como un cártel: por intereses”.¹⁷ De un lado, los escritores o las obras que piensan (o dan a pensar) críticamente el fenómeno, que muestran, ya sea implícita o explícitamente, un compromiso ético y político, y del otro, aquellos/as que imitan a ciegas el espectáculo abyecto acorde con la demanda (las exigencias conducidas del mercado).

En este campo tensionado e inestable de las valoraciones de la crítica mexicana sobre la violencia del narco es donde hay que insertar tanto *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999), eje central de la carrera literaria de Sada, como sus dos cuentos “Eso va a estallar” y “Ese modo que colma”, aparecidos ambos en la recopilación que lleva el mismo título, *Ese modo que colma* (2008).¹⁸ Los dos últimos textos son publicados durante (o en medio) de la llamada “Guerra contra el narco” (2006-2012), conflicto que, como veremos más adelante, al seguir la tesis de Zavala, el gobierno mexicano *inventa* para justificar la militarización del país, el control disciplinario de los ciudadanos, así como la “apertura paulatina del sector energéticos a los capitales privados”.¹⁹

En lo sucesivo al tomar como ejemplo los tres textos mencionados, vamos a seguir el camino que recorre Sada hasta tratar frontalmente el tema del narco. Veremos cómo en primer lugar éste comienza por sentar las bases del conflicto al evidenciar una triple crisis en la sociedad mexicana: de representación política e identitaria, de la justicia y del Estado de derecho, y de la familia “como modelo alternativo de cohesión social para someter a las fuerzas salvajes del mercado”.²⁰ Seguidamente tomaremos como ejemplo el comportamiento o ética de uno de los personajes alegóricos de Sada (Fulano de Tal) y exploraremos la noción de lo *impolítico*

¹⁶ Raphael, *La fábrica del lenguaje* [n. 5] p. 154.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, México, Tusquets, 2016 (Col. *Andanzas*, núm. 445); y del mismo autor, *Ese modo que colma*, Barcelona, Anagrama, 2010 (Col. *Narrativas hispánicas*, núm. 475); en lo sucesivo, para las citas, nos referiremos a estas dos obras con las siglas PPM o la abreviación *Porque parece mentira* para *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* y EMC para *Ese modo que colma*, indicadas en el texto, entre paréntesis, junto con el número de página.

¹⁹ Federico Mastrogiovanni, *Ni vivos ni muertos: la desaparición forzada en México como estrategia de terror*, México, Penguin Random House, 2016, p. 40, citado por Zavala, *Los cárteles no existen* [n. 4], pos. 202.

²⁰ Claudio Lomnitz, *La nación desdibujada: México en trece ensayos*, Barcelona, Malpaso, 2016, p. 17.

(Roberto Esposito) que ha dado pie a la razón cínica (Peter Sloterdijk) que asola al país. Por último, ya con el terreno preparado, nos centraremos en la violencia del narco, para dar cuenta del programa estético-poético que emplea Sada (humor negro, discurso autorreflexivo, juego y parodia) a la hora de abordar la cuestión.

Ayotzinapa en Mágico²¹

¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? (pregunta de Eduviges a Juan Preciado).

Juan Rulfo, Pedro Páramo

Empecemos, antes de todo, con el incipit de *Porque parece mentira*:

Llegaron los cadáveres a las tres de la tarde. En una furgoneta los trajeron —en masa, al descubierto— y todos balaceados como era de esperarse. Bajo el solazo cruel miradas sorprendidas, pues no era para menos ver así nada más paseando por el pueblo tanta carne apilada, ¿de personas locales? Eso estaba por verse (*PPM*, p. 13).

Esta imagen (una camioneta reparte los cadáveres de las víctimas de una represión oficial después de una manifestación contra un fraude electoral) hace eco en nuestro presente más cercano. El 26 de septiembre de 2014, los estudiantes de la escuela normal de Ayotzinapa viajaron a la ciudad de Iguala (estado de Guerrero) para recolectar dinero, confiscar algunos autobuses y viajar a la Ciudad de México, donde pretendían asistir a las manifestaciones conmemorativas de la masacre de Tlatelolco. Los estudiantes llegaron a Iguala mientras se desarrollaba un evento organizado por Angeles Pineda, esposa del presidente municipal José Luis Abarca

²¹ Las reflexiones de este apartado se inspiran en la lectura de un artículo publicado tan sólo unos meses después de la masacre y la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, Oswaldo Zavala, “El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia del Estado”, *Proceso* (México), núm. 1991 (28 de diciembre de 2014), pp. 58-61. En efecto, Zavala fue el primero en encontrar paralelismos entre dichos acontecimientos trágicos y la novela de Sada, *Porque parece mentira*. Este artículo de Zavala lo encontramos (aumentado y con otro título) de nuevo en 2018 en su libro *Los carteles no existen* [n. 4]. En las páginas que siguen cuando citemos a Zavala nos estaremos refiriendo a esta segunda edición, más completa, del texto. En cuanto a “Mágico” (parodia de *México*) cabe decir que se trata del país imaginario en el que transcurren algunas de las ficciones de Sada.

(al que debía suceder en el cargo). Poco después de la llegada de los estudiantes, la policía municipal tiró contra ellos dejando un balance de 9 muertos, 27 heridos (entre los que se encontraban civiles y periodistas) y 43 desaparecidos que, más tarde, fueron acribillados e incinerados por el cártel Guerreros Unidos (en connivencia con el gobierno municipal). Desde entonces las familias de los estudiantes, junto a buena parte de la sociedad civil mexicana y organizaciones sociales no han cesado de demandar justicia y verdad tras unos acontecimientos que se han convertido, como dicta una nota de prensa reciente, “en un símbolo del fracaso crónico del país para hacer frente a la violencia y la corrupción de los grupos delincuenciales cuyo combustible es el narcotráfico”.²²

La situación y la trama de *Porque parece mentira* es ligeramente diferente: las víctimas de las represalias no son incineradas y desaparecidas (aunque algunos cadáveres se pierden por el camino) sino que son entregadas a sus familiares. El alcalde de Remadrín (Romeo Pomar), como el de Iguala (José Luis Abarca), es inculcado como presunto autor intelectual de la matanza, sin embargo “el gobernador de Capila en la novela de Sada no sólo no renuncia al cargo —como sí lo hizo Ángel Aguirre, el gobernador de Guerrero— sino que castiga al pueblo entero hasta orillar a sus habitantes al exilio”.²³ Esta impunidad habría que vincularla al contexto histórico en el que transcurre la novela de Sada (los últimos años represivos del PRI). Por lo demás, tanto policía como ejército participan en ambos casos de la masacre.

¿Qué nos dice *Porque parece mentira* de nuestro presente? ¿cómo leer esta vinculación un tanto profética con los acontecimientos de Ayotzinapa? La novela, cabe señalar, parte de una antiimagen de la representación política: un comando armado roba las urnas en medio de una jornada electoral.

De pronto, de las tres raras camionetas se bajaron unos tipos que andaban enmascarados. Gala de ametralladoras para que los policías no hicieran más que encogerse y: ¡Arriba las manos, todos! [...] Tres tipos enmascarados dispararon hacia arriba nomás para amedrentar a los ahora ex votantes,

²² Aurore Bayoud, “Familiares de los 43 de Ayotzinapa piden a las autoridades acelerar la investigación”, France 24, 27-VII-2020, en DE: <<https://www.france24.com/es/20200727-mexico-caso-ayotzinapa-familiares-justicia-autoridades>>.

²³ Zavala, *Los cárteles no existen* [n. 4], pos. 2403.

porque: con gran rapidez y técnica otros tres enmascarados cargaron con cinco urnas y se treparon con ellas a los muebles encendidos, ya listos para arrancar (*PPM*, p. 177).

Como ocurre en la foto de la cubierta de la primera edición, una instantánea de Robert Capa titulada *La primera víctima del día de las elecciones*, capturada en la Ciudad de México durante las famosas y polémicas elecciones de julio de 1940,²⁴ los ciudadanos observan atónitos el robo, con una mirada de estupor, de rabia, de cólera, pero también de incredulidad y asco.

Estas miradas implican al lector en el dolor y el fraude, es la primera de las muchas interpelaciones que circulan en el texto. Ni siquiera hemos empezado a leer y ya hay una puesta en escena reveladora; la novela comienza en esa primera teatralización, en esa primera imagen de lo *impolítico*²⁵ que advierte e incluye al lector, que lo mira a los ojos y le previene de la muerte por venir (la víctima en el suelo se adelanta a los cadáveres transportados por la furgoneta del incipit). Las primeras protestas llegan: “Las protestas tropicadas entre frases y palabras: las palabras que se usan casi siempre en estos casos: ¡Trampa! ¡Fraude! ¡Corrupción! Palabras muy desde abajo ante el cinismo oficial, mismo que ahora sí, a modo, era teatro muy al aire libre” (*PPM*, p. 177).

Sada confiesa, en varias entrevistas, haberse servido de una experiencia personal, su primera participación en unas elecciones, para narrar el episodio. Para éste la escritura funciona como un derivado de la frustración, pero también como explicación de la impotencia, las “palabras que se usan casi siempre en estos casos” (“¡Trampa! ¡Fraude! ¡Corrupción!”) no son suficientes, son pura retórica, “teatro al aire libre”, de ahí que, podemos imaginar, lo conveniente fuera inventar una lengua nueva para decir lo indecible,

²⁴ Nos referimos aquí a las particularmente violentas elecciones presidenciales mexicanas que tuvieron lugar el 7 de julio de 1940, que dejaron algún muerto y varios heridos. Éstas son recordadas por sus numerosos conflictos, por los asaltos a las urnas (como ocurre en la novela de Sada) y por los mítines encendidos. Tras estas elecciones el presidente Cárdenas dejó su cargo a Manuel Ávila Camacho (1940-1946), quien ganó los comicios a Juan Andrew Almazán y a Rafael Sánchez Tapia.

²⁵ Utilizo el término empleado por Roberto Esposito pero dándole un sentido diferente que tiene que ver más con una dimensión factual: la impotencia para hacer política cuando quedan suspendidas algunas condiciones de su posibilidad, véase Roberto Esposito, *Categorías de lo impolítico*, Roberto Raschella, trad., Buenos Aires, Katz, 2006.

o mejor, lo irrepresentable (lo imposible de la *representación* que le fue hurtada como ciudadano).

Asimismo, resulta llamativo el hecho de que la novela abra con los cadáveres de la protesta que origina el robo de las urnas y no con el robo mismo (zona cero de los acontecimientos, narrada, sin embargo, 177 páginas después). Es como si Sada quisiera poner la muerte y la injusticia en el primer plano (las consecuencias) antes que la causa (el robo y la consiguiente protesta) o lo que es igual, es como si al postergar las causas de la masacre (causas que en México siempre son oscuras, difusas, desconocidas) Sada buscara denunciar la ligereza con la que se sacrifican vidas, el hecho de que el asesinato y la muerte se hayan convertido en una práctica común, una rutina.

Tenemos entonces un fiasco en la experiencia de la democracia, una protesta masiva pagada con la muerte, y la impunidad del Estado de derecho a la hora de ajusticiar a los asesinos. Poco más o menos, con matices y diferencias, los mismos elementos que en lo ocurrido en la tragedia de Ayotzinapa. Así lo entiende Claudio Lomnitz:

La tragedia de Iguala se ha convertido en el punto de una crisis de representación que se cocinó durante largo tiempo y que procede de factores múltiples. Pero, a pesar de esta multiplicidad de factores, el ánimo actual tiene un centro de atención muy claro: la justicia. Hoy existe una indignación generalizada sobre la falta de justicia en México, sobre la ligereza con la que se sacrifican vidas, sobre la imprudencia con la que se despilfarran valiosos recursos, sobre el cinismo con el que se eluden responsabilidades.²⁶

Entre los múltiples factores o causas señaladas por el antropólogo chileno-mexicano que han podido generar esa crisis de representación está la gran desconexión existente entre, de un lado, una sociedad “que ha experimentado una transformación rápida y profunda” y del otro “los sistemas político y mediático de representación, cuya transformación ha sido dirigida y perezosa”.²⁷ En efecto, como lo escribe Lomnitz, en las pasadas décadas México pasó por una transición demográfica que lo acercó al crecimiento cero, gracias o debido a, entre otras cosas, el declive de su campesinado, el creci-

²⁶ Lomnitz, *La nación desdibujada* [n. 20], p. 60.

²⁷ *Ibid.*, p. 46.

miento del sector manufacturero, el desarrollo acelerado de nuevos centros urbanos, un conjunto de cambios (en ocasiones radicales) de los roles de género y las relaciones familiares, las migraciones masivas hacia Estados Unidos, la “guerra” contra el narco etc.²⁸ Todos estos cambios, según Lomnitz, no habrían ido de la mano con la imagen tradicional que la nación proyecta de sí misma, lo que habría dado pie a que se produjera “una desconexión entre la imagen nacional y las realidades emergentes”.²⁹

Esto además hay que contextualizarlo históricamente dentro de un proceso de reforma abrupta que lleva al país del desarrollismo al neoliberalismo: “el país se entregó a la reforma inmediata de los mercados al tiempo que emprendía una transición democrática gradual y lenta”.³⁰ Proceso que facilitó la entrada en la arena política de nuevos actores, nuevos representantes populares (especialistas en medios de comunicación, empresarios, comunicadores etc.), con sueldos desproporcionados, en teoría para que pudieran resistir las tentaciones de la corrupción:³¹ “El resultado combinado de todo lo anterior es que, tras un periodo de treinta años de transformación profunda, la sociedad mexicana, ya no se conoce a sí misma. Su representación política y simbólica se ha distorsionado profundamente en muchos sentidos y, como una burbuja hipotecaria, está lista para estallar”.³²

En la novela de Sada, como ocurre en la realidad, los responsables (los representantes políticos y sus secuaces, pero también los narcos como veremos más adelante) no sólo son corruptos y esquivan la ley, sino que, además, practican “una economía arcaica

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 47.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cosa que no lograron, pues como indica Lomnitz: “es triste decir que los escándalos recientes han demostrado que el deseo de acumulación excede los generosos salarios que reciben políticos; además, hoy resulta claro que el dinero sucio es necesario para ganar las elecciones en México, y que los partidos políticos caen en serias infracciones al financiar sus campañas. Para dar una idea de cuán ricachona es la clase política de México, *El Financiero* comparó no hace mucho los salarios de los presidentes municipales de varias ciudades del Estado de México con los de las capitales europeas, y resultó que el alcalde del pueblo de Ixtapaluca gana 1.4 veces más que el alcalde de Madrid; el alcalde de Tlalnepantla gana 1.17 veces más que el alcalde de París; y el alcalde de Naucalpan gana 1.21 veces más que el alcalde de Berlín”, *ibid.*, p. 48.

³² *Ibid.*, p. 50.

de la violencia”, en el sentido que le da el filósofo Byung-Chul Han a esta expresión:

Matar contiene un valor intrínseco. La economía arcaica de la violencia no está guiada por un principio mimético, sino *capitalista*. Cuanta más violencia, más poder. La violencia infligida a otro aumenta la capacidad de supervivencia. La muerte se supera matando. Se mata bajo la creencia de estar apoderándose de la muerte.³³

Un ejemplo de este principio *capitalista* de la violencia lo encontramos en una conversación que mantienen Egrecito, uno de los personajes, y el alcalde Romeo Pomar (supuesto responsable de la masacre de los manifestantes en *Porque parece mentira*). El primero, empleado como mensajero en la caseta telefónica, decide renunciar a su puesto de trabajo tras una pelea con Enguerreando, su compañero y sustituto de la viuda Dora Ríos en la caseta. Egrecito presenta su carta de dimisión en la municipalidad y al día siguiente es recibido por el alcalde que, por su parte trata de comprar, como es obvio, su silencio y su huida con una suma ingente de dinero. Éste es el diálogo que mantienen ambos:

- Te he entregado este dinero por los servicios prestados. Lo único que te pido es que te vayas del pueblo y no regreses jamás.
—Pero, ¿por qué?... Creo que mi carta es muy clara.
—Olvídate de la carta... Mmm... La razón es muy sencilla: ¡yo soy el que manda aquí!... A mí nadie me renuncia. Yo soy el que sabe cuándo se tienen que ir de aquí los cabrones servidores como tú.
—Pero, señor...
—¡No nos metamos en líos! Te vas a ir, pero del pueblo; y quiero que te me pintes de colores de una vez... ¡Ya no vuelvas, por favor!
—Claro... Bueno... ¿Pero si yo quiero hacerlo?
—¿¿Queeeeé??
—Que si yo quiero volver...
—¡Ay!, tontito, te daremos matarili.
—Pero, vamos, usted no sabe que si usted me mata a mí mi papá lo mata a usted.
—Mmm... Creo que no estás entendiendo. Mira, si te matamos a ti matamos a tu familia (*PPM*, p. 134).

³³ Byung-Chul Han, *Topología de la violencia*, Paula Kuffer, trad., Barcelona, Herder, 2016, p. 21.

Como podemos apreciar la muerte aquí depende de un proceso de acumulación simbólico de poder (“¡yo soy el que manda aquí!... A mí nadie me renuncia”) y está atrapada en una espiral de violencia destructiva. Al igual que en la cultura arcaica, el ejercicio de la violencia aumenta el sentimiento de poder. La eventual muerte de Egrecito es también la probable muerte de su familia. Algo se dispara con el primer sacrificado, una onda expansiva insaciable (la violencia a la demanda de más violencia).

Este exceso y abuso de poder de una clase (los políticos, el Estado) completamente desconectada de la sociedad civil (“Nada quebranta al cinismo consustancial al poder”, dice el narrador de *Porque parece mentira*, p. 180) se combina con la incapacidad de la institución de la familia para enfrentar esta violencia (la figura invocada del padre, símbolo de la fuerza protectora del clan familiar, no puede nada ante el Estado).

Es interesante resaltar al respecto esta constante presencia temática de *lo familiar* en la literatura sadiana: la banda (sustituto de la familia) de los húngaros cineros en la que Chuyito se incrusta, las gemelas intercambiables de *Una de dos* (1994), la peculiar familia de *La duración de los empeños simples* (2006), el lazo estrecho de Demetrio con su madre en *Casi nunca* (2008), la familia Montañón en *El lenguaje del juego* (2012) y, por supuesto, la familia disgregada de *Porque parece mentira*. En efecto, la familia es utilizada en Sada como unidad de base de la narración; el mundo de la ficción empieza, en la mayoría de las ocasiones, desde el interior de la familia (el adentro), y es el caos que provoca el contacto con el exterior (el afuera) lo que va a determinar el destino de sus miembros, así como el de la trama. En realidad, como escribe Cécile Quintana, Sada no hace más que reactualizar “los arquetipos de la literatura de la familia canonizados desde el mismo origen de la literatura con la tragedia griega”.³⁴

En *Porque parece mentira* está intrusión del *afuera* en el *adentro* de la familia, del caos en el orden aparente, viene determinada por el compromiso político de los hijos de Cecilia y Trinidad. Así lo reconoce Sada:

³⁴ Cécile Quintana, “Del desprendimiento al despedazamiento familiar en *El lenguaje del juego* (2012), de Daniel Sada”, *Amoxcalli. Revista de Teoría y Práctica de la Literatura Hispanoamericana* (México, BUAP), año 2, núm. 4 (agosto-diciembre de 2017), pp. 9-26, p. 11.

La familia empieza a disgregarse en el momento en el que aparece lo político. Ya hay una reticencia contra el padre, que es autoritario, holgazán, exigente con los hijos y, al mismo tiempo, pretendidamente manipulador. Cuando los hijos toman partido el padre recula y se divide la familia. Por otra parte, la madre es como un árbitro. Y esto pasa en muchas familias del pueblo. Yo tomo el ejemplo de los González, para exhibir que en muchas familias también pasó algo similar.³⁵

Es decir que, la aparición de lo político,³⁶ o mejor, la entrada de la *polis* en el mundo de lo privado (*oikos*),³⁷ genera una fractura, una división irremediable intergeneracional, lo que ocasiona, en este caso, la disgregación de la familia. Este desencuentro, la ruptura, se escenifica en la novela desde bien temprano, en el segundo capítulo. Es la primera de las muchas analepsis que vamos a encontrar a lo largo del texto. Trinidad (el patriarca y, también, la voz de la experiencia, del escepticismo) trata de convencer a sus hijos, Papías y Salomón, de que abandonen la política:

—En mi opinión ustedes deberían de salirse, y de una vez por todas, de ese circo político en el que andan metidos, ¿o hasta qué altura quieren escalar?, ¿o qué tantas maromas tendrán que seguir dándose para que un día se salgan con la suya? ¡Háganme caso ya!, antes de que sea tarde. Y esto lo digo yo, su mero padre, quien ya tiene kilómetros andados y por lo mismo muchos tropezones. ¡Entiéndanme!, ¡deveras! En un país como éste el voto no funciona, así es que por favor no se hagan ilusiones. ¡Sálganse de una vez! Yo no sé quién carajos les metió esas zoncercas en la cholla (*PPM*, p. 20).

Los hijos Papías y Salomón “a punto de soltar espumarajos [...] por mínimo respeto hacia una jerarquía sobreentendida”, escuchan el discurso del padre que, sin embargo, todavía no ha terminado y sigue con su cínica perorata:

—¡Miren!, no sean pendejos, la única postura política de peso es no votar jamás. Si todos los votantes se pusieran de acuerdo para no ir a las urnas en un momento dado, entonces sí, ¡qué bárbaro!, sobrevendría sin más el

³⁵ Armando Alanís, “Entrevista con Daniel Sada: la mentirosa verdad”, *La Jornada Semanal* (México), núm. 225 (4 de julio de 1999), suplemento del diario *La Jornada*.

³⁶ La aparición de *lo político*, y también de *la política*, es decir, la emergencia del compromiso ético y social de los hijos (una toma de posición ideológica que comprende una serie de valores), y la discusión política acerca de cómo se pueden llevar a la práctica estos valores.

³⁷ Recordemos que *oikos* en griego antiguo significa “casa” o “patrimonio” pero también puede referirse a la estructura de la familia de manera extensiva.

desmantelamiento del mentidero infame al que a base de habladas, dizque muy justicieras, nos quieren empujar, y luego así las cosas ¿a quién pondrían entonces de nueva autoridad?, ¿seguiría el que ya estaba?, ¿o a la fuerza pondrían a tal o cual?, ¿o entre ellos mismos se harían pelotas solos? En fin, de eso se trata: sembrar la confusión, que se peleen entre ellos solamente y que el pueblo, mirando el espectáculo, se dé cuenta por dónde va la cosa (PPM, p. 20).

Más provocación si cabe:

—¿O qué quieren, idiotas?, ¿ser héroes o algo así?, ¿morirse por los otros para que ellos sí gocen del fruto de sus luchas?, ¿o a lo mejor ustedes por lo que andan luchando es para que un iluso patriotero, de los que nunca faltan, les erija una estatua que estará cagoteada tarde, noche y mañana por chanates gloriosos en algún lugar público?, ¿o no llegar siquiera a nada de eso por no tener empaque ni garganta de líderes? (PPM, p. 21).

La escena termina con un escupitajo legendario de Salomón “directo a la cara de su progenitor”, y la huida subsiguiente de ambos: “Los hijos se largaron para siempre, a las carreras pues, sin discusión y sin cargar velices ni darle un beso leve en el cachete a la esposa (su madre) defensora” (PPM, p. 21). Éstos no volverán nunca (se piensa que forman parte de los desaparecidos en la protesta) y sólo una llamada telefónica antes del final sugiere que podrían estar vivos. En el marco general de la novela este episodio ha sido leído por Christopher Domínguez Michael como un contraejemplo de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo: “Si *Pedro Páramo* escenificó la fulminación del padre, medio siglo después Daniel Sada certifica la fuga sin fin de los hijos, condenados a errar tan muertos como esas palabras que les dieron vida y que vuelan por los desiertos en ese recado destinado a palidecer, empresa del lenguaje al fin y en principio”.³⁸

Domínguez Michael hace referencia aquí al “recado” que dejan Cecilia y Trinidad en la puerta de su ya antigua casa, un recado que palidece y se seca con el transcurso de los años. Y lo cierto es que nadie vuelve a Remadrín (como Juan Preciado vuelve a Comala), nadie quiera ya vivir con los fantasmas del pasado, con las voces de los muertos ni sus murmullos sobrenaturales. Sin em-

³⁸ Christopher Domínguez Michael, “La lección del maestro”, reseña de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, *Letras Libres* (México), año 1, núm. 10 (31 de octubre de 1999), pp. 90-91, p. 91.

bargo, también podemos leer esta fuga de los hijos (el no retorno) como una alegoría del cambio que se hacía necesario en México, el signo de agotamiento de la vieja política (la que representaban los padres, la miríada de alcaldes y gobernadores corruptos que transitan la novela, y, en definitiva, la practicada por *la gran familia* del PRI durante más de setenta años). Aunque, en ese sentido, lo ocurrido en Ayotzinapa catorce años después de las elecciones que posibilitaron dicha transición, vendría a confirmar, o mejor, a reafirmar, el fracaso redoblado del cambio: la fuga de Papías y Salomón habría terminado en Iguala, esa misma noche en la que los normalistas fueron asaltados, balaceados, calcinados. En este caso, otra vez más la situación se alterna: son los padres, de nuevo, quienes proceden a la búsqueda sin fin de los hijos...

II. Fulano de Tal: un zorro ejemplar

Caída en cuenta: su vida había sido rumbosa. Una pésima obra de teatro.

Daniel Sada, "Eso va a estallar"

Si *Porque parece mentira* como hemos podido comprobar, escenifica con su triple crisis (de representación, de justicia, de la familia), la puerta de entrada de Sada a lo político, el cuento que vamos a analizar en lo sucesivo, "Eso va a estallar", representa, desde lo simbólico, el síntoma agudo de lo impolítico, las consecuencias o la evolución hacia la que nos conduce el desgobierno de una sociedad norteadá, con sus valores pervertidos ejemplarizados en la figura del criminal.

"Eso va a estallar" es un cuento atípico y raro en el corpus de Sada, no sólo por su forma (que está, como veremos, literalmente fragmentada) sino también por la temática y el cronotopo que atraviesa la trama. En líneas generales, la narración trata sobre el retiro, o si se quiere, la fuga metafísica de un criminal a una casa playera situada a unos 60 kilómetros de La Paz (Baja California Sur). El sujeto, de nombre Fulano de Tal acude a la casa acompañado de su servicio (cuatro personas) y pasa sus días disfrutando de los beneficios de la inacción: contemplar el mar y el horizonte, dormir, pensar etc. El relato reproduce, como si se tratara de foto-

grafías instantáneas, los pensamientos del sujeto además de algunas peripecias y acciones del personal de servicio, completamente aislado en la casa. A medida que avanza la historia, la soledad y el silencio, van haciéndose menos soportables. La presión va en aumento, las líneas narrativas se confunden y al final del cuento el criminal termina siendo denunciado por un miembro de su servicio y, en consecuencia, arrestado por la policía federal.

Este cuento puede ser interpretado como la historia trivial del hundimiento de un individuo, de su caída, de su final: “Algo debe quebrarse y sonar como si fuera una explosión” (*EMC*, p. 91). El íncipit, sin ir más lejos, ya lo señala: “Allí está, pacífico y guango, contemplando el hundimiento del sol en el mar. Observa con desgana desde la terraza, tendido en la hamaca” (*EMC*, p. 83). La imagen del sol hundiéndose en el mar es un presagio de lo que va a ocurrir en lo sucesivo: la entrega pacífica del sujeto a las autoridades tras un proceso de purificación psicológica, de inacción. Sin embargo, una serie de indicios textuales nos llevan a pensar que el relato fue concebido como una suerte de alegoría, y que, por ende, esconde un significado simbólico. La primera razón para inclinarse por esta posibilidad es el nombre genérico del protagonista (Fulano de Tal), así como lo oscuro de su profesión. En efecto, el texto nos muestra que el individuo podría ser cualquiera de una determinada clase y posición social (¿un empresario corrupto?, ¿un político?) contrariamente al personal de servicio (gente del pueblo) que tiene nombre propio: Prisca, Avelina, Fidel, Néstor Rito. Igualmente podemos decir respecto de la profesión de los protagonistas. Así, mientras se nos dice claramente que Prisca “además de lavar y planchar se encarga de la limpieza de la casa”, que Avelina “es muy ducha en la cocina”, que Fidel “es sólo el chofer” y Néstor el “milusos” (*EMC*, p. 85), de Fulano de Tal lo único que sabemos (y no es poco) es que “hace tres meses compró la casa” después de haber “robado muchísimo —no importa a quién ni cómo” (*EMC*, p. 86), que “había matado por lo menos a diez personas [...] además de robar tres bancos y la caja fuerte de una empresa líder. ¡Corrupto insólito! ¡Modelo de modelos!” (*EMC*, p. 92). En definitiva, sabemos que llevaba una vida, nos dice el narrador no sin ironía, “acaso virtuosa”.

La segunda razón para leer el cuento desde lo simbólico es el tiempo y el espacio convocados, los dos de *excepción*, pues Sada nos sitúa, como dijimos antes, en una casa “apartada de la civilización”, para llegar a ella “sólo hay un camino angosto de tierra por el que pueden circular vehículos de todo tipo” (*EMC*, p. 84). Ésta es la única conexión terrestre, ya que por otro lado tenemos el mar y “el cielo: otro problema” (*EMC*, p. 85). A este aislamiento geográfico cabe añadirle el hecho de que “no hay teléfono en la casa playera, ni Internet ni celular” (*EMC*, p. 87), es decir, que la desconexión con el mundo es total. El sujeto queda librado a la sustancia de su presente puro: “La sustancia del presente: ¿qué me asalta?, y luego: ¿hacia dónde voy? Cualquier noción del futuro descoyunta, somete y más tarde se hace prescindible” (*ibid.*).

El presente se estira en el sueño mientras que el pasado interviene como un resto inofensivo. No hay lugar para el remordimiento ni la culpa: “Del pasado: nada, ni una pizca de culpa... Para qué los recuerdos inútiles” (*ibid.*) No obstante, nos encontramos con dos resquicios distintos por los que el pasado consigue colarse: el pensamiento de un amor no correspondido y ciertas imágenes invasivas de la muerte y la corrupción:

Lo corrupto asedia: mancha efusiva de la memoria. Goteo dilatado (*EMC*, p. 91) [...] La cara de la muerte es mustia. Si hay alguna belleza en su expresión definitiva, debe ser demasiado secreta como para que sea digna de contemplarse durante buen rato. Mejor quemarla, mejor las cenizas ¿verdad? (*EMC*, p. 93). Los recuerdos son cada vez más fragmentarios. Matar, ver a la gente morir (un pecado más: la curiosidad), o no verla, porque si no... (*EMC*, p. 96).

La forma misma del texto imita esta memoria selectiva y fragmentaria de Fulano de Tal. Cada párrafo funciona como una unidad de sentido disgregada y autónoma. El tono empleado por el narrador es en ocasiones el de la moraleja, el de la lección moral, se extraen conclusiones de orden general, se indican patrones de comportamiento y se describen emociones como el miedo: “El miedo exagera y es inverso. El miedo es gemelo del sueño. Lo indeseable se clarifica y llega a gustar. No se puede vivir tan prevenidamente” (*EMC*, p. 99).

Tras cuatro días de inacción y de soledad macabra, en donde el criminal se atiborra de horror (horror de sí mismo, de su pasado, de sus acciones), diez patrullas de la policía rodean la casa y Fulano de Tal, indefenso, opta por entregarse. Las dos últimas frases del relato son significativas por cuanto inyectan por primera vez una visión de futuro. El lector entra en los pensamientos, en las suposiciones del criminal, quien, lejos de estar hundido, lejos de vislumbrar un porvenir sombrío en la cárcel, espera todo lo contrario: “Se lo llevarían a una cárcel: ¡qué suerte! Viviría largo tiempo allí, ¿con boato? ¡Qué privilegio!” (EMC, p. 106).

En esta fábula irónica Sada hace el retrato de un tipo de personaje que se ha convertido en una suerte de modelo social del éxito en México: “Si uno mata a una persona es asesino, pero si uno mata a cien personas es héroe. Si uno roba mil pesos es ladrón, pero si uno roba millones de pesos es un zorro ejemplar. El mundo pide exageraciones. Ésa es la noción radiante de éxito” (EMC, p. 97).

Fulano de Tal, expresión que se utiliza cuando designamos a “alguien” cuyo nombre no interesa precisar, podría representar en México (pero no sólo en este país) indistintamente un empresario o un político, un narco e inclusive un ciudadano común, es decir, un “cualquiera” sin escrúpulos que no tiene reparos en cometer “cualquier” crimen (entiéndase *crimen* aquí en un sentido amplio de delito grave, no necesariamente como asesinato). Crímenes podrían ser la malversación de fondos, la cooptación, el cohecho, el blanqueamiento de dinero, la evasión fiscal, la privatización de recursos públicos (el petróleo) en favor de intereses privados, las elecciones trucadas, los sueldos desmesurados de los políticos etc. Por todo ello en el cuento hay que pensar la noción de crimen (también la de violencia) de manera amplia, casi como un *habitus* o una ética de comportamiento, por desgracia demasiado generalizada. El hundimiento de Fulano de Tal, en ese sentido, podría ser leído, al seguir la lógica de lo analizado en el apartado anterior, como el agotamiento de un modelo social colectivo (tributario de la neoliberalización iniciada en los años ochenta —su espíritu marca el camino— y setenta años de partido único, o como dirá Mario Vargas Llosa, de “dictadura perfecta”).³⁹ Un modelo que aplaude la

³⁹ Las palabras de Vargas Llosa al completo: “México es la dictadura perfecta. La dictadura perfecta no es el comunismo, no es la Unión Soviética, no es la Cuba de Fidel

depredación, la estafa, el robo, la mentira, o al menos, un modelo que los erige en valores positivos para el éxito (sin, por lo tanto, sentirse culpable). Fulano de Tal, su hundimiento, la deriva hacia la inacción, su razón cínica,⁴⁰ el desánimo, su mezquindad, vendrían a representar los síntomas más evidentes de un cuerpo enfermo, cancerígeno, infectado, el “eso” del título que “va a estallar”. Lo que explota es la imagen del país (como lo decía antes Claudio Lomnitz), su burbuja hipotecaria: “su representación política y simbólica se ha distorsionado profundamente en muchos sentidos y, como una burbuja hipotecaria, está lista para estallar”.⁴¹ O mejor todavía, lo que explota es la ficción *México* (“México, sabemos bien, es eso: una ficción pétrea, malograda, inútil. Olvidable”),⁴² “la vida rumbosa” de la nación que, parafraseando la cita del epígrafe, se ha convertido en “una pésima obra de teatro”.

III. *El narco en escena*

EL título del cuento en el que por primera vez entra (de manera rotunda) el narco en escena testimonia igualmente un estallido o un desbordamiento. Con “Ese modo que colma”, el horror, la violencia, el *modo* de ejercerla, de practicarla, excede y satisface, *colma*. Publicado en 2010 en pleno cénit de la “Guerra contra el narco”, este relato significó la transición definitiva hacia una temática de la que se ocupará completamente en su última novela (*El lenguaje del juego*). En efecto, como dice el narrador, la violencia ligada al problema del narcotráfico, “eso de las decapitaciones [...] se estaba poniendo de moda” (*EMC*, p. 182). Y se estaba poniendo de moda, paradójicamente, en el momento en el que, a priori, más se lo estaba

Castro: es México, porque es una dictadura de tal modo camuflada que llega a parecer que no lo es... Una dictadura, además, que ha creado una retórica que la justifica... No creo que haya en América Latina ningún caso de sistema de dictadura que haya reclutado tan eficientemente al medio intelectual”, Mario Vargas Llosa en Octavio Paz y Enrique Krauze, eds., *Hacia la sociedad abierta: la experiencia de la libertad*, vol. 1, México, Fundación Cultural Televisa/Vuelta, 1991, 3 vols., pp. 160-161.

⁴⁰ Véase Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Miguel Ángel Vega Cernuda, trad., Madrid, Siruela, 2003 (Col. *Biblioteca de ensayo*, núm. 107).

⁴¹ Lomnitz, *La nación desdibujada* [n. 20], p. 50.

⁴² Geney Beltrán Félix, “Historias para un país inexistente”, *Blanco Móvil* (México, invierno de 2004-2005), en DE: <<http://elgeney.blogspot.com/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html>>.

combatiendo (lo que valida, una vez más, el principio *capitalista* y autorreproductivo de la violencia, mencionado antes).⁴³

Estamos frente uno de los textos más siniestros de Sada, en donde el humor y el horror no paran de cruzarse en una propuesta tan lúdica como macabra (el título, como hemos visto, advierte de la ambigüedad). La narración gira en torno a la decapitación de tres narcos y el modo absurdo en el que las viudas deben gestionar el entierro de las cabezas (sin sus cuerpos). Al mismo tiempo se vehicula una reflexión en torno a la violencia que genera la violencia (el juego infinito de espejos al que nos aboca la venganza en el mundo del narcotráfico).

Todo comienza en una fiesta en donde se dan cita todos los tópicos del narco: el rancho inaccesible, la pista de aterrizaje clandestina, la llegada de los colombianos para cerrar un futuro negocio, la fiesta para celebrar el acuerdo, la barroca puesta en escena, los grupos de música nortea para amenizar la velada, las mujeres “de buen ver”, y por supuesto, el alcohol: “cervezas claras metidas en hieleras” (*EMC*, p. 166). A esto cabe añadirle la implicación de Estados Unidos (destino de la mercancía) y, cómo no, el soborno y la corrupción de las autoridades “corrupción muy a la tupa: choncho permiso aéreo con aderezo de dólares en grande” (*EMC*, p. 167). Un triángulo perfecto si consideramos que el “problema” del narco implica siempre múltiples actores e intereses.

⁴³ “La usanza de las decapitaciones en México se atribuye a la influencia de los narcotraficantes de Colombia que, desde años atrás, comenzaron a estar en México e impusieron un trasfondo estético-ritual en el derramamiento de la sangre. Se cuenta que, en aquella época, un narcotraficante sinaloense recibió, dentro de una caja de cartón envuelta como si fuera un regalo, la cabeza de su esposa. Las autoridades hablan de algunos desertores del ejército de Guatemala, llamados kaibiles, que se habrían contratado con el Cártel del Golfo. O bien pandilleros de la llamada Mara salvadoreña incorporados al Cártel de Sinaloa, expertos en decapitar a sus enemigos”, Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*, Barcelona, Anagrama, 2009 (Col. *Crónicas*, núm. 82), p. 54.

Como lo señala Oswaldo Zavala, durante la supuesta “guerra contra el narco” murieron, según datos oficiales, alrededor de 121 683 personas. El sociólogo Fernando Escalante Gonzalbo ha mostrado, con análisis estadísticos basados en cifras oficiales, “que la violencia en el país comenzó después de la militarización ordenada por Calderón en 2008. En la década anterior, entre 1997 y 2007, el índice de homicidios de hecho iba a la baja en las principales ciudades del país, incluyendo Ciudad Juárez. La violencia sólo repuntó en las zonas del país donde se concentraron los miles de soldados y los agentes federales enviados por el presidente Calderón”, Zavala, *Los cárteles no existen* [n. 4], pos. 167; véase asimismo Fernando Escalante Gonzalbo, “Homicidios 2008-2009: la muerte tiene permiso”, *Nexos* (México), vol. 33, núm. 397 (enero de 2011), pp. 36-49, en DE: <<https://www.nexos.com.mx/?p=14089>>.

Desde el principio del relato el horror figura “como manifestación de lo sublime”,⁴⁴ es decir que lo inenarrable de la violencia experimentada (o por experimentar) es desafiado por un lenguaje lúdico que, como indica Christian Sperling, sondea las posibilidades de describir el horror implicado en los cadáveres descuartizados.⁴⁵ Así, cuando las cabezas de los narcos aparecen de pronto en una de las hieleras en donde se conserva fría la cerveza, el narrador sadiano, con el humor que lo caracteriza, no se abstiene de practicar la rima fácil o de adjetivar con ironía:

es que halló mero abajo tres cabezas despeinadas: ¡tres decapitaciones increíblemente bien hechas! Tres: ¡sí!: tres, y la rima: *cervezas-cabezas*: tal paradoja. El *terror luminoso*: expansivo, incluso, porque las caras muertas (más tirando a *güerez* que a *morenez*) eran de personajes conocidos por la gente de aquí y las cercanías, tres fulanos casados: rancheros, padres (también) jóvenes (¡chin!), de modo que sus esposas tenían que venir a ver lo que tanta gente ya estaba viendo. Los gritos, los ayayay desconcertantes, por lo pronto de quienes se acercaban (*EMC*, p. 169).

Los cuerpos mutilados y abyectos “constituyen un reto para la verbalización lúdica”⁴⁶ pero también para el ritmo: “*El olor* a muerte apenas recentrado, talludo quizás, destrozando *límites tochos, cuchos, corrosivos*” (*EMC*, p. 168). De hecho, en este cuento el humor y el horror se confunden (¿con el olor?), se estorban, ambos forman parte de la dimensión expresiva de la escritura.

Las interferencias entre el humor y el horror sintetizan una suerte de humor negro que acaba por orientar el relato. Llegado el momento, las viudas no saben qué hacer con las cabezas de sus esposos, y mientras esperan que una idea luminosa las saque de su indeterminación se dedican a picar hielo, por turnos, para conservarlas frías. “Sea que algunas mujeres dormían: sí: en el suelo ¡jodidas!: mientras otras velaban picando, y ¡órale!, no era bonito —o usted diga— hacer tal cosa. Y así turnos contrastantes” (*EMC*, p. 174).

De picar hielo pronto pasan a picar en el suelo, ya que en vista de que no habían podido conseguir las cajas de lichis ideales para

⁴⁴ Christian Sperling, “*El lenguaje del juego*, de Daniel Sada: ¿un lugar para observar la violencia?”, *Literatura Mexicana* (UNAM), vol. 28, núm. 2 (2017), pp. 125-148, p. 127.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

el tamaño de las cabezas, las viudas deciden enterrarlas envueltas en toallas. Otra vez más la escritura de Sada es performativa, es decir, hace lo que dice: “lo rítmico de los *picos* y las *palas*: *que sí, que ya*, como si todo correspondiera a una teatralidad *hecha y derecha*” (EMC, p. 178) Como vemos el “que sí, que ya” imita el gesto y el movimiento de alternancia de la punción y extracción de tierra. Es decir, Sada pica con su escritura “un depósito tétrico [...] para esas cabezas que la *mera* verdad se quedaron para siempre con un gesto de *amargura*” (*ibid.*).

En paralelo y ya casi al final del relato, descubrimos, gracias a una visita de un tal Zeferino a una de las mujeres de los narcos (Dorotea), que la violencia entre cárteles se ha desatado “por aquí y por allá” (EMC, p. 182), expresión que nos reenvía de nuevo al “que sí, que ya” de los picos y las palas, o lo que es igual, a más entierros, muertes, sepulturas: “La venganza cimera: los que posiblemente decapitaron ¡porque sí!, pues de resultas fueron decapitados. Antes, según dijo Zeferino, recibieron tortura (de muchas maneras lentas), o sea: una chinga prolongada y casi festiva, una fascinación por la crueldad que era preferible no darle más cuerda” (*ibid.*).

En efecto, la violencia deviene espectáculo al cuadrado, es autorreflexiva (“la plática cervecera giró en torno a la violencia sobre la violencia”, *ibid.*), decapitar se convierte en una moda “que podría durar varios años” (*ibid.*). Los cuerpos sin cabeza nos ofrecen una imagen impersonal de la violencia, pues como lo escribe una vez más Byung-Chul Han, “la venganza de sangre arcaica no se dirige a nadie en concreto, y de ahí que sea tan terrible”,⁴⁷ es decir que lo que importa no es tanto *a quién* se mata como el hecho de matar, exhibir la muerte en acto, la acción misma en su desarrollo, ya que “cada muerte supone un incremento de poder”.⁴⁸ Evidentemente, en el código privado de los narcos, la persona sacrificada es importante (cada miembro representa un signo y un estatus) pero más importante es todavía mostrar el sacrificio, que el otro (el cártel rival, la sociedad) lo vea (de ahí la profusión de escenas e imágenes en donde son exhibidos los cuerpos sin cabeza del enemigo).

⁴⁷ Han, *Topología de la violencia* [n. 33], p. 20.

⁴⁸ *Ibid.*

Este lenguaje lúdico, el humor negro de Sada, ha sido leído críticamente por Christian Sperling, quien interpreta el gesto como una estetización innecesaria de la violencia: “el problema que arroja el texto es estético. El cadáver es abordado por su espectacularidad, lo cual disminuye su relevancia social, política o criminológica”.⁴⁹ La propuesta lúdico-paródica de Sada registraría, para Sperling, “los límites del lenguaje para dar cuenta de la violencia [...] la imposibilidad de la representación del trauma, es decir, la desintegración del orden simbólico”.⁵⁰ Al ceder a los efectos que el mercado ejerce sobre ella, la escritura sadiana perdería, para Sperling, “contundencia antihegemónica”, o lo que es igual, fuerza política para denunciar la representación convencional del crimen.

Para nosotros, sin embargo, tanto el componente lúdico como el humor son consustanciales a la poética de Sada, es decir que forman parte de su programa estético. Lejos de querer representar la realidad desde el realismo traumático (narrativa testimonial, auténtica, verosímil o comprometida), Sada la reinterpreta desde el juego con el lenguaje y la risa, lo que no significa una *dimisión* de lo político sino otra manera de entrar, de abordar el problema. Ello quedará reflejado claramente en la novela póstuma de Sada, *El lenguaje del juego* (2012), en donde la violencia deviene puro lenguaje articulado (la lengua propia, compartida, de los narcos, del poder oficial, del ejército, del capitalismo global etc.).

A modo de conclusión podemos afirmar entonces que nos encontramos frente a un escritor que nos proporciona una *gramática* compleja de la violencia, una gramática que cuenta con su propia sintaxis (la vinculación entre los actores, la solidaridad entre las partes, la complicidad entre las distintas familias). Este *dispositivo* complejo, como hemos podido comprobar a lo largo de nuestro análisis, se inscribe además en un contexto de triple crisis en la sociedad mexicana: de representación política, de la justicia y el Estado de derecho, y de la familia como ejemplo alternativo de respuesta social ante el mercado. Todo esto es lo que denuncia Sada con ironía y humor negro, ambos elementos esenciales de su poética, y lo hace con la única “contundencia antihegemónica”

⁴⁹ Sperling, “*El lenguaje del juego*” [n. 44], p. 127.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 129.

que funciona en estos casos: inventando un lenguaje personal, a toda evidencia, revolucionario.

RESUMEN

El fenómeno de la violencia asociado al narco ha sido ampliamente ficcionalizado por la literatura mexicana contemporánea, lo que, en el seno de la crítica, ha generado un debate a menudo simplificado, con visiones enfrentadas y reductivas. La obra de Daniel Sada (1953-2011) obliga a la crítica a romper con esa tendencia y nos aporta una visión compleja del problema al hacer de la violencia un dispositivo multifactorial con diferentes actores. Sada se apoya en una crítica social, económica y política de México.

Palabras clave: crisis de representación político/identitaria, novela mexicana *Ese modo que colma* (2010), *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (2016), lenguaje, novela de narcos.

ABSTRACT

The manifestation of violence, interconnected to drug trafficking, has been widely fictionalized in Mexican contemporary literature, generating an often over-simplified debate, with opposite and confronting stances within circles of literary criticism. The work of Daniel Sada (1953-2011) compels critics to abandon this trend while offering a complex view of violence and turning it into a multifactorial mechanism with different actors. Sada's view emanates of a social, economic and political assessment of Mexico.

Key words: crisis of political/identity representations, Mexican novels *Ese modo que colma* (2010), *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (2016), language, narconovela.