

Cromatismo de la violencia en Los Minutos Negros de Martín Solares y La Esquina de los Ojos Rojos de Rafael Ramírez Heredia

Autor(en): **Gómez, Sonia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 25

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047213>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Cromatismo de la violencia en *Los Minutos Negros* de Martín Solares y *La Esquina de los Ojos Rojos* de Rafael Ramírez Heredia

Sonia Gómez

Université de Lausanne

A finales del siglo XX, Ariel Dorfman había anunciado la problemática más preocupante del continente americano:

Decir que la violencia es el problema fundamental de América y del mundo es sólo constatar un hecho. Que la novela hispanoamericana refleja esa preocupación se advierte en cada página escrita en nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente.¹

Dicho de otro modo, los problemas sociales se convierten en el motor de la producción cultural, y entre las creaciones nos hallamos con películas, series, poesías, pinturas, grafitis y, como no, novelas. En México, de hecho, aparece en la escena cultural una nueva tendencia literaria, la “narcoliberalidad”, definida por Gaspar Ramírez como un “género de ficción o no ficción sobre la violencia en ese país”². El mundo de los sicarios, de los cárteles, de los delincuentes y policías determina tanto la temática como el ambiente descrito en esas obras. La literatura se transforma, en cierto modo, en un receptor, un revelador o sim-

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 25 (primavera 2015): 69-92.

¹ Dorfman, Ariel: *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972, p. 9.

² Ramírez, Gaspar: «La ‘narcoliberalidad’, un fenómeno que crece en México», *La Nación*, 10-I-2011, <http://www.lanacion.com.ar/1340137-la-narcoliberalidad-un-fenomeno-que-crece-en-mexico> (consultado 3-X-2014).

plemente una caja de resonancia del contexto socio-político retratado en los libros.

De hecho, el crimen organizado opera en todo el territorio nacional, y la cotidianeidad de la violencia convierte las noticias más horripilantes en pan de cada día, pues diariamente los medios de comunicación mexicanos informan sobre nuevos hechos sangrientos y macabros: masacres con docenas de muertos, cadáveres decapitados, ahorcados y despedazados, secuestros con torturas y asesinatos ya no sorprenden a nadie en México.³

La ola de violencia ha echado raíces en la imaginación y curiosidad de novelistas, cuentistas, periodistas e investigadores y ha propiciado un reflejo cultural que intenta replantear el terror. Las noticias, las fotografías y las anécdotas han invadido el imaginario colectivo. El magma de información audiovisual, responsable de un cambio significativo de la recepción, transforma y fomenta nuevos valores culturales. Además, la literatura, generadora de productos artísticos, puede ser una portavoz sutil y sugestiva, capaz de movilizar los significados simbólicos pero también la memoria colectiva y personal de las experiencias vividas o plasmadas en los medios de comunicación.

Con respecto a la creación cultural relacionada con el mundo del narco, Hermann Herlinghaus, en *Violence without Guilt*, observaba que las

narconarrativas se encuentran marcadas por distintos tipos de estrategias retóricas y estéticas afectivas a través de las cuales se desafía la crudeza e «irrealidad» de una «sociedad del espectáculo», para usar términos de Guy Debord, en la cual los países latinoamericanos han estado viviendo los movimientos tectónicos del ajuste neoliberal desde 1970.⁴

En este libro se apuntaba hacia una estética literaria sobre la violencia que apela a los afectos del lector, una narrativa de la afectividad que funciona mediante la puesta en relación con las “imágenes penetrantes y las configuraciones de la vida destro-

³ Kunz, Marco: «Tijuana la indefinible: narcorrealismo y esperpento en la obra de Heriberto Yépez», en: Kunz, Marco/ Mondragón, Cristina/ Philipps-López, Dolores (eds.): *Nuevas narrativas mexicanas*. Barcelona: Linkgua, 2012, p. 2.

⁴ Herlinghaus, Hermann: *Violence without Guilt*. New York: Palgrave, 2009, traducción de partes de capítulos a cargo de Alejo López, en http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/capitalismo_religion_1.pdf, p. 2.

zada, existencias humanas precarias que se encuentran masivamente puestas en riesgo por la privación y la marginalidad urbana y laboral, y por los flujos globales ilícitos [...]”⁵. La reactivación de este imaginario colectivo es imprescindible para lograr la plasmación de una violencia extrema en un soporte tan inerte como lo es el papel.

LOS MINUTOS NEGROS

La editorial Mondadori, en su colección Roja y Negra, publicó *Los Minutos Negros* de Martín Solares en “la sección narcotráfico, corrupción y otras lindezas mexicanas”, por su parte “roja”, mientras que su matiz “negro” desvela su orientación detectivesca y su apuesta oscura ya explicitada en el título.

Esta novela relata la búsqueda de la verdad sobre una serie de bestiales asesinatos de cuatro niñas en Paracuán, una ciudad ficticia del Nordeste de México, durante los años 70. Todo comienza con el asesinato del periodista Bernardo cuya muerte desencadena las indagaciones del agente Ramón Cabrera, quien se convertirá en el primer detective sobre ese caso turbio en que condenaron como chivo expiatorio a un pobre vendedor ambulante. En la segunda parte de la obra, Rangel, un colega de Cabrera, retoma la investigación años después. Los dos detectives entran en un laberinto de corrupción policial y violencia y se meten en problemas tanto con los dirigentes priístas de los años 70 como con el actual nuevo orden impuesto al gobierno y a sus instituciones por los narcotraficantes.

La orientación detectivesca adoptada por Martín Solares se percibe en la utilización de referencias temporales precisas, como fechas exactas (pero sin año) o menciones explícitas de personajes (con nombre completo y descripciones detalladas). De esta manera presenta un relato complejo y adecuado a la situación en que se encuentra el agente Cabrera, que progresivamente se va aclarando con el desarrollo de la investigación. La complicación, al inicio, se plasma textualmente, por un lado, en la aparición de varios narradores, que provienen tanto del ámbito policial como del periodístico, y por otro, mediante un estilo digno de la ética misma de estos profesionales, donde predominan la precisión y la ecuanimidad. De hecho, esta voluntad de simular una visión profesionalizada corresponde a una apuesta estética ya que el autor nos presenta una novela en blanco y negro, adoptando así una perspectiva lejos del sensacionalismo

⁵ *Ibid.*

popular. No obstante, no podemos afirmar que el relato no recurra a otros colores o matices luminosos. Por lo tanto, trataremos, a continuación, de registrar las referencias cromáticas que hemos detectado a lo largo de la novela.

El empeño realista del narrador viene a confirmar el matiz detectivesco de la obra. Por ejemplo, cuando el inspector Rangel se acerca al lugar del crimen de una de las niñas asesinadas, se destaca la voluntad de describir lo visto lo más profesionalmente posible haciendo honor a tantos años de experiencia profesional:

Rangel, como ya lo señalé antes, tenía seis años en el cuerpo de policía. Había visto muertos de bala, por arma blanca, por veneno, ahogados, ahorcados, atropellados, descalabrados con objetos contundentes, suicidas que se habían lanzado de un sexto piso e incluso el cuerpo de un hombre corneado por un cebú, pero no estaba preparado para lo que iba a encontrar. Lo que tenía ante sus ojos era lo peor que había ocurrido en la ciudad desde el siglo XIX. Y apenas iba a empezar (MN⁶: 134-135).

Prevalece, sin duda, la meta de mantener al lector en aliento, provocar su curiosidad, y para eso, el autor destaca de manera clara la experiencia del agente Rangel con esa amplia lista de crímenes, donde la enumeración empieza con generalidades y acaba con casos concretos. Este extenso elenco se interrumpe con dos frases aumentando así el horror que se va descubriendo, de tal modo que la exageración lleva al lector a acercarse a una percepción de violencia extrema. Aquí tenemos la descripción del lugar del crimen tal como lo ve Rangel:

Empujó la puerta del cubículo con una mano y lo primero que advirtió fue la negra bolsa de basura... Algo que parecía cabello... Jirones de una blusa blanca y una falda a cuadros... De repente, la cabeza... Qué horror, se dijo, y no encontró más palabras. Recordó aquella vez que lo mandaron al municipio de Altagracia, a levantar los restos de un hombre devorado por un tigre. Ay, cabrón, pensó, ¿quién pudo hacer esto? Tuvo la impresión de que no había acabado de despertar, como si las rondas de cuarenta y ocho horas sin dormir hubieran perjudicado su sentido de la realidad. Ay, Dios, se dijo, Ay, Dios, me

⁶ Solares, Martín: *Los Minutos Negros*. Barcelona: Mondadori, 2006. A partir de ahora, se citará con las abreviaturas MN.

estoy mareando. Pero debió contenerse, por ser él quien conducía las pesquisas. (MN: 137-138)

Al inicio percibimos esa intención, por parte del emisor, de ser profesional y objetivo. Se destacan pues los adjetivos de color (negro y blanco) demostrando una necesidad de constatar hechos y pruebas, es decir elementos concretos y visibles y de evitar la subjetividad de las sensaciones o intuiciones personales. Si nos atenemos exclusivamente a esta oposición cromática entre el blanco y el negro, podríamos decir que el autor juega más bien con la iluminación del relato, con la puesta en luz de los elementos conocidos o la ocultación de aspectos misteriosos, necesaria para el género. De manera más general, la luz nos permite discernir una imagen y reconocer objetos, condición que explicita Gutiérrez San Miguel: "sin luz podríamos decir que no existe la imagen"⁷. Pero sin imagen tampoco hay relato. Mediante las palabras, el autor pone en luz su imagen mental, o simplemente ilumina su propuesta. Es evidente que la luz es una manera de definir concretamente cuáles son los elementos que el autor pretende destacar. Gutiérrez San Miguel especifica que "la iluminación tiene como misión fundamental expresar y mostrar los elementos narrativos con claridad y conseguir un clima apropiado, si bien es cierto que está sujeto a múltiples variaciones"⁸. Por lo tanto, Martín Solares, mediante esta técnica literaria, fomenta un clima particular en que el misterio se une a la oscuridad, lo turbio y lo oculto, mientras que los elementos destacados por su claridad, o su puesta en evidencia por una iluminación particular, aparecen en superficie y constituyen el centro de interés de la trama.

La dosificación de los indicios, descubiertos poco a poco a lo largo de la obra, es esencial en el relato policíaco, por lo cual el narrador los disemina progresivamente o se hace más transparente para potenciar la identificación con el lector. Así Rangel se hace más humano pues, en cierto momento, aparecen las primeras grietas en su caparazón profesional: el discurso indirecto libre interrumpe la descripción, los puntos suspensivos nos llevan hacia un final inesperado, una sorpresa desagradable, y con las invocaciones a la figura divina se prepara al lector para una visión sobrecogedora, que se realza con efectos fisiológicos vividos por el narrador. Concretamente, el lector comparte sus

⁷ Gutiérrez San Miguel, Begoña: «La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual», *Comunicar, Revista científica de comunicación y educación*, 18 (2002), pp. 101-110, citamos p. 107.

⁸ *Ibid.*

emociones y sus sensaciones... y el inspector pierde su profesionalismo: el panorama es tan desolador que el instinto humano (el miedo y el asco) se apodera de Rangel. Es importante destacar que las alusiones al color son escasas, y al inicio muy contrastadas. Un poco más adelante, Rangel precisa dónde se coloca el cuerpo de la víctima: "Lo habían dispuesto sobre un mantel amarillo, con el logotipo de Refrescos de Cola, proporcionado por el bar del dueño" (MN: 143). Dentro de un ambiente en tonos grises, el empleo de adjetivos de color, aunque muy puntual, toma relieve en el texto y sugiere una red de significados patentes.

En este caso, la referencia al color amarillo se puede vincular con dos interpretaciones distintas: una, más nacional, autóctona, según la cual el amarillo se asocia con las flores llamadas cempasúchil, típicas de México, que se utilizan para decorar los altares consagrados a los muertos y a los santos; y la otra, una relación más transnacional con la traición o la mentira. Uniendo ambas lecturas, se comprende que el crimen narrado posee un simbolismo muy fuerte, vinculado con la muerte que tanto se venera en las tradiciones mexicanas; pero, además, indica que este crimen no es únicamente el acto de un psicópata, sino que se convierte en un mensaje de amenaza o de venganza.

Desde un punto de vista todavía más autóctono, el amarillo tenía un valor simbólico importante en la cultura azteca: era un color esencial en el panteón mesoamericano, propio de *Huitzilopochtli*, el Guerrero triunfador, Dios del Sol de mediodía, el cual se solía pintar de amarillo y azul. En esa cultura prehispánica, el amarillo⁹ representaba la fuerza y la potencia de las divinidades del más allá. Si intentamos detectar huellas de esta simbología en la novela de Solares, el mantel amarillo podría entenderse como el mensaje de que el cuerpo hallado por Rangel es particular por su connotación divina. El detective parece ser el elegido para subsanar una situación inaceptable. Entre todos los ciudadanos, y sobre todo entre todos los profesionales, Rangel se ve investido de una misión, la de ayudar y proteger a su pueblo.

A raíz de estas observaciones, se puede destacar que el simbolismo nacional se une con el globalizado para que la valoración del *amarillo* tenga una resonancia en los lectores mexicanos al igual que en el público internacional. Este ejemplo nos remite

⁹ Chevalier, Jean/ Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 2009, p. 535.

a la línea constitutiva de la fuerza¹⁰, en que el público nacional se convierte, gracias al potencial del producto especializado, en público global. Aunque la referencia más local al color quizás no se perciba en una primera lectura, ésta se asimila dentro de la novela a una interpretación simbólica universal. Por otra parte, las pistas interpretativas provenientes del substrato cultural indígena son una fuente atractiva para acercarse a una simbología que también ha influido en nuestra percepción. Al mismo tiempo, partir de un valor supuestamente universal para adentrarse en una civilización alejada es también una perspectiva adoptada por la literatura.

El otro foco de atención se centra en el personaje Rangel, que reúne por sí solo un panel de colores interesantes. Por una parte, se caracteriza por tener pupilas oculares de diferente color: "Siempre que las condiciones lo permitían, Rangel usaba anteojos oscuros, para disimular que tenía un ojo café y otro verde. Uno para cada lado de la realidad, como lo había dicho el señor Torvan" (MN: 156). Esta extraña particularidad pone de relieve la importancia del color sin pasar por alto la especificidad enunciada en el texto, es decir que percibe la realidad en su totalidad, tanto la explícita como la oculta.

Además, desde el punto de vista simbólico, el café, o marrón, es un color común en la población latina, lo que nos tranquiliza acerca del personaje, pues nos sugiere que es alguien normal y corriente. Sin embargo, el verde del otro ojo, además de ser uno de los colores nacionales que componen la bandera mexicana, se relaciona, según el diccionario de Pastoureau, con la buena o mala suerte, y asimismo, en la Edad Media se vinculaba con el diablo. Esto nos lleva a pensar que Rangel es un personaje doble, un hombre sensible y un detective intuitivo que sabe ir tras las huellas de lo malvado. Los Aztecas vinculaban el verde con las piedras *chalchuiuitl*¹¹ que introducían, en el sitio del corazón, en el cuerpo de los difuntos. Se dice además que es un símbolo lunar de la fertilidad, de la humedad y una prueba de renacimiento. Este último elemento nos parece abrir una pista interesante con respecto a Rangel: el hecho de que este investigador es el que vuelve a abrir el caso de las niñas asesinadas veinte años después nos lleva a pensar que Rangel impulsa una nueva energía en el poder policíaco. Su iniciativa renovada abre de nuevo la posibilidad de la justicia humana en un mundo corrupto.

¹⁰ Pedraza Tabares, Andrés Eduardo: «Representación televisiva de la violencia en Colombia: la ficción narcosocial como dispositivo dominante», *Meta-comunicación, Revista Académica de Comunicación y Ciencias Sociales*, 0, 2 (2012).

¹¹ Chevalier/ Gheerbrant (2009), *op. cit.*, p. 295.

La referencia al verde es escasa en la novela, pero aparece en otra ocasión muy significativa: la descripción del lugar donde se reúnen los dirigentes del pueblo, el cuerpo policial, el presidente de la Asociación de Padres de Familia con el empresario Bill Williams y su abogado: "El oscuro salón tenía cortinas de terciopelo y un paño verde sobre la mesa" (NM: 272). Este tejido verde apela a nuestro imaginario colectivo, haciéndonos pensar en el tapete de una sala de juego de azar, donde uno se apuesta la vida. Sin embargo, en *Los Minutos Negros*, es allí donde se juegan las relaciones socioeconómicas del pueblo, las de todos los ciudadanos. ¿Cómo asociar el juego con la seguridad, la responsabilidad y la política sin tener que denunciar la problemática social? Se insinúa esta relación entre el "tapete verde" y los personajes responsables de la justicia, y además se nos sugiere el matiz maligno vinculado con la corrupción y la mentira.

El personaje de Rangel destaca por otra particularidad: una enfermedad en las manos, que se le agrietan a tal punto que le pueden sangrar, lo que conecta con otro color, el rojo:

Llegaba un momento en que las manos al fin se secaban, pero esa falsa paz sólo anunciaba que se encontraba en el centro del huracán. Si la preocupación continuaba, a partir de ese punto no había crema o aceite que impidiera la formación de grietas y canales. La situación seguía hasta que sus manos se resecaaban por completo y le sangraban: a veces por las puntas de los dedos, a veces en el centro de la palma. (NM: 157).

Estas llagas sangrientas en las manos nos recuerdan los estigmas 'milagrosos' aparecidos en ciertos predicadores y santos cristianos (p. ej. San Francisco de Asís, siglo XIII). De nuevo, Rangel se presenta como un encargado especial, que tiene que resolver el caso, buscar al asesino de esas niñas para limpiar su cuerpo de la sangre derramada a causa de un asesino sin determinar. Por lo tanto, dos colores vivos, como lo son el verde y el rojo, se concentran en un único personaje, y destacan por su presencia precisa en un relato en tonos grises, entre el blanco y el negro. Rangel destaca por su potencial simbólico y sus características particulares dentro de un universo donde predominan los tonos fríos y neutros.

El ritmo del relato viene marcado por los logros u obstáculos encontrados durante la investigación detectivesca, progresión particular a la cual el narrador nos hace partícipes mediante las dudas, pero también las creencias particulares de los agentes.

En *Los Minutos Negros*, las referencias al tiempo meteorológico constituyen una red extraña de señales para la investigación: “Al pasar por el parque Hidalgo vio que empezaba a clarear. Las aves chillaban sobre los cipreses y una nube grande, anaranjada, se acercaba a la ciudad. Por un momento la niebla parecía disiparse” (NM: 269), o “Cuando estuvo dormida, Rangel salió a la terraza y miró las nubes rojas del cielo, que parecían advertirle: Carajo, ésta puede ser la última vez que te encuentres aquí” (NM: 374). Estas dos citas demuestran la sensibilidad de los agentes a los detalles, y las características cromáticas de los elementos meteorológicos funcionan como una pista o un anuncio de un acontecimiento. Otra fuente de indicios es la referencia al inconsciente, al mundo onírico: “La vista se le puso borrosa y lo siguiente que vio fue una vasta planicie de pasto, en algún lugar del campo; [...] y advirtió que en la cumbre flotaba un ovni anticuado, una de esas naves interplanetarias que los films blanco y negro representaban como la unión de dos platos soperos” (NM: 259), o cuando soñó con un “babuino (de color gris oscuro” (NM: 261), o con indicios premonitorios como la aparición de una “mariposa negra” (NM: 381), insecto relacionado, desde la Edad Media, con la psique y más precisamente con el alma de un muerto.

Estas conexiones con el ambiente o con el lado oscuro del inconsciente son pistas valiosas, indicios que los agentes exploran explícitamente, y se relacionan, sin lugar a duda, con la capacidad de la mirada experta del detective. Es un ser especial, que distingue lo que el ciudadano no ve, está conectado con ese mundo oscuro del crimen y del inconsciente. De hecho, uno de los castigos que infligen a uno de los agentes, lo marcará para toda la vida, puesto que le quitan los ojos. El agente Romero acompañó a Rangel en busca del culpable de los crímenes. Al llegar al cuartel, su suerte cambia y sufre tal paliza por un grupo de los policías criminales que pierde la vista: “Un golpe le llegó de lado, a la altura de la sien, y lo último que vio fue un relámpago negro, que se iba expandiendo... No supo cuántos minutos duró” (NM: 405).

Entra en la oscuridad para siempre, y a partir de entonces lo llamarán el Ciego. El agente Romero simboliza, a estas alturas del relato, el fracaso de la verdad y la honradez en un país plagado de corruptos y sicarios. El negro, que abre y cierra la obra, es el color central que nos remite a este mensaje de denuncia. Esos “minutos negros”, que nos marcan y cambian nuestras vidas para siempre, son los de la mentira, la maldad y la muerte.

En este caso, se pretende responder a la línea de objetivación¹² en que, mediante el producto artístico, se nos presenta una “realidad irreal y encajada con la realidad nacional”, y por lo tanto, la realidad ha sido objetivada para que sea una visión del mundo globalmente aceptada.

Para resumir, la obra de Martín Solares se centra esencialmente en el color negro, obviamente por el título, y, por otra parte, en la estética narrativa el negro se contrapone al blanco, es decir que nos presenta una obra mayoritariamente bicromática. El negro y el blanco son los dos extremos de la gama cromática, entre los cuales se sitúan todos los colores, tanto fríos como cálidos. El negro¹³ puede ser la ausencia pero también la suma de todos los colores, su negación o su síntesis. De ahí que el negro es esencial en la novela de Solares, ya que nos remite a una situación de crisis judicial, donde de la inmovilidad, la ausencia de justicia, nos lleva a través del relato del narrador por un recorrido laberíntico en que se mezclan las pistas, las dudas y las artimañas. De la pasividad absoluta llegamos a la actividad, al dinamismo policial a pesar de las injerencias y las trabas puestas por los cárteles. En una entrevista, Martín Solares hizo hincapié en la dificultad de escribir sobre la violencia recurriendo a los colores:

Decía el fotógrafo William Eggleston que el rojo es uno de los colores más difíciles de trabajar, pero yo creo que escribir sobre la violencia exige la misma imaginación y disciplina que escribir sobre las flores o sobre un concierto de Bach.¹⁴

Consciente de la dificultad de plasmar la violencia, desarrolló una estética literaria más compleja recurriendo a recursos diversos, entre ellos el simbolismo cromatístico. Solares precisa que “quería que los cinco sentidos, pero también los sueños, el pensamiento e incluso las alucinaciones formaran parte de [mi] novela”¹⁵. El color, usado de manera discreta pero muy significativa, es uno de los ingredientes de esta estética plurisensorial.

¹² Pedraza Tabares (2012), *op. cit.*, pp. 121-122.

¹³ Chevalier/ Gheerbrant (2009), *op. cit.*, p. 671.

¹⁴ Méndez, Elena: «Érase una vez la corrupción: Martín Solares», *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, 36 (2007), <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/marsolar.html> (consultado 20-V-2014).

¹⁵ *Ibid.*

LA ESQUINA DE LOS OJOS ROJOS

Con su novela anterior, *La Mara*, Rafael Ramírez Heredia empezó una trilogía inacabada¹⁶ que “penetra en la sordidez del México oscuro y violento”¹⁷, proyecto narrativo del que *La Esquina de los Ojos Rojos* constituye la segunda parte. A diferencia de *Los Minutos Negros*, esta obra quiere retratar “un pedazo de barrio «bravo» de esa ciudad (México), en el que hay violencia, droga, muerte; también honradez, tranquilidad y amor”¹⁸.

El relato nos describe un cuadro 'costumbrista' de Tepito, un barrio de Ciudad de México. La trama se presenta de manera diluida en torno al caso de una joven violada y matada por una banda de delincuentes. La madre de la víctima decide adentrarse en el grupo criminal para vengar la muerte de su hija. Desde el título, las referencias cromáticas invaden cada página y, en un segundo plano, un conjunto de alusiones temáticas se vinculan con este componente colorista (p. ej. los grafitis). Para el análisis hemos elegido cuatro colores importantes: el blanco, el negro, el rojo y el verde.

1° El blanco aparece como el color central, puesto que se asocia con dos temas cruciales relacionados con la violencia: con una de las causas de ésta, la droga, y con una de sus consecuencias, la muerte. Abundan en la novela las referencias a la veneración de la Santa Muerte, llamada también Virgen de la Muerte, la Santa Blanca, la Señora Blanca, la Santa Guapa, etc. Con respecto a esta santidad popular, el blanco contiene en un solo adjetivo la incoherencia de la vida: por una parte, la inocencia, y, por otra, la muerte. Aceptar la paradoja existencial es comprender que cada vida lleva en sí la muerte, y que en cada ser humano existe esta incoherencia. Por eso, todos los lugareños del Barrio, tanto criminales como inocentes, se encomiendan a la Virgen de la Muerte:

¹⁶ Leyva, José Angel: «Ramírez Heredia. Cuando el duende baja», *La Jornada semanal*, 965, 1-IX-2013, <http://www.jornada.unam.mx/2013/09/01/sem-jose.html> (consultado 3-X-2014).

¹⁷ Dossier de prensa «La Esquina de los Ojos rojos de Rafael Ramírez Heredia», *Alfaguara*, <http://www.alfaguara.com/uploads/ficheros/libro/dossier-prensa/201003/dossier-prensa-esquina-ojos-rojos.pdf> (consultado 3-X-2014)

¹⁸ Collera, Virginia: «Rafael Ramírez Heredia observa los claroscuros de la realidad mexicana», *El País*, 1-VI-2006, http://elpais.com/diario/2006/06/01/cultura/1149112809_850215.html (consultado 3-X-2014).

[...] Golmán se mira a la espalda, goza de saber que a la retaguardia, como doble ángel custodio, trae de guarura a la figura pareada de la Señora Blanca [...] (EOR¹⁹: 21);

[...] las dos juntas obsequian sus rosas a la Señora Blanca [...] (EOR: 36).

Por otra parte, el blanco hace referencia a la droga consumida: “se jala otra raya de la blanquita” (EOR: 80), llamada *espidbol*: “Golmán necesita una ayudita de espidbol, tres o cuatro rayas que lo pongan en paz, aunque no duerma” (EOR: 92). Este color se convierte, por otra parte, en el hilo conductor de la trama, la causa y la consecuencia de la violencia se confunden en el mismo color blanco, lo que demuestra de manera muy clara cuál es el núcleo de esta obra: el ambiente criminal y violento de un barrio debido a la omnipresencia de la droga y la muerte. Además, el blanco reúne a todos los personajes, como vendedores/consumidores y policías del narco/consumidores. En definitiva, todos consumen droga: “[...] Amando Cudberto Palomares está en el retrete pero hincado, sobre la tapa corta unas rayas de espidbol pa que no decaiga la nait [...]” (EOR: 309). Nadie es inocente, todos son culpables, ya que todos dependen de ella. La droga es, pues, el motor de la acción, e incita a los personajes a seguir con sus ocupaciones (encargos criminales, penas de corazón, fiesta, etc.).

Desde una perspectiva simbólica, el diccionario de Chevalier y Gheerbrant²⁰ indica un significado particular del blanco: es también el color del candidato, del *candidus* en latín, es decir el que va a cambiar de condición. Es pues el color del pasaje, de la transición de un estado hacia otro, en los ritos por los cuales se operan las mutaciones del ser, la muerte y el renacimiento. Ramírez Heredia instituye este color como eje de su relato, puesto que intenta retratar una sociedad en transición, que oscila entre la vida y la muerte, entre la inocencia y la culpabilidad, narrar las historias entrecruzadas de un barrio donde se reúnen los sicarios, pero también los niños y las madres que aspiran a una vida serena y sana. Esta venganza de la vida sobre la muerte se materializa en el personaje de Laila Noreña, una madre que quiere hacer justicia para vengar el final inaceptable de su hija. El cambio de este personaje es patente:

¹⁹ Ramírez Heredia, Rafael: *La Esquina de los Ojos Rojos*. México D.F.: Alfguara, 2006. A partir de ahora, se citará con la abreviatura EOR.

²⁰ Chevalier / Gheerbrant (2009): *op. cit.*, p. 125.

Fue esa ofrenda la que hizo posible que Laila Noreña abriera los ojos, le diera una respiradota al mundo y tuviera los ovarios pa ir a meterse al cochinerero en que viven los malandrines del Barrio, [...] sacando hebras al nido, hasta llegar a las garras del gavilán que mandó a que le pasara el accidente a su chavita [...] (EOR: 157).

Vengar la muerte de la joven fue el motivo por el cual la madre cambió de ambiente social y se adentró en el mundo de los malandrines. La inocencia de Linda Stefanie, así como la mutación de la madre, se ven plasmadas en el color blanco.

2° El negro abre otro eje de lectura posible. Su valor simbólico universal converge hacia el blanco ya que comúnmente es el color de luto, de la muerte confirmada y sufrida. En este relato, este color acompaña también a la Santa Blanca:

[...] las de los lados saturadas de velas negras y por supuesto la de en medio con la imagen de la Santa Muerte [...] (EOR: 60);

[...] poco a poco salen los sonidos que se enroscan en las veladoras negras de la Señora Guapa [...] (EOR: 85).

El luto simbolizado por el color negro le quita cualquier valor angelical o puro de la Santa o la Señora Guapa. Al contrario, de este modo, esta figura se convierte en el símbolo de la muerte y la pérdida total de esperanza. Desde el punto de vista simbólico, el negro oscurece la historia relatada, y permite la denuncia indirecta de la violencia que se apodera del barrio.

Asimismo, el negro está cargado del matiz referencial del mal, fuente y causa de las desgracias de la población:

Desde el atardecer, las nubes negras cubrían la largueza del valle y por la noche la lluvia se desplomó como si el cielo se fuera a romper. En la tele dijeron que el agua había inundado varias partes de la zona metropolitana. Teniendo como fondo un panorama de lodo y gente aterrida, los reporteros mencionaron que el Río de los Remedios destruyó los diques y las aguas negras cubrieron las calles, metiéndose más de dos metros en las casas. (EOR: 43).

Esta descripción desoladora de una catástrofe natural ejerce también de metáfora del mal que invade el Barrio: la violencia corrompe todo, destruye todo y se expande con fuerza irretenable. Podemos afirmar que el negro se utiliza esencialmente para las partes descriptivas. Recordemos los pasajes relacionados con el buceador, personaje que debe sumergirse en las canaliza-

ciones del barrio para desatascar los canales de los inmundicias acumuladas:

No quiere pensar que es un pedazo de nada metido en medio de esa negrura horrenda, introduce las piernas al líquido y hace la seña, [...] ha enderezado el cuerpo sintiendo que los latidos le mueven el traje y por la radio se le señala hacia dónde debe caminar sin sentir el agua azabache porque el traje se lo impide, sabiendo que la negrura del líquido que lo abarca es de mierda, de orines, de lluvia mugrosa, de los desperdicios de los hoteluchos, de la deyección de los animales, de la sangre de los muertos. (EOR: 122-123).

El negro es aquí la representación metafórica del mal, de los efectos y consecuencias negativas de los actos humanos crueles. Como se puede ver, esta descripción es retomada a grandes rasgos más adelante: “[...] si en el Barrio se le quitan los diques a la droga, la ciudad se inunda de chochos o de yerba o de la dulce espidbol [...]” (EOR: 292). La ironía, en esta situación, reside en que el único personaje limpio de toda culpa es éste, el buceador, que limpia “los males” de los demás. Se ve obligado a pasar horas y horas duchándose para convivir con los demás y para que el olor no lo excluya de la sociedad. Debería ocurrir lo contrario, puesto que él no se mueve por el ambiente del narco, ni tiene nada que ver con el crimen ni con el contrabando. Sin embargo, es el personaje con mayor conciencia de la decadencia humana y objetividad sobre el ambiente socio-económico en que vive. La ciudad tiene un universo escondido bajo sus pies, donde se concentran los deshechos y despojos de la vida urbana, donde únicamente existe la verdad ya que en él confluyen todas las consecuencias de los actos inefables en la superficie.

Si nos detenemos en el blanco y el negro, Ramírez Heredia propone una perspectiva basada en una iluminación simbólica que le permite modelar artísticamente el espacio con fines de transparencia y denuncia. En este caso, la iluminación cromática es un sistema específico de plasmación de la realidad, un filtro estético que selecciona los elementos o acontecimientos que se quieren destacar. Intuitivamente, observamos que el arte cinematográfico aporta pistas de reflexión interesantes para comprender mejor esta técnica descriptiva en la novela. A partir de la escuela soviética, a principios del siglo XX, el cine desarrolla el uso de la iluminación para la progresión narrativa. En esta perspectiva,

la iluminación ha de plantearse como una parte inmanente de los acontecimientos, sin ningún tipo de elaboración ajena al acontecer del cuadro. Su único objetivo es el de servir de apoyo visual; lo que interesa en cada momento es que el espectador se introduzca en la dramática narrativa a través del relato y pueda encontrar una identificación.²¹

Aunque no nos centremos en la misma época, cabe destacar que la iluminación ha servido para acercar los acontecimientos al lector y facilitar así una posible identificación. A pesar de esta diferencia temporal, constatamos que quizás la identificación no se haga mediante una experiencia vivida, pero sí quizás mediatizada, es decir vista en una película, un documental o una fotografía. Recurrir pues a esa base del imaginario colectivo mediatizado donde confluyen los valores simbólicos transversales, es decir comúnmente integrados en la cultura globalizada, se presenta como una vía artística posible. Además, con el desarrollo de los medios audiovisuales actuales, la iluminación “conlleva otro concepto relacionado directamente con ella: el color. A partir de estos años este elemento cobra valor expresivo y significativo ejerciendo una función denotativa, psicológica y referencial como apoyo a la narración”²². Tanto la iluminación (blanco y negro) como el color se presentan pues como dos elementos esenciales para destacar el valor expresivo y significativo. Por eso, nos pareció pertinente comentar también los otros colores más recurrentes en la novela.

3º El rojo aparece ya en el título y demuestra, desde el inicio, su posición dominante. Cabe reiterar que se trata de una obra insertada en un contexto típicamente regional, con descripciones de ambientes muy locales (v. gr del barrio defeño de Tepito). Ramírez Heredia quiere desvelar los vicios, las pasiones destructoras, las desgracias humanas, y para eso tiene que acercarse a la vida cotidiana real. La cultura latinoamericana, e *in casu* mexicana, está marcada por los colores vivos y alegres. Por eso, los colores comentados a continuación nos parecen casi evidentes en una primera lectura, y que a raíz de una interpretación más local y nacional revelan significados sustanciales.

Por ejemplo, en un primer tiempo, el rojo se relaciona inevitablemente con la pasión y la sangre:

El Niño del Diamante huele, no puede tocarse, las manos siguen atadas a la espalda donde también le han empapado el líquido que

²¹ Gutiérrez San Miguel (2002), *op. cit.*, p. 104.

²² *Ibid.*, p. 104.

mancha y de pronto se da cuenta de que eso es rojo porque la sangre siempre es roja (EOR: 278-279).

Este niño, víctima de violencia, inmovilizado, se aferra al sentido menos dañado, la vista. De ahí que la descripción empiece por el color, esa mancha roja, confirmada por el olfato y que automáticamente se convierte en sangre: “el olfato se lo confirma, se le mete en el miedo que ya no se detiene por nada, sangre que se le adhiere a todo lo que es el largo del cuerpo de un niño que chillitea” (EOR: 279). El rojo recorre el camino de la sangre para llegar al miedo, que invade el cuerpo del Niño como la sangre pegada a todo el cuerpo. El miedo a la muerte, al dolor y al sufrimiento transita por toda la obra. Ya en el título —como también en la portada— la presencia del rojo invade el relato, no sólo por ser el lugar privilegiado del Barrio, la esquina del altar donde se venera a la Santa Blanca: “[...] hacer el paseo en el coso de la Esquina de los Ojos Rojos, que es como quien dice el corazón del Barrio [...]” (EOR: 194), pero también por ser el símbolo de esa violencia fomentada por el ansia del dinero, del poder y de la venganza en el ambiente narcosicarial.

Por otra parte, conviene constatar que el color encarnado alude también al odio y a la culpa que aparecen en los ojos de los muertos, como último mensaje que le mandan a su asesino: “El Chícharo desde el suelo mira las luces rojas de la parte trasera del transporte” (EOR: 72), o “[...] las luces rojas del aparato se pringaron en sus ojos acompañando el ruido de las puertas del automóvil que se movió hacia un lado” (EOR: 279-280).

Además, el rojo caracteriza concretamente a un protagonista perteneciente al hampa criminal del barrio, cuyo mote es Jitomate, una figura que desempeña el papel de guía en el camino hacia el crimen. Su apodo se debe a su aspecto físico —“El gordo rojizo traga tequila, lo paladea, se rasca la cabeza, entrecierra los ojos” (EOR: 19)—, y también a su posición privilegiada de observador directo del ambiente perverso: “Los abre y les pone la mirada a cada uno de los chavos que tiene enfrente...” (EOR: 19). La importancia de la mirada y del color remite sin duda al título de la obra y resalta el objetivo de la obra: un cuadro descriptivo pero vivo de este mundo lleno de lacras.

4° Finalmente, el verde aparece de manera más limitada. Las únicas referencias a este color están vinculadas con un solo personaje, Fer Maracas, el que se ha encargado de matar a la joven Linda Stefanie. Se demarca del resto del grupo por su camiseta verde —“[...] mansitos hasta el de la camiseta verde [...]” (EOR: 139)—, que el lector avisado puede relacionar con la primera descripción del mismo personaje: “[...] nota que Fer no

puede ocultar una mueca de aburrimiento, es ancho, de piernas gruesas, le ve los tobillos que al sentarse el pantalón deja descubiertos, viste con ropas oscuras y holgadas, un verdoso jersey de los Jets de Nueva York [...]” (EOR: 19-20). Este color será lo que lo delatará, puesto que la madre de la joven comprenderá al final quién fue el culpable de la muerte de su hija gracias a la referencia al verde de la playera: “[...] el chavo gordo, con una camiseta verde [...]” (EOR: 361). Esta red de referencias al verde demuestra la relevancia que tiene este color en esta novela de Ramírez Heredia. Aunque se emplee poco, en este caso recobra toda su importancia porque crea una pista para el lector. Como hemos mencionado anteriormente, el verde se asocia con el diablo, con la suerte y el juego. Pero también, desde un punto de vista más nacional, podemos conectar dicho color con el famosísimo bandido de Sinaloa, Jesús Malverde, cuyo apellido asocia el matiz cromático con la calidad moral. Por lo tanto, el lector puede indudablemente relacionar el verde con la maldad. En *La Esquina de los Ojos Rojos*, el personaje Fer, mediante el color, se puede asimilar al mal, al diablo que juega con la vida de los demás. El simbolismo cromático recobra aquí todo su significado. Élmer Mendoza señalaba ya, en su propia narrativa, una voluntad de cristalizar “el hedor de la sociedad, las fisuras de la doble moral, el color de la podredumbre”²³ y su busca “de una estética de lo marginal”²⁴. Las herramientas artísticas utilizadas, que sean literarias o visuales, son métodos que permiten al autor plasmar los horrores de una realidad violenta y desbocada.

Después de este recorrido cromático, si retomamos el concepto del dispositivo, podemos observar que *La Esquina de los Ojos Rojos* responde a varias líneas definidas por Pedraza Tabares, entre las cuales se destaca la visibilización, es decir la espectacularización del conflicto. De hecho, la omnipresencia de los colores potencia al máximo el aspecto visual del relato. La obra de Ramírez Heredia convoca, también, la temática central de la mirada, vinculada con el motivo de los pinturas callejeras como los grafitis. Este conglomerado de elementos visuales fortifica una estética literaria, basada en la imagen o el imaginario colectivo.

Los grafitis emergen regularmente a lo largo del relato, lo que evidencia su función de estribillo, de coro popular que comenta la acción:

²³ Gallón Salazar, Angélica: «Narcoliteratura: letras sin miedo», *El Espectador*, 15-VIII-2009, <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articulo-impreso156298-narcoliteratura-letras-sin-miedo> (consultado 3-X-2014).

²⁴ *Ibid.*

Quien cuenta la historia es el graffiti
[...] Que huyan los iletrados del graffiti.
Y los descreídos acuchillen sus ojos (EOR: 11);

para llegar al sitio donde se desarrollan estos hechos, se deben leer las pintas grafiteras; ahí están las claves necesarias para que sus ojos viajen por las alturas de esos rascacielos [...] (EOR: 100).

Estas pintadas funcionan como mensajes dirigidos directamente al pueblo sin intermediarios políticos, como lo son hoy en día también las narcomantas empleadas por el crimen organizado en México. Mediante esta comunicación “salvaje” se denuncia el mal, la violencia que invade el Barrio y se ha convertido en el estigma de la ciudad:

[...] la violencia letra a nombre inscribió los apelativos que está leyendo. Entonces tendrá que recurrir a la historia de los rotuladores, aerosoles, pilots y uni van cobijando en la capilla sixtina de la sangre en las paredes. Leer el recoveco de las leyendas y así descifrar el código de los grafitis (EOR: 132).

El único lugar donde los grafitis no son necesarios es en las canalizaciones del Barrio, puesto que ahí se vierten las consecuencias de la maldad terrestre: “[...] bajo todo un mundo de agua donde no hay grafitis” (EOR: 123).

Los grafitis adquieren un valor metafórico y simbólico que podemos relacionar con dos niveles de la obra. En el primer nivel, como hemos comentado, los grafitis desempeñan el papel de comentarista, de revelador de las acciones turbias de los habitantes del barrio, son un denunciador evidente de la oscuridad de las relaciones sociales en el ambiente retratado. En un segundo nivel, simbolizan explícitamente el valor mismo de la obra, propuesto por Ramírez Heredia como cuadro folclórico, es decir el retrato social de un barrio mexicano. Como confirmaba el autor, “el barrio es una realidad literaria trazada con pulso firme a través de la palabra”²⁵. A través del arte novelesco propone, pues, un microcosmos social, “un retrato fiel de un ambiente sociocultural que está en las antípodas del México lindo y romántico”²⁶. Los grafitis no corresponden a la imagen mani-

²⁵ Collera, Virginia: «Rafael Ramírez Heredia observa los claroscuros de la realidad mexicana», *El País*, 1-VI-2006, http://elpais.com/diario/2006/06/01/cultura/1149112809_850215.html (consultado 3-X-2014).

²⁶ Kunz, Marco: «Grafitis de la Santa Muerte», *Quimera*, 283 (2007), p. 75.

pulada, a la publicidad, al formato edulcorado con un mensaje positivo y seductor: son el producto de anónimos artistas de la calle que pretenden llamar la atención para denunciar o “hacer ver” lo que realmente importa. A su vez, Ramírez Heredia se arma de la escritura para lograr los mismos objetivos que los artistas callejeros.

Por otra parte, la temática de la mirada, con el apoyo del motivo grafitero, pone de relieve la importancia de las imágenes y del mundo del espectáculo, lo cual se puede confirmar con la presencia de elementos lingüísticos vinculados con el mundo cinematográfico (“después de tomarle un forzado close up, [...] la siguiente secuencia, después de encuadrar la salida de la chava [...]”, EOR: 107); “Vean la escena: el sol medio se ve en la parte de atrás de la toma [...]”, EOR: 109). Por lo tanto, todos estos rasgos relacionados con el ámbito del espectáculo y de las imágenes, y más precisamente las referencias cromáticas o el leitmotiv, vienen a afianzar la voluntad del autor en desarrollar la línea de la espectacularización definida en el dispositivo narcosicarial. En este sentido, si retomamos el postulado de Debord, el objetivo principal de la espectacularización es mostrar “le rapport social entre personnes, médiatisé par des images”²⁷. En *La Esquina de los Ojos Rojos*, la representación del microcosmos social se concretiza mediante imágenes fuertes, o más bien cuadros descriptivos muy logrados y un lenguaje local, pero también gracias a una estética narrativa elaborada.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este estudio, hemos intentado destacar rasgos específicos de la utilización del color en la estética narcoliteraria para retratar la violencia provocada por esta problemática social en el continente latinoamericano. Resulta que el género intenta transmitir, como dice Élmer Mendoza, “una visión estética de la narcoviencia”²⁸, en que el mundo del hampa viene caracterizada no sólo por sus protagonistas, sino también por sus actos y sus consecuencias vinculadas con la violencia.

Por otra parte, el crítico Pedraza Tabares propone un esquema constitutivo que él denomina dispositivo narcosicarial donde los criterios constitutivos vienen a fijar qué productos culturales pertenecen a dicho género. En este estudio hemos retoma-

²⁷ Debord, Guy: *La Société du spectacle*. Paris: Folio Gallimard, 1992, p. 16.

²⁸ Mendoza, Élmer: «Una visión estética de la narcoviencia», conferencia en Casa de América, Madrid, 9-II-2010, <http://www.casamerica.es/temastv/una-vision-estetica-de-la-narcoviencia> (consultado 3-X-2014).

do el dispositivo narcosicarial para demostrar que la estética novelesca de la narcoliteratura responde a las mismas líneas que las telenovelas o películas narcosicariales. La espectacularización, la visibilidad o la enunciación son rasgos comunes entre los productos culturales de este género, lo que nos lleva a pensar que todos los medios tanto escritos como audiovisuales se nutren recíprocamente para fomentar una estética capaz de catalizar una problemática social sin recurrir a géneros tradicionales como el melodrama y la tragedia, pero únicamente retratando las pasiones impactantes y las experiencias perturbadoras.

En las dos obras estudiadas podemos constatar que los títulos insinúan las orientaciones abordadas en este estudio. La primera, *Los Minutos Negros* de Martín Solares, resalta la importancia del negro y su contraste, el blanco. Dos colores antagónicos que representan una sociedad maniquea, es decir los buenos contra los malos. Para eso, el narrador, como encargado de salvaguardar los valores nobles del hombre, intenta encontrar a los malos, movidos por la violencia y la corrupción. Por otra parte, en el título aparece también la noción temporal mediante el sintagma nominal *los minutos*. El *chronos*, es decir el aspecto temporal, toma importancia ya que se vincula con el caso presentado, unos crímenes que no se habían elucidado veinte años antes. De esta manera, el título contiene las dos orientaciones principales de la denuncia contenida en la novela. Por un lado, se pretende neutralizar los efectos nefastos de la violencia, y por otro derribar el inmovilismo de los poderes estatales y judiciales. Sin embargo, la percepción maniquea de la sociedad pierde fuerza, y al adentrarnos en la novela, nos damos cuenta de que no todo está tan claro, puesto que la incompetencia del cuerpo policial proviene, en parte, de las manipulaciones y corrupciones propiciadas por los narcotraficantes. De hecho, la visión maniquea se convierte en una perspectiva perversa de la sociedad donde no se pueden definir concretamente la causa ni la consecuencia. Por eso, este mundillo de los narcos se desarrolla en un ambiente oscuro y vicioso regido por leyes turbias.

En la obra de Ramírez Heredia se le da más importancia al *topos*, es decir al lugar: el título nombra un lugar preciso que, además, se puede relacionar con un cuento de Borges, «El Hombre de la Esquina Rosada», que también relata la muerte de un hombre asesinado por alguien en la esquina de una taberna, pero no se conoce la verdadera identidad del asesino (aunque al final se confiesa el narrador). Este aspecto de incertidumbre se recoge en *La Esquina de los Ojos Rojos*. Esta obra quiere representar un espacio invadido por la plaga de la violencia

donde el narco, el contrabando y el crimen se confunden. Es un mal omnipresente que penetra por cada grieta abierta y se infiltra por todas partes, pero que no se puede atrapar. Este estado produce una desconfianza extrema, pues cualquier lugareño puede ser el asesino o el narcotraficante del Barrio.

No obstante, las referencias cromáticas están presentes en ambas obras como un prisma denunciador de una realidad ficcionalizada. Georges Didi-Huberman pone de relieve la importancia del color que indica todo el poder “du trouble, d’aura, d’évanescence et d’apparition, que porte en lui le coloris”²⁹. El color encierra una doble función, la de retratar (mimética), pero también la de calificar los objetos (valorativa). Es un vínculo directo con la realidad, un efecto que impacta en la mirada y, por consiguiente, en nuestra conciencia. Merleau-Ponty confirmaba dicha función: “Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n’est pas chose, mais possibilité, latence et *chair* des choses”³⁰. Desde la percepción personal del autor, la obra pretende conmover, o más bien remover al lector, es decir, lo quiere trastornar y revolver: en otras palabras, hacer ver para hacer sentir, o como explica Herlinghaus, la imagen-afecto recurre a la memoria colectiva para provocar las pasiones impactantes y las experiencias perturbadoras, y evita así la utilización de lo trágico o de lo melodramático³¹. Inspirarse en los recursos cinematográficos para conseguir efectos similares en la narrativa literaria parece ser una vía abierta, con lo cual la iluminación o el cromatismo parecen ser estrategias estéticas para alimentar la narcoficción.

En definitiva, este género intenta retratar una sociedad infestada por el virus del narco donde el autor no pretende cambiar las cosas, pero sí mostrarlas a través del prisma del arte. Ramírez Heredia se centra en lugares reales conectados con el mundo del narco (Sinaloa, Tijuana, Ciudad Juárez, EOR: 205-206), pero se interesa también por otras temáticas sociales, como la formación de los narcos (chiquinarcos, EOR: 341). Martín Solares, mediante una novela policial, pone en tela de juicio la eficacia de la política nacional con respecto al narco. En ambos autores, la presencia de la muerte es constante, como el resultado de una sociedad enferma que Guy Debord anunciaba en *La planète malade* (2004):

²⁹ Didi-Huberman, Georges: *La Peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985, p. 29.

³⁰ Cit. en Didi-Huberman (1985): *op. cit.*, p. 43.

³¹ Herlinghaus, Hermann: «Imágenes-afecto de la violencia en algunas películas latinoamericanas», conferencia, Zürich, 1-2 octubre 2012.

La production de la non-vie a poursuivi de plus en plus vite son processus linéaire et cumulatif; venant de franchir un dernier seuil dans son progrès, elle produit maintenant directement la mort.³²

Et jamais la conscience historique n'a eu tant besoin de dominer de toute urgence son monde, car l'ennemi qui est à sa porte n'est plus l'illusion, mais sa mort.³³

Dicho de otro modo, el arte procura presentar una visión completa de la problemática existencial en que la muerte forma parte de ella. En ningún caso se quiere ocultar o enmascarar la injusticia o la crueldad de la muerte frente a la vida. La literatura tiene que buscar una nueva manera de presentar la violencia, puesto que "[...] la imagen de la violencia se ha vuelto tan trivial que, en el texto literario, la mera representación realista carecería de interés, ya que relatos con detalladas descripciones de cómo mataron a los asesinados se pueden leer cada día en la prensa"³⁴. Por lo tanto, las producciones artísticas deben proponer nuevas vías para percibir e intuir la realidad. La innovación literaria de la narcoficción es proponer una estética emocional basándose en la realidad como referencia.

BIBLIOGRAFIA

Chevalier, Jean/ Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 2009.

Collera, Virginia: «Rafael Ramírez Heredia observa los claroscuros de la realidad mexicana», *El País*, 1-VI-2006, http://elpais.com/diario/2006/06/01/cultura/1149112809_850215.html (consultado 3-X-2014).

Debord, Guy: *La Société du spectacle*. Paris: Folio Gallimard, 1992.

— *La planète malade*. Paris: Gallimard, 2004.

Didi-Huberman, Georges: *La Peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985.

Dorfman, Ariel: *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972.

³² Debord, Guy: *La planète malade*. Paris: Gallimard, 2004, p. 86.

³³ Debord (2004), *op. cit.*, p. 87.

³⁴ Kunz, Marco: «Entre narcos y polleros: visiones de la violencia fronteriza en la narrativa mexicana reciente», en: Adriaensen, Brigitte/ Grinberg, Valeria (eds.): *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin: LIT-Verlag, 2012, p. 132.

- Gallón Salazar, Angélica: «Narcoliteratura: letras sin miedo», *El Espectador*, 15-VIII-2009, <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso156298-narcoliteratura-letras-sin-miedo> (consultado 3-X-2014).
- Giovanelli, Jasmine: «La narcoficción en Latinoamérica», *Ibidem. Das Blatt der Romanistik-Doktorierenden*, Universität Zurich, Diciembre 2012, pp. 1-4, http://www.phil.uzh.ch/elearning/blog/ibidem/files/ibid_2012_12.pdf (consultado 20-V-2014).
- Gutiérrez San Miguel, Begoña: «La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual», *Comunicar, Revista científica de comunicación y educación*, 18 (2002), pp. 101-110.
- Herlinghaus, Hermann: «Imágenes-afecto de la violencia en algunas películas latinoamericanas», conferencia, Zürich, 1-2 octubre 2012.
- *Violence without Guilt*. New York: Palgrave, 2009, traducción de partes de capítulos a cargo de Alejo López, en http://www.redkayatay.org/sitio/talleres/capitalismo_religion_1.pdf (consultado 20-V-2014).
- Kunz, Marco: «Grafitis de la Santa Muerte», *Quimera*, 283 (2007), p. 75.
- «La frontera sur del sueño americano: La Mara de Rafael Ramírez Heredia», en: Iglar, Susanne/ Stauder, Thomas (eds.): *Negociando identidades, traspasando fronteras*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2008, pp. 71-82.
- «Entre narcos y polleros: visiones de la violencia fronteriza en la narrativa mexicana reciente», en: Brigitte Adriaensen/ Valeria Grinberg (eds.): *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin: LIT-Verlag, 2012a, pp. 129-139.
- «Tijuana la indefinible: narcorrealismo y esperpento en la obra de Heriberto Yépez», en: Kunz, Marco/ Mondragón, Cristina/ Philipps-López, Dolores (eds.): *Nuevas Narrativas Mexicanas*. Barcelona: Linkgua, 2012b, pp. 259-269.
- Leyva, José Angel: «Ramírez Heredia. Cuando el duende baja», *La Jornada semanal*, 965, 1-IX-2013, <http://www.jornada.unam.mx/2013/09/01/sem-jose.html> (consultado 3-X-2014).
- Méndez, Elena: «Érase una vez la corrupción: Martín Solares», *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, 36 (2007), <http://pendiente-demigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/marsolar.html> (consultado 20-V-2014).
- Mendoza, Élmer: «Una visión estética de la narcoviolenca», conferencia en Casa de América, Madrid, 9-X-2012, en <http://www.casa>

- merica.es/temastv/una-vision-estetica-de-la-narcoviolenca (consultado 20-V-2014).
- Pastoureau, Michel: *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*. Paris: Christine Bonneton, 1992.
- Pedraza Tabares, Andrés Eduardo: «Representación televisiva de la violencia en Colombia: la ficción narcosicarial como dispositivo dominante», *Metacomunicación, Revista Académica de Comunicación y Ciencias Sociales*, 0, 2 (2012).
- Prados, Luis: «Más allá de la narcoliteratura», *El País*, 31-III-2012, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333031481_509952.html (consultado 20-V-2014).
- Raffnsøe, Sverre: «Qu'est-ce qu'un dispositif? L'analytique sociale de Michel Foucault», *Symposium: Revue canadienne de philosophie continentale*, 12 (2008) pp. 45-66, https://www.academia.edu/3374779/Quest-ce_quun_dispositif_Lanalytique_sociale_de_Michel_Foucault (consultado 17-V-2014).
- Ramírez, Gaspar: «La 'narcoliteratura', un fenómeno que crece en México», *La Nación*, 10-I-2011, <http://www.lanacion.com.ar/1340137-la-narcoliteratura-un-fenomeno-que-crece-en-mexico> (consultado 3-X-2014).
- Ramírez Heredia, Rafael: *La Esquina de los Ojos Rojos*. México D.F.: Alfaguara, 2006.
- *La Esquina de los Ojos Rojos*, Dossier de prensa «La Esquina de los Ojos rojos de Rafael Ramírez Heredia», *Alfaguara*, <http://www.alfaguara.com/uploads/ficheros/libro/dossier-prensa/201003/dossier-prensa-esquina-ojos-rojos.pdf> (consultado 3-X-2014)
- Rancière, Jacques: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.
- Solares, Martín: *Los minutos negros*. Barcelona: Mondadori, 2006.
- Toro, Alfonso de: «Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico 'transrelacional', 'transversal' y 'transmedial'», *Nuevo Texto Crítico*, 25-26 (2004), pp. 195-242.