

9. LA TRILOGÍA DEL DESENCANTO DE ALEJANDRO
PÁEZ VARELA Y EL FEMINICIDIO EN CIUDAD JUÁREZ /
THE TRILOGY OF DISENCHANTMENT BY ALEJANDRO
PÁEZ VARELA AND THE FEMICIDE IN CIUDAD JUÁREZ

Kristine VANDEN BERGHE
Université de Liège/UC-Mexicanistas
Kristine.vandenbergh@ulg.ac.be

Resumen: Distintos peritextos en las tres novelas que Alejandro Páez Varela escribió sobre Ciudad Juárez llaman la atención sobre el tema del feminicidio. Asimismo, invitan a que el lector las compare con otras novelas sobre el tema. Tomando como punto de partida los análisis que Kunz (2012) y Close (2008 y 2012) han dedicado respectivamente a la novelística sobre el feminicidio y a los retratos de mujeres en la novela negra, concluimos que Páez Varela rehúsa los tópicos usuales. Además, nunca propone al lector tesis contundentes que expliquen por un motivo único las numerosas muertes que ocurren en sus novelas sino que sugiere que la violencia tiene múltiples causas. Sin embargo, de una u otra forma sus novelas relacionan la criminalidad con la pauperización general y con la inmigración que convierte a las personas en números y en cuerpos haciéndoles perder su conciencia moral o su dignidad previa.

Palabras clave: feminicidio, Ciudad Juárez, literatura mexicana contemporánea, literatura del norte

Abstract: Different peritexts that accompany the three novels that Alejandro Páez Varela has published about Ciudad Juárez draw attention to the theme of the femicide. In this way, they invite the reader to compare them with other novels about massacres of women. On the basis of the analysis made by Kunz (2012)

and Close (2008 and 2012) respectively of the novels about the femicide and of the portraits of women in the hard boiled novel, we can conclude that Páez Varela does not employ the most common stereotypes at use. Furthermore, he never proposes to the reader convincing theses that give only one explanation for the numerous deaths that occur in his novels, suggesting instead that the violence has many distinct origins. Nevertheless, in one way or another, his novels associate the violence with the general impoverishment and with the immigration that dehumanizes persons in such a manner that they lose their moral code and their former dignity.

Key Words: femicide, Ciudad Juárez, contemporary Latin-American literature, northern Mexican literature

9.1. INTRODUCCIÓN

Originario de una familia de periodistas en Ciudad Juárez, desde hace décadas el editor y periodista Alejandro Páez Varela (1968) ha sido un testigo privilegiado de la violencia que azota su ciudad. En 2007, junto con varios músicos publicó *Paracátas que no abre* (Almadía, 2008). Con otros colegas escribió *Los amos de México* (Planeta, 2007), *Los Suspirantes* (Planeta, 2005) y *Los Intocables* (Planeta, 2007). En *La Guerra por Juárez* (Planeta, 2009) trata de la barbarie en la frontera y de lo que, según su opinión, fue un terrible error de parte del presidente Felipe Calderón de lanzar una guerra contra el narcotráfico. Por último, en *No incluye parafitas* (Cal y Arena, 2010) hace una especie de diario de dos años de vivir en un país tan sufrido como México.

Si bien estos textos gozaron de una recepción favorable, el verdadero reconocimiento como escritor literario, Páez Varela lo obtuvo cuando publicó *Corazón de Kaláshnikov* (2009) novela que mereció reseñas elogiosas de escritores importantes como Eduardo Antonio Parra (2009) y Guillermo Fadanelli (2009) que fue seguida por *El reino de las moscas* (2012) y *Música para perros* (2013), integrando las tres un tríptico cuyo escenario principal es el norte de México, Ciudad Juárez, Chihuahua, la región fronteriza y también el Sur de Estados Unidos a finales de los años ochenta, principios de los noventa del siglo XX. Las tres novelas comparten varios rasgos formales: son breves –tienen 141 (*Corazón*), 177 (*Reino*) y 173 páginas (*Música*)– y se dividen en tres partes que llevan títulos de son nombres de personajes: Jessica, Violeta y Juanita en *Corazón de Kaláshnikov*; Ana, Esperanza y Fernanda en *El reino de las moscas* y El muchacho, y Graciano en *Música para perros*. Cada una de estas partes está subdividida en siete apartados titulados por una frase o un sintagma que llama la atención

sobre un aspecto central de la acción. Por lo tanto, cada novela consta de un monólogo de veintuna partes breves, por lo cual la fragmentariedad es uno de sus rasgos principales. Pero el arte de Páez Varela consiste sobre todo en la combinatoria. De hecho, los textos son especies de colecciones de vidas en las que las trayectorias humanas que se presentan en los distintos fragmentos se conectan tan sutilmente que solo un lector avezado logra seguir los hilos de los destinos cruzados. Es más, aunque cada novela forma una entidad autónoma, algunos personajes migran de una a otra, con lo cual su vida llega a esbozarse en una y a aclararse en otra.

Ahora bien, algunos datos relacionados con la trilogía parecen invitar a que se le lea en función de la temática de las muertas de Juárez, el tristemente famoso feminicidio que comenzó ‘oficialmente’ en 1993 y que se refiere a los asesinatos de un importante número de mujeres jóvenes en Ciudad Juárez. Un primer dato que llama la atención sobre el tema se encuentra en dos peritextos auctoriales. A principios de *Corazón de Kaláshnikov*, el escritor dedica su texto primero a su madre y a su padre y después “A Ciudad Juárez, desierto sin descanso” (s.p.). De esta manera, es claro desde el inicio que la ciudad desempeñará un papel central. El hecho de que se la califique de desierto evoca el feminicidio, a menudo asociado con el desierto, por ejemplo en el libro de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* (2002),¹ quizás el ensayo más importante sobre el tema; por su parte, la ausencia de cansancio podría evocar la omnipresencia de la acción y la violencia en la ciudad. En una ‘Nota del autor’ al final de su tercera novela, *Música para perros*, Páez Varela vuelve a destacar la importancia del lugar ya que es el primer dato a partir del cual identifica su trilogía: “Aunque las novelas tienen total independencia una de la otra, están ligadas por varias vías: caminan sobre una misma geografía...” (2013, p. 176).

Otro elemento que dirige la atención hacia la temática señalada se encuentra en la nota que aparece en la contraportada de la segunda novela, *El reino de las moscas* porque destaca el protagonismo de las mujeres en ella:

Una mujer ama a un patán, y el patán no puede decirle que la ama. Otra mujer aprende a no contarle a Dios todos sus pecados. Una más muere durante el parto porque su esposo ha decidido que llevarla a un hospital no le agradaría al Creador. Como fondo, la raya fronteriza y un pueblo sin esperanza, donde llueve una vez al año solo para exponer la miseria; para mostrarla, ante todos, como una gran vergüenza. (s.p.)

¹ La referencia al ensayo de González Rodríguez es bastante clara en el propio texto donde el narrador dice: “Los huesos de esas y otras mujeres y hombres aparecieron tiempo después en el desierto” (2009, p. 23).

El protagonismo de los personajes femeninos también se deduce de los títulos ya que siete de los nueve son nombres de mujeres. Por último, un tercer aspecto que sugiere que se aborden las novelas a partir de la temática del feminicidio es la importante presencia de la violencia en ellas, violencia que, por lo demás, las incluye en el género de la novela negra. Aunque a veces no es claro que estará aludiendo a un crimen se puede preguntar, por ejemplo, si el narrador en muertes en *Corazón de Kaláshnikov*, 18 en *El reino de las moscas* y 24 en *Música para perros*. Resumiendo, la importancia de Ciudad Juárez como marco geográfico, el protagonismo femenino y la presencia de la violencia y la muerte permiten situar la trilogía en un conjunto de obras literarias que tratan del feminicidio. En lo que sigue analizaremos cómo Páez Varela lo representa y veremos en qué medida su representación se conforma con otras imágenes y otros textos literarios que se han dedicado al tema.

Para poder proceder a la comparación, cabe recordar algunos ingredientes usuales de estos textos. Al estudiar la productividad cultural generada por el feminicidio en Ciudad Juárez, Marco Kunz (2008) señala que el tema ha llamado más la atención de los novelistas extranjeros que de los mexicanos y que en México constata que suelen interesarse por el potencial sensacionalista del tema, subrayando el elevado número de las muertas; partiendo del presupuesto de que los asesinatos se explican por un mismo motivo y por un solo verdugo, y proponiendo hipótesis a cual más fantasiosa y estrafalaria: un asesino serial omnipotente y omnipotente, el tráfico transnacional de órganos o un grupo satanista misógino. La literatura en torno al tema también arranca de la protesta contra la llamada cultura de la impunidad (p. 128) ya que numerosos son los escritores que insisten en la convivencia entre los asesinos y los actores políticos y judiciales. Según Kunz, estas premisas suelen desembocar en la creación de tramas inverosímiles que se alejan de la verdad de los hechos los cuales son mucho menos claros y dicotómicos: investigaciones sociológicas diversas demuestran que las víctimas masculinas de la violencia son bastante más numerosas que las femeninas y que o todos los asesinatos se deben a los mismos motivos.

El panorama propuesto por Marco Kunz puede completarse con el análisis de Len Close (2012) sobre las representaciones de la mujer en la novela negra, donde refiere al norte de México. Close concluye que una mirada masculina lujuriosa odia el cuerpo de la víctima femenina hasta en la muerte y que esta erotización explica por la rabia misógina, pues una y otra vez autores, asesinos y detectives simulan que la mujer se transformó en víctima por su "maldad sexual" (p. 91), porque se lo buscó, porque provocó al hombre. Según opina Close, en la novela negra en inglés y en castellano, la víctima femenina se desnuda, se manosea y se

describe en la morgue o en la mesa de disección "para electrizar a los lectores amantes de carne fría" (p. 93), una tendencia que es doblemente llamativa cuando surge en un lugar donde los asesinatos de mujeres se han convertido en un estándar de dimensiones internacionales, como es el caso del norte de México (pp. 105-106). A pesar del feminicidio en Ciudad Juárez, los escritores mexicanos evitan el cadáver femenino y culpan a la mujer tanto como lo hacen sus colegas en otras latitudes. Procedamos a averiguar hasta qué punto los rasgos detectados por Kunz y por Close como usuales en la novelística sobre el tema se encuentran en la trilogía de Páez Varela o cómo esta se aleja de ellos.

3.1. RETRATOS FEMENINOS

Entre los numerosos personajes femeninos, Juanita desempeña un papel importante en *Corazón de Kaláshnikov* —la tercera parte lleva su nombre— y se la recuerda por su bondad en *Música para perros*. Huérfana de padres, tuvo que abandonar su pueblo indígena de la mano de su abuelita porque a esta se la acusaba de brujería. Por lo tanto, es una inmigrada para quien Ciudad Juárez alguna vez representaba un porvenir mejor. La escena de cómo, el día que cumplió 18 años, dio con un prostíbulo se cuenta dos veces en dos páginas seguidas de una manera hasta parecida:

al salir de la maquiladora a las cuatro de la tarde, Juanita tomó el camino que la llevaba al centro. Transbordó a una rutera, una combi de Volkswagen en la que venían cuatro hombres.

No anocheía aún cuando intentaron violarla. Por brava la abandonaron, muy golpeada, cerca del Río Bravo, junto al Puente Negro.

Juanita se sorprendió al ver, desde ese punto, una ciudad enorme del otro lado. Vio El Paso, Texas, con luces amarillas y sus carreteras anchas.

Se encaminó hacia el lado opuesto y así llegó a la avenida Juárez. Se sintió muy débil y se tiró en el suelo. Allí estuvo varias horas, hasta ya entrada la noche.

Así fue que cayó en manos de los estadounidenses que la violaron. (2009, p. 122)

Llega al prostíbulo donde las mujeres la acogen, regresa a casa y después vuelve al prostíbulo en busca de trabajo. Esta historia se cuenta en una analepsis porque cuando la encontramos en *Corazón de Kaláshnikov*, ya es bastante mayor y en

calidad de responsable del prostíbulo muere por haber querido proteger a una de sus muchachas ante un cliente narco poderoso.

La llegada de Juanita a la ciudad así como el relato de su muerte incluyen algunas de las circunstancias habituales en la novelística sobre el feminicidio maquiladora, rutera, tentativa de violación, violación de facto y asesinato. Al contrario, su descripción física no se conforma con lo que, según Close, es la representación usual en la novela negra ya que solo sabemos que es alta y que tiene los pechos grandes. De hecho, en las tres novelas los narradores son reticentes cuando tratan del físico de las mujeres del norte incluso cuando ganan dinero con su cuerpo –Juanita, Flor, las otras prostitutas– o cuando son la esposa de un narcotraficante poderoso y, por lo tanto, presumiblemente bonita –Violenta o Ana–. De ninguna de estas mujeres sabemos cómo son físicamente. Esta reticencia se mantiene cuando se trata de los cadáveres y lo que sabemos acerca del cuerpo muerto de Juanita es ilustrativo al respecto: no fue posible determinar la identidad de los restos encontrados –una uña y grasa disuelta– en un tambor de doscientos litros que contenía ácido y que apareció tirado en el desierto.³ Pero también “se rescataron dos bolsas de silicón de los que usan los cirujanos para los implantes de senos” (2009, p. 96). Estas prótesis pudieron ser identificadas por el personal de la clínica donde Juanita se las hizo implantar por aumentar el busto. Cuán lejos estamos de la erotización de los cuerpos femeninos muertos lo demuestra el hecho de que el policía encargado de la investigación duda si debe considerar la prótesis como parte del cuerpo y se pregunta: “entre un semáforo en rojo y el siguiente: ‘Los silicónes, ¿son evidencia?, ¿parte del cadáver?’” (2009, p. 97). Es significativo y podemos leer como una parodia del género el hecho de que la única referencia más o menos erótica al cuerpo de Juanita se delegue en uno de sus captores que comenta a un colega suyo: “Las chichis de Juanita, ¿te acuerdas? ¡Qué chichis!” (2009, p. 138).

Resulta que, por lo general, para los policías Juanita ni siquiera es un cuerpo sino un caso, unos documentos, una foja, un expediente, un *fólder* (2009, pp. 91-93, 96) desgraciadamente más molesta que las demás muertas porque no es tan anónima como ellas y, ante todo, porque es la número 250: siendo una cifra redonda, sin duda los periodistas fastidiosos harán de ello todo un escándalo. Esto sugiere que el espacio urbano modifica el significado del cuerpo, que, tal y como ha afirmado Cole Swensen, la gran ciudad vacía el cuerpo y transforma lo humano en una mera entidad física (1993, p. 32).³

³ Esto emparenta el cadáver con la basura y confirma la imagen del desierto como gran basurero de Ciudad Juárez (Kunz, 2008, p. 141).

⁴ Citando a Benjamin, Swensen aún asocia la importancia de los números al ejercicio de control provocado por la aparición de las grandes ciudades: “The reduction of complex, living things to numbers is a way of establishing limits (even if they are arbitrary ones) to things otherwise unlimited

Con la escasez de información sobre la apariencia de Juanita y las demás mujeres en la trilogía y con su deshumanización por los hombres contrasta la presencia de información acerca de su origen que les devuelve toda su humanidad. Al comparar sus historias personales que se cuentan a través de una serie de analepsis, se observa que están hechas de migraciones y de abandonos y que en ellas hay siempre un momento de desorientación total cuando llegan a Ciudad Juárez.

A Juanita la asesina un sicario, Juan Cevallos, una especie de medio idiota que no parece ser consciente de sus acciones y que mata por encargo. A primera vista todo parece distinguirlo de Juanita, ya que es un hombre frente a una mujer, un verdugo frente a una víctima, alguien que representa la destrucción frente a una persona que desea proteger la vida de los demás. No obstante, la onomástica Juan y Juanita pone al lector sobre alerta para que también sea atento a las semejanzas entre los dos personajes. Entonces aparece que ambos son inmigrantes en Ciudad Juárez y que ambos tuvieron que abandonar su región de origen por lo que quedaba otra solución: Juanita porque su abuelita rarámuri era acusada de brujería por los demás habitantes de su pueblo, y Juan porque la tierra que era propiedad de sus padres ya no daba para sobrevivir.⁴ Ambos vinieron a la ciudad con la esperanza de poder empezar de nuevo y mejorar su nivel de vida. A ambos los acompañaron sus familiares mayores que, cuando murieron, los dejaron solos en el mundo. Mientras que Juanita se convierte en un número después de su muerte, Juan ya lo es mientras vive porque su apellido, Cevallos, lo reduce a un ser casi anónimo. En efecto, allí donde vive, todos se apellidan igual:

Los Cevallos no terminarán con Juan, porque Cevallos son muchos o casi todos: los vecinos se apellidan así y ni familiares son [...]. Por eso, dicen, casi todos son Cevallos. Como Juan el Solitario, parado hoy otra vez allí, a la orilla de la carretera, con Ciudad Juárez –su destino– de un lado y del otro su pasado: Porvenir. (2009, p. 20)

El caso anónimo en el que vive el inmigrado Juan trae consigo que se libere de su código moral previo lo que, como señala Swensen, ocurre a menudo en situaciones similares:

and opening up mechanisms of control. It is an operation aimed at containing the overflowing and often conflicting human energies of a crowded environment. Benjamin cites the fact that numbers were used to this end, for instance, in the attempt of the Parisian authorities to institute a numbering system for the houses in the city” (1993, p. 34).

⁵ Juan, miijo, cuando muramos vende y vete a Ciudad Juárez. Emplea otra vida. El valle no tiene caso. Algo te darán por estas tierras ahora que la maquiladora se come los campos. Le dijo su madre: ‘Ajá’, contestó él, rascando la tierra con un palo. Tanta doce años” (2009, p. 23).

Freed from his or her name and history, an individual is also freed from responsibility and accountability. This anonymity is a product of the fact that the city throws together an unprecedented number of people. The individuals who populate it are far too numerous to appear to each other as individuals; instead, they appear as countless empty repetitions of only the physical form. (1993, p. 32)

Sin embargo, si el retrato de Juan insiste en este anonimato y en la repetición, al mismo tiempo subraya que no es capaz de perdonarse a sí mismo porque los asesinatos le atormentan. El hecho de que acaba por suicidarse, cierra el círculo de parecidos entre víctima y victimario, mujer y hombre, entre él mismo y Juanita. En la trilogía del desencanto, tanto las mujeres como los hombres son pues víctimas, víctimas de la pauperización del país y del resquebrajo del tejido social que los protegía en épocas pasadas.

A la desaparición de la dicotomía entre hombres y mujeres en las tres novelas aún contribuye la presencia de personajes femeninos que son victimarias, crueles o violentas. En la primera novela, Violeta hace matar a su marido y después a su amante. En la tercera novela el papel de la mujer mala le corresponde a Ana que mira impasible cómo su compañero Liborio mata cruelmente a un muchacho que intentó robarle (2012, p. 83). También en su caso, sin embargo, se desdibujan las oposiciones tajantes entre buenos y malos porque Ana fue arrancada de su hogar por hombres que querían cobrar una deuda con su familia (2012, p. 69) y Violeta perdió a su padre por lo cual no le quedó más remedio que aceptar a su pretendiente (2009, p. 68). De esta manera, y aunque no se las excusa nunca de manera abierta, el lector puede interpretar que su historia personal las transforma también en víctimas lo cual, por lo tanto, relativiza su maldad. El hecho de que las novelas de Páez Varela desdibujan las diferencias entre malos y buenos y entre hombres y mujeres hace que se alejen de los tópicos reductores que encontramos en muchas novelas sobre el norte de México.

9.3. LAS MUERTES Y SUS CAUSAS

Los relatos sobre el feminicidio estudiados por Marco Kunz se parecen por cuanto insisten en la cantidad de víctimas femeninas y por cuanto su trama sugiere un motivo único de la violencia asesina, dos elecciones que, según Kunz, contribuyen a convertir el feminicidio en un tema sensacionalista y a alejar su tratamiento literario de la realidad, infinitamente más compleja y diversa. Así los sociólogos han demostrado que las víctimas masculinas exceden

muelo en número a las femininas y que los asesinatos de hombres y mujeres se originan en múltiples motivos. A este respecto, la trilogía del desencanto se aparta una vez más de los tópicos y pareciera acercarse más a la verdad de los hechos.

En primer lugar Páez Varela se mantiene alejado de los estereotipos al incluir en sus tres novelas mucho más víctimas masculinas que femininas y al asociar los numerosos decesos que van ocurriendo a diversas causas y actores. En primer lugar, varios personajes en la trilogía mueren de muerte natural, por viejos o por enfermos. Es el caso de la abuelita de Juanita, de los padres de Juan, de la vieja que acoge al muchacho en *Música para perros* y del propio muchacho, de los abuelos y padres de Liborio Labrada y sus hermanos, del abuelo y de los familiares de don Cuco y de la madre de Esperanza, entre otros personajes. Luego, ocurren una serie de muertes por accidente. En *El reino de las moscas* Esperanza muere cuando está dando a luz a su segundo bebé porque el marido testigo de Jehová no quería que recibiera asistencia médica; en la misma novela Ana muere en un accidente de coche; un padre de familia muere comido por un león cuando intenta salvar a su hijo en *Música para perros*; en *Corazón de Kaláshnikov* tres hijos mueren en la cajuela de un coche cuando están jugando; y una niña es comida por unos perros doberman en *El reino de las moscas* después de lo cual su hermana muere intoxicada porque se refugia en el garaje donde se encuentra un coche con el motor encendido.

Un tercer tipo de muertes corresponden a asesinatos y es sobre todo aquí donde se nota el desequilibrio entre víctimas femeninas y masculinas. De hecho, en las tres novelas solo cuatro mujeres son asesinadas en circunstancias que hacen pensar en casos de feminicidio. A dos de ellas se refiere Juan en la primera novela, pero nada llegamos a saber de ellas. La tercera se llama Jessica y con su asesinato se abre la trilogía. Juan la mata por error, pues estaba en busca de Flor; una prostituta que había molestado a un narcotraficante. La cuarta víctima, Juanita, también muere por motivos a menudo evocados en el marco del feminicidio como son la desobediencia frente a este violento narcotraficante que, por razones de honra y de machismo, no puede menos que castigarla, y por carecer de un estatus social que pueda protegerla ya que trabaja en la prostitución. Pero las víctimas de crímenes son sobre todo hombres: el Chiquito, el Sheik, Liborio, su hermano y sus socios, los cuatro hombres matados por "el muchacho", Graciano, Moisés, Joaquín y otros más mueren de una muerte violenta.

Ahora bien, aunque los asesinos son diferentes y aunque las circunstancias varían, cuando se mira de más cerca, aparece que sus muertes apuntan oblicuamente a la responsabilidad del narcotráfico. Las víctimas son personas que molestan en las guerras entre narcos, porque les fastidian, o porque matar se ha transformado en la forma natural y evidente de deshacerse de una persona no

del todo fiable.⁵ De hecho, aunque Páez Varela casi no se refiere abiertamente al narcotráfico, un recuento de las muertes saca a la luz su omnipresencia, también porque incluso las muertes por accidente a menudo son daños colaterales suyos. Ana, pareja de un narcotraficante buscado, aceleraba su coche porque huía temerosa de la policía; el león se encuentra en plena sierra de Chihuahua porque salta del zoológico de este mismo narcotraficante; los tres hijos mueren en la cajuela del coche a pesar de que un hombre los había visto pero no se atrevió a decirlo porque acababa de ver al padre de los tres, un narcotraficante temible; y las dos niñas murieron a causa de los doberman que su abuelo policía había robado a un narcotraficante cuando lo capturó. De esta manera, las novelas se integran en el corpus de lo que se conoce en México como la “novela del narcotráfico”. Si este allegamiento no salta a los ojos, si no son claras de inmediato las relaciones entre el narcotráfico y las muertes y los asesinatos en la novela, esto se explica porque a veces son oblicuas y sobre todo porque no hay elementos peritextuales que llamen la atención sobre el tema lo cual quizás pueda explicarse a su vez por el hecho de que la ‘narcovelada’ tiene mala reputación en el país.

Asimismo, esta falta de claridad se debe a que los narradores no suelen explicitar las relaciones causales entre los acontecimientos. Únicamente los puntos culminantes de la acción están acentuados, y los intervalos vacíos. En este sentido, los blancos físicos que separan los distintos fragmentos pueden interpretarse como blancos tal y como los definió Wolfgang Iser, es decir lugares de indeterminación en el texto. Las novelas de Páez Varela incluyen los dos tipos de blancos distinguidos por Iser (citado por Jouve, 1992, p. 31). El primero consiste en la *notación explícita de una ausencia* que será rellenada al final del texto porque se funda en la dimensión evolutiva de la lectura. Así, en la tercera parte de *Corazón de Kaláshnikov* el lector se enterará del motivo por el que se asesinó a Jessica en la primera página de la misma y al final de *El reino de las moscas* se entenderá cuál es la relación que une a Don Cuco con Liborio. Más llamativos son los blancos que constituyen *ausencias reflexionadas de notaciones*, ausencias de conexiones que legan en el lector la tarea de producir el elemento que falta en la cadena causal. Si la iniciativa del lector es tan importante para la comprensión de las novelas de Páez Varela, es porque estas son tan indeterminadas. El retrato de “el muchacho” que da su nombre a la primera parte de *Música para perros*, permite ilustrarlo. Se trata de uno de los personajes más enigmáticos de la trilogía, ya que ignora su nombre y apellido, de dónde viene, quiénes son sus parientes o qué plan de la primera parte el muchacho que lo acoge en su casa. Al final es abandonado a favor de otra protagonista.

⁵ El narcotraficante Liborio Labrada es uno de los protagonistas de la serie que aparece en los tres libros. Su retrato se construye con más precisión en *El reino de las moscas* donde lo conocemos como un macho, duro y cruel (pp. 51, 78, 89, ...)

Flor, sin que se introduzcan las relaciones que la unen al muchacho que, de hecho, siguen siendo poco claras hasta el final del texto. En la tercera parte que se centra en Graciano, el marido de Flor, aparece un personaje que le ofrece trabajo a este y que probablemente es el muchacho. Enfermo, le pide a Graciano que le ayude a suicidarse, al mismo tiempo que le ruega que mate a su patrón, que no es otro que Liborio Labrada (2012, p. 154). En las páginas que se dedican al tema en ningún momento se explican las razones que lo mueven a desear la muerte de su amo, lo cual ilustra el grado altamente elíptico de la narración que invita a que el lector formule hipótesis sobre las relaciones lógicas entre los distintos eventos, hipótesis que el texto no desmiente ni confirma.

Ahora bien, en la parte inicial de la novela es claro que al muchacho le fascina su flauta. Pero Liborio, harto de las melodías que siempre se repiten, en cierto momento se la arranca y la tira lejos. El muchacho parece conformarse ante su patrón: “El muchacho se fue caminando a la cabaña, cabizbajo, sin decir palabra” (2012, p. 52). Más de cien páginas que se centran en otros espacios y en otros personajes median entre la escena de la flauta y el diálogo en el que el muchacho pide a su compañero que mate a Liborio. La escena de la flauta permite encontrar un motivo para esta demanda aunque la relación nunca se explicita. Estos silencios sobre lo que piensan los personajes y sobre lo que motiva sus acciones sugieren cuán difícil es conocer a los individuos y la sociedad, cuán complicado es determinar los verdaderos móviles de las acciones o las genuinas razones de los acontecimientos. Asimismo, implican que el narrador no enjuicie ni mucho menos denuncie. La contención que caracteriza la prosa de Páez Varela también puede ser leída como un recurso retórico que sugiere la omnipresencia de la muerte o, aun, la geografía desértica que caracteriza Ciudad Juárez y a la que el relato alude en distintas ocasiones. Sea lo que fuese, la economía de medios es inversamente proporcional al efecto que produce en el lector, pues tiene una potencia enorme.

9.4. CODA

En su estudio titulado *Narco-epics. A Global Aesthetics of Sobriety* (2013), Hermann Herlinghaus hace resaltar la parquedad del estilo en la novela *2000 de Helado* y más particularmente en la parte sobre los feminicidios:

the character of his disenchanting, laconic telling of bits and pieces of a picture that apparently lacks “sense,” accompanied by the confusion of genres –literary fiction/police report/press coverage– is not a giving

up of the search for truth. It is a sober way of approximating actions and meanings that have moved beyond modern society's explanatory system. (2013, p. 210)

Cuando escribe sobre las muertes de Ciudad Juárez, Bolaño se niega a incluir una clave o una historia bien tramada, lo que puede frustrar al lector. Según el parecer de Herlinghaus, el tono de Bolaño, cronístico y notarial, cumple un imperativo ético en la medida en que se abstiene de acomodar los dramas que relata al estilo hollywoodense. Su lectura de la novela *2666* subraya características que también se encuentran en las novelas de Páez Varela, aunque en proporciones variables, pues la primera es la más sobria e inconexa mientras que la segunda incluye más nexos de causalidad, la última ocupando una posición intermedia. Por su fragmentación y la carencia en ellas de relaciones lógicas, la trilogía ejemplifica cierta enunciación serial y una sintaxis que evoca lo que Swensen (1993) ha llamado "abundancia sin cohesión" y que es característica de la experiencia urbana. Las tres novelas sugieren que esta experiencia ofrece una explicación poderosa para la violencia relacionada con el feminicidio y el narcotráfico de la que son víctimas tanto las mujeres como los hombres en Ciudad Juárez.

Referencias

- CLOSE, G. (2008). *Contemporary Hispanic crime fiction. A transatlantic discourse on urban violence*. Nueva York: Palgrave/MacMillan.
- . (2012). "Desnudarse y morir: la erotización del cadáver femenino en el género negro". En B. Adriaensen y V. Grimberg Pla (eds.), *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturas del policial* (pp. 89-107). Berlín: LIT, Ibérica y FADANELLI, G. (2009). "Guillermo Fadanelli, sobre *Corazón de kaláshnikov*. Presentación en el DF". Recuperado de <http://www.alejandropaez.net/02-10-2009/guillermo-fadaneli-sobre-corazon-de-kalashnikov-presentacion-en-el-df>
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S. (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- HERLINGHAUS, H. (2013). *Narco-epics. A global aesthetics of sobriety*. Nueva York: Bloomsbury.
- JOUVE, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. París: PUF (Ecriture).
- KUNZ, M. (2008). "Femicidio y ficción: los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y su productividad cultural". *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 11, 117-148.
- PÁEZ VARELA, A. (2009). *Corazón de kaláshnikov*. México DF: Planeta.
- . (2012). *El reino de las moscas*. México DF: Alfaguara.
- . (2012). *Música para perros*. México DF: Alfaguara.
- PARRA, E. A. (2009). "La estructura del caos". *Revista de la Universidad de México*, 70, 9-90.
- SWENSEN, C. (1993). "The body in the city". *History of European Ideas*, 16, 31-40.

III.

FEMINIDADES/MASCULINIDADES EN LA LITERATURA Y LA CULTURA / FEMININITIES/MASCULINITIES