

**Lo no dicho en *Corazón de Kaláshnikov*, de Alejandro Páez Varela.
Personajes, causalidades, parataxis**

KRISTINE VANDEN BERGHE
Université de Liège,
University of California-Mexicanistas
kristine.vandenbergh@ulg.ac.be

RESUMEN: Un análisis estilístico de *Corazón de Kaláshnikov* (2009) de Alejandro Páez Varela resalta el grado altamente elíptico de la novela: la focalización de los personajes es externa, las relaciones lógicas son implícitas y el estilo en gran medida paratáctico. Parece responder a una opción ética por distanciarse de las representaciones sensacionalistas de la violencia en Ciudad Juárez, opción que el escritor comparte con el Bolaño de 2666, particularmente la parte sobre los feminicidios, y que da cuenta de la coyuntura en el 'Global South'. Al mismo tiempo la novela de Páez Varela parece relacionarse con un ambiente geográfico y climático peculiar del norte de México. Su estilo parco y tenso lo comparte, por ejemplo, con Nellie Campobello, David Toscana y los corridos.

ABSTRACT: A stylistic analysis of *Corazón de Kaláshnikov* (2009) by Alejandro Páez Varela highlights that the novel is extremely elliptic: the focalization of the characters is external, the causal relations are implicit and the style is very much paratactic. This seems a response to an ethical choice far from the sensationalist representations of the violence in Ciudad Juárez, an option Páez Varela shares with the Bolaño of 2666, specifically the part about the femicides, that accounts for the 'Global South' moment. Páez Varela's novel seems related to a peculiar geographic and climatic environment typical of the North of Mexico. It shares its tense and sober style with Nellie Campobello, David Toscana and the Mexican corridos.

PALABRAS CLAVE: literatura del norte, feminicidio, parataxis, new sentence, Alejandro Páez Varela, Bolaño

KEYWORDS: Northern Mexican literature, femicide, parataxis, new sentence, Alejandro Páez Varela, Bolaño.

Al estudiar los personajes femeninos en la novela negra anglosajona, Glen Close concluye que una mirada masculina lujuriosa erotiza el cuerpo de la víctima femenina hasta en la muerte y que esta erotización corre pareja con una rabia misógina, pues una y otra vez autores, asesinos y detectives insinúan que la mujer se transformó en víctima por su "maldad sexual" (91), porque se lo buscó, porque provocó al hombre. Esta fascinación por el cadáver erotizado explica que también en la lite-

ratura latinoamericana de hoy en día las escenas “necro-pornográficas” presentan gozosamente los cuerpos muertos a la inspección anatómica del lector (101).

El crítico opina que esta tendencia es aún más llamativa cuando la practican escritores progresistas o con talento para la literatura como Taibo II (*La vida misma*, 1987) y Jorge Volpi (*La paz de los sepulcros*, 2007) o cuando aparece en un lugar donde los asesinatos de mujeres se han convertido en un escándalo de dimensiones internacionales, como es el caso del norte de México (105-106). Este diagnóstico severo, Close lo termina con una nota positiva al citar dos obras que se apartan de la corriente mayoritaria. La artista visual sinaloense Teresa Margolles demuestra una genuina piedad por el destino de las muertas, especialmente en algunas de sus fotografías. Por su parte, la novela póstuma *2666* (2004) de Roberto Bolaño que alterna los relatos del descubrimiento de cadáveres, las biografías de las víctimas y los esfuerzos ineficaces de la policía nunca concede el consuelo justiciero que promete el género ni explota imágenes de mujeres muertas para excitar al lector. Los términos en los que Close expresa su apreciación por Bolaño coinciden con los empleados por Andrés Ibáñez, quien estima que: “[Bolaño] busca, por todos los medios y con todas sus fuerzas, evitar el ornato, la vaguedad, lo difuso. [...] No hablemos ya del tópico o del lugar común” (s.p.).

El análisis de Close merece una continuación. En efecto, la narrativa mexicana actual cuenta con otros autores de novelas de crímenes que se mantienen alejados de los tópicos necro-pornográficos misóginos y del gusto sensacionalista y moralista. En lo que sigue abogaremos por la inclusión de Alejandro Páez Varela en la lista iniciada por Close al profundizar en *Corazón de Kaláshnikov*, la primera novela de su *Trilogía del desencanto*, analizando la focalización de los personajes, las relaciones causales entre los acontecimientos y el estilo paratáctico con que se describen los destinos individuales.

El reportero y editor Alejandro Páez Varela (1968) (www.alejandropaez.net) se hizo conocer como escritor literario cuando publicó *Corazón de Kaláshnikov* (2009), su primera novela, que mereció reseñas elogiosas de narradores como Eduardo Antonio Parra y Guillermo Fadanelli. Con las novelas posteriores *El reino de las moscas* (2012) y *Música para perros* (2013), integra un tríptico cuyo escenario principal es el norte de México a finales de los años ochenta y principios de los

noventa del siglo xx. Por lo tanto, tratan de una época anterior a la guerra contra el narcotráfico declarada por Felipe Calderón en diciembre de 2006, lo cual no impide que se vislumbre en ellas un fondo de violencia, drogas y feminicidio al mismo tiempo que existe un espacio para el amor y la solidaridad.

Las tres novelas también tienen la misma estructura: son breves y se dividen en tres partes cuyos títulos son nombres de personajes.¹ Esto es significativo de las novelas cuyo eje lo constituye el modelo biográfico, los textos siendo especies de colecciones de vidas² de albañiles, sicarios, prostitutas, pastores evangélicos, esposas, policías, vendedoras, niños, indígenas tarahumaras, capos y padres y madres de familia que por su profesión o por casualidad se ven involucrados directa o indirectamente en actos violentos. Cada una de estas partes articuladas en torno a un personaje está subdividida en siete apartados titulados por un sintagma que resume la acción. Por lo tanto, las tres novelas constan de un mosaico de veintiuna breves partes, siendo la fragmentariedad uno de sus rasgos principales. Pero el arte de Páez Varela consiste sobre todo en la combinatoria, ya que las trayectorias humanas que se presentan en los 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 entre las novelas, con lo cual su vida llega a esbozarse en una y a aclararse en otra.

FOCALIZACIÓN

Pese a la originalidad de su oxímoron y la sonoridad de la aliteración, el título *Corazón de Kaláshnikov* parece anunciar un tratamiento estereotipado por asociar dos temas usuales de la novela negra en la que, para decirlo con otra expresión de Glen Close, a menudo “coquetean Eros y Tánatos” (89). El subtítulo, *El amor en los tiempos del narco* duplica esta asociación y refuerza la expectativa de una novela que procura ganar su público en base a fórmulas cuyo éxito parece asegurado de antemano:

¹ Hay una excepción: la primera parte de *Música para perros* se titula “El muchacho”.

² Tomo prestada la expresión a Andrés Ibáñez, quien la emplea para describir la obra de Bolaño (s.p.).

imitación de García Márquez y mezcla de violencia y amor sobre un fondo de narcotráfico son recetas que, aunque recientes, ya han demostrado su rentabilidad.

Al contrario, el íncipit de la novela desdice este horizonte de lecturas creado por título y subtítulo al sugerir que la intertextualidad y el uso del estereotipo, lejos de ser positivos, son antifrásticos. El primer párrafo incluye una imagen cuya índole estereotipada es enunciada por el sintagma “como dicen que”: “Perseguida por restos de pólvora en combustión, la bala abandonó la pistola .45 y se detuvo justo antes de entrar en el ojo izquierdo de Jessica para que ella pudiera ver, como dicen que ven los condenados a muerte, su vida en un segundo” (13). El párrafo siguiente descarta la imagen y presenta un inicio alternativo donde el narrador rectifica:

No, otra vez: la bala entró por el ojo izquierdo de Jessica y salió por la nuca, seguida por un chorro de sangre y materia blanda; y las esquirlas del quemarropa se estrellaron un instante después sobre la ceja y una parte del párpado, pintándole pétalos de una flor que primero fue rosa por la carne viva y luego de las horas se le hizo negra. Ella no tuvo tiempo de ver pasar su vida en un instante, como dicen que se deja ver, porque lloraba conmovida mientras seguía por la tele, en vivo, la dramática desaparición, búsqueda, muerte y hallazgo de tres niños en un pueblo de Texas poco conocido hasta antes de la tragedia (13).

En comparación con el primero, el segundo íncipit —para decirlo con una *contradictio in terminis*— rechaza dos recursos de los cuales el narrador se mantendrá alejado en el resto de la novela. El primero es la animación de la bala a la que el párrafo inicial atribuye una acción motivada por una voluntad propia —“se detuvo... para que...” (13)— y que evoca otra fórmula garcíamarqueana, que aparece en *Crónica de una muerte anunciada*.³ Al contrario, en *Corazón de Kaláshnikov*, la bala

³ Una escena inmediatamente ulterior teje una relación de intertextualidad más clara y también más positiva: “la bala que le perpetró la pupila salió con dirección al baño del departamento de dos recámaras y rebotó en los azulejos amarillos para entrar, con precisión de pelota de golf, al hoyo de lo que fue un desagüe, ahora en desuso y sin cañería, que daba directamente al baño de un piso más abajo” (13). La frase evoca *Crónica de una muerte anunciada*: “la bala desbarató el armario del cuarto, atravesó la pared de la sala, pasó con un estruendo de guerra por el comedor de la casa vecina y convirtió en polvo de yeso a un santo de tamaño natural en el altar mayor de la iglesia,

sigue inanimada el curso que le dio el asesino. Desde el principio el autor parece decir que la realidad que va a retratar no incluye milagros y que, por consiguiente, las fórmulas del realismo mágico no se adecúan a su propósito. La segunda diferencia entre ambos inicios implica un rechazo de otro tópico literario: la visión romántica y hasta cierto punto redentora de una muerte que ofrece la posibilidad de recapitular la vida es desplazada por un diagnóstico más realista según el cual la muerte llega tan repentina e imprevisible que no permite recapitular nada.

El distanciamiento del estereotipo de una persona capaz de una conciencia extrema anuncia un recurso estilístico importante en la novela: tal y como Jessica es incapaz de acceder mentalmente a su vida pasada, el relato pocas veces da cuenta de la vida psíquica de los personajes; es raro que hable de sus sentimientos, de sus móviles o de sus pensamientos. Tampoco se describe mucho su apariencia. Ante el cadáver de Jessica, solo se mencionan, y muy brevemente, los ojos, el chorro de sangre y la materia blanda, cosas que no la particularizan ya que no se dice cómo es físicamente. En cambio, el narrador informa sobre lo que hace, por lo cual los personajes se construyen a partir de sus acciones, y la novela es esencialmente un relato de acontecimientos más que de palabras. El hecho de que Jessica abra la puerta sin pensárselo y que lllore ante el drama ajeno sugiere que es empática e inocente (o al menos que no se siente culpable) o ingenua. La indeterminación relativa a la representación de los personajes —cuya ‘vida interior’ es más bien silenciada y que son visualmente pobres—, podría conferirles una existencia desencarnada y abstracta. Pasa todo lo contrario: al centrarse en sus acciones la novela crea personajes entrañables.

Poco después de esta escena inicial, se abandona a Jessica para seguir a su asesino Juan Cevallos:

El hombre de la pistola salió del edificio con los dedos de ambas manos depositados en la frente. Sintió que debía separarse el cráneo, como se abre una granada o una mandarina, y lo hizo: sobre el rostro fue cayendo un líquido espeso como chapopote, pero no tanto. Tuvo la necesidad de sacudirse los dedos y volteó sobre sus pasos y vio cómo derramaba gravy

al otro extremo de la plaza” (12). Puede hacer pensar que Jessica, como Santiago Nasar, no presiente su muerte, aunque esta se pueda prever, vistos los códigos sociales de la época.

oscuro en el pavimento. En eso llegó el camión y él le hizo señas para que se detuviera. Se vio las manos, ahora palmas arriba y traía el cambio exacto. La salsa había desaparecido. Pagó. Se sentó (15).

En cuanto a la descripción física de Juan, se limita a la íntima relación que tiene con el arma: es “el hombre de la pistola”. No se explaya sobre su psicología o sobre su estado de ánimo, al menos no con los adjetivos usuales. Sus sentimientos se traducen mediante una imagen física —“debía separarse el cráneo”— y lo que sigue es una sucesión de pretéritos simples que denotan acciones: se sacude los dedos, vuelve sobre sus pasos, ve el líquido, hace señas al chofer, paga y se sienta. Evocan una persona que no es indiferente ante el crimen que acaba de cometer, al contrario, le afecta profundamente aunque se serena rápido una vez que está en el autobús. En fin, el retrato del asesino se construye con los mismos recursos que el de la víctima: por su economía de medios descriptivos, por la ausencia de rellenos y de tópicos, está en las antípodas de las descripciones más sentimentales o facilonas que caracterizan las novelas del crimen criticadas por Close.

RELACIONES CAUSALES

La segunda parte de la novela integra una galería de personajes nuevos sin que haya contextualización o pasajes de transición que los relacionen con los personajes evocados en la parte inicial. Por lo tanto, a los silencios relativos al físico, los sentimientos y pensamientos, se añade otro que tiene que ver con las relaciones lógicas, pues no suelen expresarse de manera explícita. Únicamente los puntos culminantes de la acción están acentuados, y los intervalos vacíos. En este sentido, los blancos que separan los distintos fragmentos pueden interpretarse como lugares de indeterminación en el texto. *Corazón de Kaláshnikov* presenta los dos tipos de blancos distinguidos por Wolfgang Iser (en Jouve: 31). El primero consiste en la *notación explícita de una ausencia* que será completada al final del texto porque se funda en la dimensión evolutiva de la lectura. Así, en la tercera parte de la novela el lector se enterará del motivo por el que se asesinó a Jessica. Más retadores son los blancos que constituyen *ausencias reflexionadas de notaciones*, oscurecimientos de hechos y de conexiones que delegan en el lector la tarea de

producir el elemento que falta en la cadena causal. El retrato de Violeta, mujer que da su nombre a la segunda parte, permite ilustrarlo.

En esta parte Violeta manda matar a su esposo:

Pidió al armero amigo de papá que encasquillara el revólver de su marido.

“Póngale cuarenta y ocho diamantes en las cachas —pidió—. Cumple cuarenta y ocho años”. Cuando se iba, dio media vuelta y susurró, con cara inocente: “Ah, y atórela. Que quede bien muerta. Vamos a jugarle una broma a mi esposo.”

Violeta ensayó mil veces ese gesto. Lo sabía a la perfección. Empezó a diseñarlo meses después de la boda.

Para el armero amigo de papá ese gesto sobraba. Entendió qué debía hacer y cuando le llevaron la pistola, lo hizo: la dejó como regalo de joyero, aunque inútil (68).

En la presentación de la mujer llama la atención que en ningún momento se expliquen las razones que la llevan a querer matar a su marido. ¿Por qué lo hizo? Nada se dice: se echan de menos los eslabones intermedios explicativos. Cuenta el narrador y hablan (parcamente) los personajes pero se callan sus motivos e intenciones.

El grado altamente elíptico de la narración invita a que el lector formule hipótesis sobre las relaciones lógicas entre los eventos, hipótesis que el texto no desmiente ni confirma. En la parte sobre Violeta se otorga mucha importancia a su pez favorito llamado Teresa —tal vez una alusión a 2666— que se está muriendo en el momento en que la mujer sale para estar presente en el asesinato de su marido, un narcotraficante poderoso. La contigüidad de ambos fragmentos puede sugerir una relación causal: el marido se habrá burlado de este pez débil y enfermo, constantemente en trance mortal, gran amor de Violeta, por lo cual ésta lo condena a una suerte parecida. Pero el efecto sugestivo de lo tácito es grande y abre hacia una pluralidad de sentidos. Así, otra contigüidad en la narración suscita una hipótesis distinta. Justo antes de la escena mencionada, el narrador especula sobre cómo Violeta pudo haber conocido a su marido:

El padre de Violeta fue policía; lo tiraron en una balacera. Ella quedó huérfana muy pequeña; fue hija única. Creció con las limitaciones de

una familia de clase media venida a menos. Tuvo una vida social activa a pesar de ser tímida.

La verdad es que el Chiquito la vio primero; ella tenía dieciocho años. No la pidió a la familia: se la arrebató a la madre. Una mujer sin marido, acostumbrada a la buena vida y además con afición al juego, es capaz de venderle el alma al diablo. O eso dicen (68).

La reacción de la muchacha se resume en dos verbos, que expresan dos acciones: “decidió ahorrarle palabras a mamá y se casó con el Chiquito” (68). La yuxtaposición del tema de la boda y del asesinato insinúa que la esposa se venga muchos años después de lo que le tocó en suerte: un matrimonio que no deseó pero al que no pudo oponerse. Esta interpretación se apoya en el hecho de que la escena con el armero incluye una alusión a la boda: “Empezó a diseñarlo meses después de la boda”.

La referencia al pasado de Violeta ilustra otro aspecto de la estructura de la novela que no solo salta de un personaje a otro sino también de una época a otra. Esas analepsis permiten dar una mayor profundidad a los personajes y hacen pensar que su pasado es un factor decisivo para entender sus acciones. Ahora bien, por distintas que sean, las historias de los personajes comparten un dato que hasta cierto punto iguala a víctimas y victimarios, a hombres y mujeres, pues la vida adulta de unos y otros arranca con un abandono: abandono de los parientes o abandono de un lugar, motivado por circunstancias externas no deseadas. A Violeta, la violencia —el parecido fonético llama la atención— del entorno le arrebató al padre y de ahí su vulnerabilidad posterior. Jessica fue abandonada por su marido que quiso quedarse con una partida de drogas. Juan Cevallos, su asesino, es descendiente de familias de apaches, mezcleros o comanches que huyeron de Texas y Chihuahua a Ciudad Juárez. Aunque el relato no dice en qué circunstancias, el muchacho perdió a sus padres y sabemos que le regalaron una pistola para cuando ya no estuvieran:

“Juan, mijo, cuando muramos vende y vete a Ciudad Juárez. Empieza 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. Tenía doce años (23).

De esta manera, a los habitantes de Ciudad Juárez les toca en suerte historias hechas de abandonos o de migraciones sobre un fondo de violencia, droga y maquiladoras que no es muy prominente pero sí omnipresente. Este rasgo compartido hace que se diluya la frontera entre buenos y malos o culpables e inocentes. La ausencia de comentarios explícitos sobre lo que piensan los personajes y sobre lo que motiva sus acciones sugiere también cuán difícil es conocer a los individuos y la sociedad, cuán complicado resulta determinar los verdaderos móviles de sus acciones o las genuinas razones de los acontecimientos. Asimismo, implican que el narrador se abstenga de enjuiciar y aún más de denunciar.

PARATAXIS

La tercera parte de la novela nos lleva a El Paraguay, un prostíbulo regentado por Juanita, el día en que se recibe a una muchacha nueva, Flor. Una de las prostitutas le advierte que existe una posibilidad de comprar medias con un pequeño defecto vendidas por una señora llamada Jessica. Las medias constituyen un bien precioso para las prostitutas porque cuestan mucho y se dañan fácilmente. El mismo día viene al prostíbulo uno de los clientes más importantes, un poderoso narcotraficante. Se emborracha con sus compañeros, escoge a la nueva y cuando le pone el cañón de su revólver en el ano, Flor lo aparta y el cliente se cae. En medio del escándalo y de la confusión, Jessica ofrece a Flor esconderla en su apartamento y Juanita intenta tranquilizar al narcotraficante negándose a entregarle a la chica. Por lo tanto, el final de la novela ofrece la razón que explica la muerte de Jessica que ocurre al principio y que confirma su retrato inicial en el que dominaba la empatía y el olvido espontáneo de sus propios intereses. También Juanita es asesinada por intentar proteger a otra mujer más vulnerable que ella.

Posiblemente el personaje más entrañable, la dueña del burdel, es paradigmática de los demás personajes femeninos en la novela que, en medio de situaciones peligrosas, se cuidan unas a otras. Como Juan Cevallos y como Flor, es una inmigrada para quien Ciudad Juárez alguna vez representó un porvenir mejor. Huérfana de padres (como en parte Violeta), tuvo que abandonar su pueblo de la mano de su abuelita indígena por estar ésta acusada de brujería y ambas llegan a Ciudad Juárez. Allí:

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

No anocheecía 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 (122).

Después de esto llega a El Paraguay donde las mujeres la acogen, regresa a casa y vuelve al prostíbulo para trabajar.

Acerca de su físico tan solo se dice que es alta y que tiene los pechos grandes. Por lo tanto, el narrador sigue siendo reticente cuando trata los cuerpos de estas mujeres del norte, incluso cuando ganan dinero con él —Juanita, Flor, las otras prostitutas— o cuando es la esposa de un narcotraficante poderoso y, por lo tanto, presumiblemente bonita —Violeta—. La reticencia se mantiene cuando se trata de 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 tambo de doscientos litros que contenía ácido. Pero también “se rescataron dos bolsas de silicón de los que usan los cirujanos para los implantes de senos” (96). Estas prótesis pudieron ser identificadas por el personal de la clínica donde Juanita se las hizo implantar para aumentarse 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. Se pregunta “entre un semáforo en rojo y el siguiente: ‘Los silicones, ¿son evidencia?, ¿parte del cadáver? ¿Los busco en el depósito de cuerpos o en los sobres de evidencia pericial?’” (97).

Una vez más, lo que sabemos de Juanita se limita a las acciones que sufre y que hace, como se puede ver en el fragmento que relata su muerte:

Juanita duró tres días sin comer, atada en una casa de seguridad en Ciudad Juárez. Murió de sopetón: le dieron un tiro en la frente. Para su fortuna, tenía los ojos vendados y estaba dormida.

Como la prensa reportó su desaparición, la metieron en un tambo de ácido para borrarla.

Los encargados de hacer el trabajo esperaron, dando vueltas al líquido hasta que no quedara nada, hasta que desapareciera. Y sellaron el contenedor.

Lo fueron a tirar a un terreno baldío a las afueras de la ciudad (139-140).

El encadenamiento de verbos en pretérito simple llama tanto más la atención por cuanto se siguen sin ser apenas interrumpidos por conectores que señalen relaciones lógicas entre las frases o que introduzcan oraciones subordinadas.

En su famoso *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942), Erich Auerbach estudió este recurso —llamado parataxis— que consiste en prescindir de conjunciones que introduzcan subordinadas o de preferir la coma o la conjunción “y”, ante todo en algunos textos fundacionales de la literatura occidental como el *Cantar de Roldán* del que dice: “siempre se elude la coherencia racionalmente articulada y hay predilección por el procedimiento entrecortado, intermitente, yuxtapuesto, de avance y retroceso, en el cual se sumergen las relaciones causales, las modales y aun las temporales” (103). Según Auerbach, de manera paradójica, la parataxis subraya las relaciones lógicas en vez de debilitarlas y sobre todo, genera un importante efecto de lo real al crear un “tono impulsivo y humanamente dramático” (73). *Corazón de Kaláshnikov* no solo incluye numerosos pasajes paratácticos —es uno de los rasgos estilísticos principales de la novela— sino que apoya el análisis de Auerbach: en los momentos más dramáticos de la trama, y sobre todo cuando se relatan asesinatos, la parataxis suele ser más depurada. Prueba de ello son los fragmentos arriba citados que tratan de la muerte de Jessica, el Chiquito y Juanita, y donde el estilo, sobrio y tenso, se funda sobre una casi ausencia de relaciones hipotácticas.

Según Auerbach, la parataxis es un modo primitivo y anticlásico de narrar, típico de la Edad Media, que será sustituido gradualmente por maneras más modernas y finas de describir la realidad. No obstante, en fechas recientes ha vuelto a ser practicada, por ejemplo por una serie de poetas estadounidenses entre quienes Ron Silliman teorizó el fenómeno bajo la expresión *the new sentence* en un ensayo con el mismo título (1987). Lo que define la *new sentence* es, precisamente, que constituye

una unidad lingüística autónoma y que su relación con las demás frases que la rodean debe ser inferida por el lector. Bob Perelman, otro estudioso y practicante prominente de la *new sentence*, estima que la ausencia de relaciones sintácticas explícitas entre las frases es tan frecuente en la literatura contemporánea porque da cuenta de la atomización de la experiencia postindustrial: en este contexto es difícil escapar de áreas y proyectos atomizados y hacer narraciones largas y llenas de sentido (313). Por lo tanto, piensa que existe una congruencia entre el referente y la forma de expresarlo. En *Corazón de Kaláshnikov*, la parataxis puede relacionarse con la fragmentación del cuerpo social, de la cual son significativos las migraciones y los abandonos sobre un fondo de maquiladoras y narcotráfico, y la destrucción de las vidas biológicas, particularmente los cuerpos de mujeres que se deshacen en uñas, grasas, prótesis. Pero Perelman también aborda la parataxis con criterios axiológicos. Así la celebra por su efecto emancipador: escribir en fragmentos puede salvaguardar a un escritor de ser contaminado por las grandes narrativas del poder. La ausencia de erotización de los cuerpos femeninos, de melodrama y de sensacionalismo, la falta de explicaciones para lo que ocurre, demuestran cuánto Páez Varela se mantiene alejado de las “grandes narrativas” de fórmula y comerciales que existen sobre la violencia en el norte. Por último, Perelman considera que la parataxis es sintomática de la búsqueda de igualdad en los tiempos que corren: a la coordinación sintáctica correspondería una igualdad semántica que se puede poner en relación con un terreno político y moral. Asimismo, “escribir en frases” consiste en emplear una unidad públicamente legible lo cual también es democratizador (315). Con esta idea coincide Páez Varela quien, cuando un entrevistador le preguntó por qué los lectores debían leer sus novelas, alegó el mismo argumento de que sus novelas podían ser leídas por muchas personas gracias a la sencillez de sus frases: “es una buena manera de reencontrarse con la lectura, porque no son novelas complicadas, no están escritas con un lenguaje al que le sobren las palabras, va a lo que va” (Alonso: s.p.).

Por la ausencia de nexos y la fragmentación que implica, la parataxis lleva consigo cierta desnarrativización. Ahora bien, el análisis que hace Bob Perelman de algunos textos de Ron Silliman demuestra que éstos, no obstante ser sumamente paratácticos, integran elementos que hacen posible una renarrativización y que entre tales elementos destaca la repetición (318). Una vez más, *Corazón de Kaláshnikov* es un buen

ejemplo de lo mismo, pues la repetición en el texto es abundante, ante todo en el nivel léxico, como se puede ver, por ejemplo, en el fragmento que cuenta el “levantamiento” de Juanita:

A Juanita la levantaron en el Club Paraguay. Los que la llevaron para matarla, la esperaron desde temprano. Ella no permitió un escándalo frente a los clientes y las muchachas. No se opuso. Fue un jueves [...] A Juanita la llevaron del Paraguay. Las chicas jamás olvidarán su rostro firme y su actitud: ya en la puerta la empujaron y ella se volteó y abofeteó con fuerza al que estaba detrás. Le gritó: “¡Hoy me muero, pendejo! Me tratas con dignidad, ¿oíste? Créeme: eso, la dignidad, eso es lo único que te va a importar cuando sepas que ya no vuelves, ¿entiendes, pendejo? ¿Entiendes lo que te digo?” (135-136).

Se presenta una construcción anafórica —recurso que Páez Varela usa a lo largo de toda la novela—: “A Juanita la levantaron” y “A Juanita la llevaron”, y se repite el sintagma “la llevaron” así como el verbo “entiendes” en forma interrogativa. Ocasionalmente incluso se repiten situaciones enteras: la muerte de Jessica, la importancia de las medias, la manera como Juanita llegó a conocer el prostíbulo se cuentan distintas veces. De esta forma, la repetición, además de evocar un tono oral, facilita la comprensión “compensando” la dificultad de reconstruir el sentido provocada por el estilo paratáctico y la estructura fragmentaria de la novela.

GLOBAL SOUTH Y NARRATIVA DEL NORTE

En dos estudios recientes, Hermann Herlinghaus ha argumentado que existe una relación privilegiada entre la parataxis y el *Global South*, los escenarios donde ocurren constantes flujos y reflujos de personas que intentan sobrevivir en condiciones extremas como es el caso del norte de México. Partiendo de una constatación parecida a la de Perelman (al que no se refiere) de que las narrativas paratácticas reemergen en los escenarios de la globalización, las estudia con la esperanza de contribuir a la comprensión tanto de las realidades retóricas como de las políticas. En su ensayo *Violence without Guilt* (2009) sostiene que la parataxis da cuenta de la índole recalcitrante del drama social, de su obtusa mate-

rialidad, de su distancia del reino de lo simbólico. Lo ejemplifica con el *corrido global* —expresión que usa para hablar del narcocorrido y del corrido de los migrantes—, que se refiere a las condiciones límite de los que carecen de hogar al contar dramas que no terminan nunca y que no incluyen ningún sentido de la reconciliación. El estilo paratáctico de estos corridos hace imaginar la condición humana extrema de los mojados y de los pequeños traficantes de droga en la que la pérdida y la depravación aparecen como la esencia del mundo contemporáneo (75).

La novela de Páez Varela comparte su estilo paratáctico con lo que Herlinghaus llama el *corrido global* e incluso evoca su ritmo mediante la disposición gráfica de las frases que a veces se escriben una debajo de la otra en vez de formar párrafos más largos. La lectura que hemos propuesto sugiere que se añadan a los migrantes y narcotraficantes que, según Herlinghaus, constituyen las personas éticas de la imaginación alternativa, a muchas otras personas que llegan a Ciudad Juárez, hombres y sobre todo mujeres que no están directamente involucrados en el narcotráfico ni quieren emigrar pero que padecen de una u otra forma las consecuencias de la violencia generada por las condiciones sociales del medio, las consecuencias de ser expulsados de un lugar, de una comunidad, de una familia. También es interesante notar que en su estudio posterior, *Narco-epics. A Global Aesthetics of Sobriety* (2013), donde ahonda en cuestiones éticas y estéticas parecidas, Herlinghaus vuelve a analizar los efectos de la parataxis, esta vez en la novela *2666*, particularmente en la parte sobre los feminicidios. Los comentarios que dedica al estilo de Bolaño coinciden con los de Glen Close y Andrés Ibáñez a los que nos hemos referido antes ya que hace resaltar los silencios, la parquedad, la fragmentariedad:

the character of his disenchanted, 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 (210).⁴

⁴ “El carácter de su contar desencantado, lacónico, en pedazos de un conjunto en el que aparentemente falta cualquier sentido, acompañado por la confusión de géneros —ficción literaria/reporte policial/noticia de prensa— no significa que se abandone la

Según Herlinghaus, la parquedad del estilo de Bolaño, cronístico y notarial, cumple un imperativo ético al abstenerse de acomodar los dramas que relata al estilo hollywoodense. Las lecturas propuestas de la novela 2666 por los tres críticos mencionados subrayan rasgos que encontramos igualmente en *Corazón de Kaláshnikov* y que allí tienen un efecto parecido.

Por nuestra parte creemos que el uso de la parataxis, aparte de obedecer a imperativos de tipo ético, es favorecido por las circunstancias geográficas del norte mexicano. A principios del nuevo milenio, cuando los lectores se preguntaban si la emergente “literatura del norte” era distinta de lo que se escribía en el resto del país, Eduardo Antonio Parra intentó formular una respuesta al destacar tres rasgos: “la omnipresencia del paisaje y del clima en los relatos, la proximidad geográfica de los Estados Unidos que trae como consecuencia los embates de la cultura norteamericana, y el lenguaje característico de los nortños” (2004: 73). Al final de su artículo, Parra volvía sobre el lenguaje autóctono para subrayar su importancia como criterio distintivo: en el lenguaje de los nortños hay “un ritmo que se basa en una respiración acaso sofocada por los extremos del clima y, por lo tanto, aunque en general es abundante, da una impresión de parquedad, repetitiva y entrecortada” (76-77). Precisamente, parece aludir aquí a la parataxis que corta las frases por falta de aliento.

En efecto, en varios escritores nortños o que escriben sobre el norte con conocimiento de causa (Bolaño), llama la atención una marcada predilección por la coordinación de frases breves inconexas que se prefieren al uso de los conectores lógicos y de las frases subordinadas. La tendencia ha sido de sobra comentada en relación con *Cartucho* (1931), de Nellie Campobello, donde incumbe al lector reconstruir el sentido de las estampas en las que, como también se ha comentado, ha influido el estilo de los corridos. El íncipit del libro es ilustrativo de su estilo paratáctico: “Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias” (9). En un estilo más explícito desde el punto de vista lógico se diría: “No sabía coser ni pegar botones. Por esto, para que mamá cosiera sus camisas, un día las llevó para la casa. Después de

búsqueda de la verdad. Es una manera sobria de aproximarse a acciones y sentidos que están más allá del sistema explicativo de la sociedad moderna” (trad. mía).

que las reparaciones estuvieran hechas, fue a dar las gracias”. El mismo estilo paratáctico caracteriza algunos textos de un contemporáneo de Páez Varela, el escritor regiomontano David Toscana. En *El ejército iluminado* (2006), novela que ganó los premios Casa de las Américas de narrativa y José María Arguedas, Toscana incluye largos pasajes sin nexos. Cuando los niños del ejército iluminado ven a un hombre que avanza hacia ellos, el narrador describe sus reacciones y las de su presumible oponente:

Comodoro aprieta puños y dientes ante el inminente encuentro con el hombre. Ubaldo revuelve torpemente la mochila hasta hallar el sacacorchos; tú le aprietas el cuello y yo lo trepano. Llega el momento en que sus trayectos se encuentran. El hombre descubre al blanco querubín orinante de la iglesia de San Sebastián, tira su azadón y se arrodilla con la cabeza gacha. ¿Lo matamos?, pregunta Comodoro. La carreta se sigue de largo, el chorro de Cerillo se vuelve intermitente, y el hombre continúa en su piadosa pose. Dejémoslo vivir, dice Ubaldo, parece un hombre de paz (144).

En todo el fragmento no hay ni una subordinada que explique las relaciones lógicas entre las reacciones: estas se expresan de forma elemental mediante la conjunción ‘y’ o con comas aunque en distintas ocasiones se trate de relaciones causales. La guerra en esta novela pertenece a otro orden que la Revolución mexicana en *Cartucho*, pues es en gran parte imaginada por un grupo de niños discapacitados encabezados por un adulto quijotesco, entre loco y cuerdo. Sin embargo, esto no quita que exigirá su tributo. Que *Cartucho*, los (narco)corridos, *El ejército iluminado*, 2666 y *Corazón de Kaláshnikov* compartan temas —el norte, la frontera, la guerra, la violencia— y un estilo —la fragmentación, la elipsis, la parataxis— no parece ser casual. Al contrario, puede resultar de una presión simultánea de imperativos éticos del *Global South* y de la realidad geográfica norteña. Pareciera que la conjunción de ambos propicia la escritura de textos concisos y sobrios que dan cuerpo a la miseria humana de una manera admirablemente sui géneris.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, JOSÉ ERNESTO. "Música para perros (una entrevista con Alejandro Páez Varela)". *Sopitas* (11 de septiembre de 2013). Artículo disponible en línea: <<http://www.sopitas.com/site/248438-libros-musica-para-perros-entrevista-con-alejandro-paez-varela>> [fecha de consulta: 13 de febrero de 2014].
- AUERBACH, ERICH. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2011 [1942].
- CAMPOBELLO, NELLIE. *Cartucho*. México: Factoría ediciones. Col. La serpiente emplumada, 2003 [1931].
- CLOSE, GLEN. "Desnudarse y morir: la erotización del cadáver femenino en el género negro". *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla (coords.). Berlín: LIT, Ibéricas 3, 2012: 89-107.
- FADANELLI, GUILLERMO. "Guillermo Fadanelli, sobre *Corazón de Kaláshnikov*, presentación en el D.F.". Artículo disponible en línea: <<http://www.alejandropaez.net/02-10-2009/guillermo-fadanelli-sobre-corazon-de-kalashnikov-presentacion-en-el-df>> [fecha de consulta: 10 de febrero de 2014].
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Debolsillo, 2003 [1981].
- HERLINGHAUS, HERMANN. *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave/Macmillan, 2009.
- HERLINGHAUS, HERMANN. *Narco-epics. A Global Aesthetics of Sobriety*. New York: Bloomsbury, 2013.
- IBÁÑEZ, ANDRÉS. "Sobre antihéroes y tumbas, o por qué Bolaño es grande". *Revista de libros*. Artículo disponible en línea: <<http://www.revistade-libros.com/ventanas/sobre-antiheroes-y-tumbaso-por-que-bolano-es-grande>> [fecha de consulta: 20 de enero de 2014].
- JOUBE, VINCENT. *L'effet-personnage dans le roman*. París: PUF, Col.Écriture, 1992.
- PÁEZ VARELA, ALEJANDRO. *Corazón de Kaláshnikov*. México: Planeta, 2009.
- PARRA, EDUARDO ANTONIO. "El lenguaje de la narrativa del norte de México". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXX: 59 (2004): 71-77.
- PARRA, EDUARDO ANTONIO. "La estructura del caos". *Revista de la Universidad de México*, 70 (2009): 89-90.
- PERELMAN, BOB. "Parataxis and Narrative: The New Sentence in Theory and Practice". *American Literature*, 65/2: 313-324. Artículo disponible en

línea: <http://www/jstor.org/stable/2927344>> [fecha de consulta: 8 de enero de 2014].

SILLIMAN, RON. *The New Sentence*. New York: Roof, 1987.

TOSCANA, DAVID. *El ejército iluminado*. Barcelona: Tusquets, 2006.

FECHA DE RECEPCIÓN: 3 de marzo de 2014.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 5 de septiembre de 2014.