

## **La escritura de la memoria y del trauma en *Tijuana: crimen y olvido* de Luis Humberto Crosthwaite**

**Christian Sperling**

**(Universidad Autónoma Metropolitana, México)**

### **Introducción**

Si bien, la memoria, el olvido y el trauma gozaron de un lugar privilegiado en la agenda de investigación humanística en América Latina, donde cobraron auge en debates académicos y políticos hace aproximadamente una década, es innegable que en el México contemporáneo, la producción de sentido sobre los brotes epidémicos de violencia en determinadas regiones demanda recuperar elementos teóricos clave de aquellos debates que nos permitan profundizar en los procesos de construcción de la memoria en nuestro presente. No me propongo reseñar esa extensa producción académica, que además obedece a fenómenos y circunstancias regionalmente específicos; tampoco pretendo esbozar un panorama de la ficción mexicana contemporánea sobre el tema, sino me enfocaré en el papel metafórico que desempeña la ficción al sondear las posibilidades de participar en la disputa por el sentido de la violencia en nuestro presente. Para ello, después de una breve aclaración sobre las bases teóricas que sustentan este trabajo, analizaré el caso ejemplar de *Tijuana: crimen y olvido* (2010), novela que sigue mostrando una triste actualidad frente a los múltiples casos de desaparición forzada de personas y asesinato de periodistas.

Al mismo tiempo, considero que este no es el lugar para polemizar sobre el contexto político que oscila entre el simulacro mediático de triunfos en el combate contra el crimen y las ovaciones narcisistas de una clase política incapaz, indiferente o indispuesta a siquiera informar de modo verosímil sobre el rumbo de un Estado que quedó al garete.<sup>1</sup> No obstante, he aquí síntomas que remiten a la vital pregunta sobre la orientación de acciones políticas y de la vida cotidiana frente a la complejidad que implica comunicar sobre las múltiples causas y consecuencias de la violencia. En particular, la absoluta marginalidad en la esfera pública de los actores sociales que reivindican la memoria de las víctimas y desaparecidos remite, como

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, el tenor de muchos investigadores y comentaristas del Seminario de Violencia en México, organizado por Lorenzo Meyer y Sergio Aguayo (2014), consiste en amonestar la falta de transparencia en el manejo y la imprecisión de la información sobre la violencia y la criminalidad; criticando abiertamente la manipulación de la misma; exigiendo una perspectiva más integral en la planeación de políticas de seguridad; y señalando la ingenuidad, soberbia o falta de voluntad manifiestas en el diseño de estrategias de combate y prevención del crimen.

otro síntoma, a los límites de la comunicación socialmente avalada, porque ¿en qué medida se puede tematizar y conmemorar algo que pone en tela de juicio el proceder, la competencia y la legitimidad de las autoridades estatales?

Analizando la literatura contemporánea enfocada en la violencia, que en contraste, a menudo es leída en espacios de relativa paz y orden cívico, me referiré a una de sus vertientes que se rehúsa a subsanar ideológicamente con una clausura narrativa los acontecimientos desencadenados desde la declaración de la guerra contra el narcotráfico. En lugar de ocultar las contradicciones inevitables que pone de relieve la violencia, como acontece en comunicados oficiales y en la mayoría de los medios de comunicación,<sup>2</sup> algunos relatos literarios insisten en el desencuentro entre las representaciones y la realidad. Así, la literatura funge como contradiscurso que manifiesta una especie de conciencia desgarrada que desconfía de la cobertura mediática y el discurso político sobre las transformaciones que padece el país dentro de la escalada de violencia.<sup>3</sup> De ser así, algunas obras literarias corresponden con la ostentativa renuncia a la construcción de sentidos coherentes a la desestructuración social y la comunicación distorsionada; además, esta estrategia podría indicar una condición fragmentada y traumática de la memoria colectiva, pues donde no hay comunicación sobre las experiencias violentas, se produce el trauma.

Sabemos que el relato ejerce una función clave en la estructuración cognitiva de nuestro mundo, esto es, en la construcción social de nuestra realidad.<sup>4</sup> Desde luego, esta tarea no incumbe únicamente a la creación literaria, aunque esta –sobre todo, en un contexto donde prevalece el ocultamiento de los estragos traumáticos de las víctimas– cumple una función testimonial importante en tiempos adversos, caracterizados no sólo por la ausencia de un marco social para la articulación de la memoria, sino también por la censura, el hostigamiento y el asesinato de periodistas.

También existe consenso de que la memoria se construye desde el horizonte presente en el cual se vincula con el pasado y, en nuestro caso, se configura de modo narrativo, porque articula una serie de acontecimientos en una secuencia temporal de modo que otorgue a ésta coherencia y cohesión a partir de la subjetividad<sup>5</sup> de una comunidad de sentido. En el caso ideal, esta temporalización permite una trama regida por una dinámica de causa-efecto, que establece un desarrollo entendible de los sucesos concatenados, y opera como unidad de sentido. De esta podemos establecer una distancia reflexiva: identificarnos con ella o

---

<sup>2</sup> Véase Escalante Gonzalbo 2012.

<sup>3</sup> Discuto este punto de partida en Sperling s.a.

<sup>4</sup> Véase Polkinhorne (2005: 5).

<sup>5</sup> "Por eso la verdad de la memoria no radica tanto en la exactitud de los hechos (*res factae*) como en el relato y la interpretación de ellos (*res fictae*)" (Lechner / Güell 2006: 18).

rechazarla; así la trama desemboca en la formación de nosotros como sujetos en el presente, esto es, influye en nuestra identidad que nos brinda una base para orientar nuestras acciones.

Además el relato es una de las mediaciones entre nuestro horizonte de expectativas y lo inédito, es decir, permite interpretar acontecimientos que resultan descomunales. Narrando transformamos la contingencia caótica de nuestro entorno –acontecimientos extraordinarios no integrados en una trama– en contingencia ordenada; de esta forma, asimilamos lo que se oponía a nuestras expectativas en nuestro espacio de experiencia.<sup>6</sup> De esta operación resultan configuraciones de transursos temporales –tramas– que ofrecen soluciones a otras contingencias irresueltas que se hacen patentes y pueden solucionarse en momentos peripatéticos en la narrativa.<sup>7</sup> En este sentido, las tramas sirven como marcos de formación de sentido que permiten articular y procesar situaciones de contingencia y ofrecen moldes identitarios; también pueden modificarse con el objetivo de 'tramitar' experiencias límite para las cuales aún no existe mediación narrativa.<sup>8</sup> En el caso de no contar con marcos idóneos que faciliten transformar acontecimientos contingentes, en sentido narrativo, se producen rupturas en la construcción narrativa.

En relación con lo anterior, diferentes disciplinas discuten los factores que interfieren en la formación del sentido narrativo y de la memoria, e introducen la noción del trauma para remitirse a la dificultad de integrar la realidad de una pérdida o una experiencia límite: "una falla en la elaboración de información es entonces el mecanismo patógeno clave del trauma [traducción C.S.]" (Fischer / Riedesser 2009: 91). De modo general, un trauma es producto de la confrontación del sujeto con una situación que no permite una reacción adecuada; a falta de una mediación simbólica (tramas o esquemas cognitivos adecuados), se enfrenta a una experiencia que rebasa su capacidad de elaborar un sentido sobre una vivencia extrema, lo cual perturba la comprensión tanto de su entorno como de sí mismo. En consecuencia, la experiencia no asimilada genera un vacío de sentido; se manifiesta, por ejemplo, como ruptura e incoherencia, alteración de la temporalidad, fragmentación de la memoria, desplazamiento de la experiencia, duda sobre la veracidad de lo acontecido, repetición obsesiva o disociación psíquica. Subsumiremos con el término de la "desrealización" de la experiencia (ajena al sujeto y desplazada a un espacio-otro) estos "síntomas" (Kaufmann 2006: 53s.), que remiten a una contradicción irresoluble, pues se trata de la "presencia de esa

---

<sup>6</sup> Véase Straub (2005: 73). Jörn Rüsen 2001; 2014 parte de los mismos presupuestos teóricos.

<sup>7</sup> Véase Straub (2005: 73).

<sup>8</sup> Véase Straub (2005: 72s.) y Polkinhorne (2005: 6). La psicotraumatología clínica comprende este hecho en términos de esquemas cognitivos cuyas reglas de coordinación son rebasadas en momentos de experiencias potencialmente traumáticas, lo cual se expresa en "scripts" contradictorios. Véase Fischer / Riedesser (2009: 71).

ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada" (Jelin 2002: 28).

Con el fin de problematizar más la noción de trauma y especificar la necesaria toma de distancia reflexiva para 'tramitar' experiencias potencialmente traumáticas, podemos apoyarnos en la pareja conceptual *working through* y *acting out* que propone Dominick LaCapra para referirse a dos modalidades diferentes, pero no mutuamente excluyentes, para 'representar' dicho presente o pasado violento.<sup>9</sup> Éstas permiten distinguir entre una modalidad operativa y productiva (*working through*), y otra disfuncional y traumática (*acting out*) para tratar con experiencias límite, tanto como afectado como sujeto investigador, o incluso como sociedad en conjunto, y así sirven para evaluar diferentes representaciones en cuanto a sus alcances en el procesamiento del trauma y su potencial de problematizar las transferencias y proyecciones entre sujeto, acontecimientos y experiencia.

De modo esquemático, puede entenderse por trauma un estado que hace imposible cualquier cierre o clausura, porque produce una disociación entre el afecto y la representación, vinculada con la experiencia límite: "se siente de manera desorientada lo que no puede representarse; se representa de modo entumecido (*numbly*) lo que no puede sentirse [traducción C.S.]" (LaCapra 2001: 42). El trauma significa entonces una ruptura de la experiencia, que distorsiona la memoria del acontecimiento, que necesita rearticularse a modo de una toma de distancia para que el sujeto pueda asumir una posición reflexiva con respecto a su pasado. De no ser reflexivo el procesamiento de la experiencia, pueden producirse transferencias (identificaciones y proyecciones con la experiencia límite) que distorsionan la representación.

Complementariamente, Elizabeth Jelin acuña una metáfora para referirse a esta dimensión traumática: las "cajas negras" remiten a la falta de un marco o una mediación para articular la experiencia límite en un conjunto con sentido (Jelin 2002: 75). En *Tijuana: crimen y olvido*,

---

<sup>9</sup> Según LaCapra (2001; 2004; 2009; 2013), por un lado, acontecimientos violentos pueden resultar traumáticos si un sujeto queda "atrapado" dentro de la experiencia "inmediata" o vivencia (*Erlebnis*); esta forma de revivir irreflexivamente el pasado la denomina "enactuar" (*acting out*). En este caso, se manifiesta una falta de distancia temporal con respecto a la experiencia traumática, que colapsa la distinción entre pasado y presente. El pasado vuelve como un fantasma, manifiesto en fantasías violentas, como experiencia desplazada que regresa compulsivamente para "poseer" al sujeto en el presente y situarlo fuera de su contexto vivencial. Por otro lado, la elaboración del pasado (*working through*) presupone que el sujeto logre establecer una distancia reflexiva de los acontecimientos violentos para alcanzar una experiencia elaborada o integrada (*Erfahrung*) acerca de ellos. En esta modalidad diferente de "repetir" el pasado, el sujeto adquiere la posibilidad de transformarse en agente político y ético. En oposición a la enactuación descontrolada cuyos efectos destructivos pueden contrarrestar esta elaboración consciente, se trata de una práctica de articulación reflexiva, de una toma de distancia temporal que permite distinguir entre pasado, presente y futuro. Eso implica tanto el trabajo de duelo como prácticas críticas que pueden mitigar los efectos postraumáticos y construir un tipo de empatía con las víctimas que supera la identificación directa con ellas. Ahora bien, cabe añadir que la elaboración de un pasado violento no necesariamente lleva el sujeto traumatizado a dominar plenamente la situación pasada ni a reinstaurar su identidad previa a la experiencia traumática; ni tampoco implica una clausura ni un cierre.

Luis Humberto Crosthwaite opta por rectángulos negros para representar los *black outs* de sus personajes frente a la violencia y así alude a esta dimensión de lo inenarrable. La novela problematiza en diferentes niveles diegéticos las posibilidades de construir narraciones sobre experiencias extremas, porque muchas tramas quedan trucas; la falta de resolución de sus peripecias muestra la imposibilidad de elaborar la contingencia caótica con la cual se enfrentan los personajes.

Al mismo tiempo, *Tijuana: crimen y olvido* abre un espacio metaficcional que permite una lectura del relato como metáfora. Me refiero a que sus desplazamientos y transferencias ejemplarizan mecanismos fallidos para construir la memoria sobre las víctimas de la desaparición forzada, además de problematizar cómo se distorsiona la comunicación sobre ellas. De este modo, adquiere la función de un *black box*, de la que podemos deducir el *modus operandi* de una sociedad que se enfrenta a la experiencia de la violencia no asimilada. En este sentido, esta narrativa adquiriría el estatus de una metáfora heurística que perfilaría, de manera pre-teórica, las operaciones del lenguaje, las convenciones sociales e impasses, relacionadas con las condiciones adversas para la articulación de la memoria de las víctimas en el México actual.<sup>10</sup>

En las siguientes páginas discutiré algunos capítulos claves de la novela para analizar los personajes y la configuración textual, sobre todo, en cuanto a las transferencias que se generan entre los diferentes niveles diegéticos. *Tijuana: crimen y olvido* es una narrativa 'en abismo': consiste de relatos intercalados en otros, a su vez, enmarcados en otra narrativa. Su complementariedad capitular, entre capítulos 'documentales' y capítulos 'fccionales',<sup>11</sup> podría leerse como un palimpsesto en cuya superficie los acontecimientos subjetivamente no asimilados por la elaboración narrativa se desplazan a las capas subyacentes. A lo largo de esta revisión, exploraré la pertinencia de los elementos teóricos hasta ahora expuestos y

---

<sup>10</sup> De este modo, nuestro punto de partida coincide con la observación de Frida Pulido sobre *Tijuana: crimen y olvido*: "El texto explora diferentes formas del no-recuerdo; la primera es el distanciamiento afectivo al que se aspira para superar una pérdida emocional; la segunda es la supresión selectiva de recuerdos, como medida de supervivencia ante un hecho traumático; la tercera es la indiferencia ante hechos terribles que se consideran cotidianos y por último, la falta de memoria social" (Pulido 2011: 11).

<sup>11</sup> Podemos diferenciar los capítulos en dos tipos: por un lado, los que refuerzan el efecto de lo real ("Prefacio", cap. 1, 2, 5, 6 y 7) como la reproducción del cuaderno de la protagonista, las entrevistas con 'personas' que proporcionan información contextual y los esbozos biográficos. También la cronología, en el sexto capítulo, orienta al lector sobre los hechos documentables al tiempo que contrasta con la inenarrabilidad de los casos. Finalmente, el séptimo capítulo, contiene una reflexión personal del 'autor' sobre su duelo y remordimiento debidos a la desaparición de Magda. De este modo, la ficción adquiere una dimensión cuasi autobiográfica, otra estrategia de reforzar la verosimilitud de la novela. Opuestos a esta dimensión 'fáctica y objetiva', otros capítulos (cap. 3, 4, el "Epílogo" y, otra vez, cap. 1) tienden a la desrealización de los acontecimientos para incursionar en la subjetividad de los personajes, poniendo de perfil la discrepancia entre su percepción subjetiva y la dimensión objetiva externa. Al mismo tiempo, se observan guiños metafccionales que rompen con la ilusión verosímil y, porque revelan la escritura como artificio, abren un espacio de reflexión sobre los múltiples mecanismos traumáticos que obstruyen la formación de la memoria.

sondearé el potencial pre-teórico de la novela para apreciar el papel memorístico que desempeña.

### **Límites de la escritura memorística**

Con *Tijuana: crimen y olvido* (2010) Luis Humberto Crosthwaite publica su novela hasta ahora más extensa. En ella prima un lenguaje sencillo, cotidiano pero resistente a una lectura inmediata a razón del tono contemplativo y la estrategia narrativa reiterante. Esta ficción documental 'reconstruye'<sup>12</sup> las vidas de cuatro víctimas del crimen –dos asesinados y dos desaparecidos– para transitar constantemente hacia la metaficción, una estrategia que constituye "una compleja maquinaria narrativa, encaminada al rescate de muchos olvidos reales, tan reales como la invención de la que surgieron" (Díaz Arciniega 2011: 175). Para ello, elementos de construcción dramática propios de la novela policiaca integran los acontecimientos en diferentes tramas. Sin embargo, y en eso radica la virtud novelesca de *Tijuana: crimen y olvido*, no se subsana cabalmente la fragmentación de la historia por medio de ese elemento de cohesión narrativa ni se pretende articular cierres narrativos definitivos.

De particular interés resulta la figura ficcional del 'autor' Crosthwaite<sup>13</sup>, que aparece como instancia detectivesca, investigando y reconstruyendo los acontecimientos, además de verse involucrado en hechos violentos al ser víctima de un secuestro en el desenlace, donde, en un giro unamuniano, encuentra (o eventualmente inventa) al maligno creador de los sucesos violentos y artífice de las trazas narrativas, llamado Edén Flores.<sup>14</sup> Esos espejismos de una escritura metaficcional dentro de un relato de extrema verosimilitud generan un espacio de reflexión sobre la violencia que no logra otorgar un sentido estable a lo acontecido. Por ejemplo, el 'autor' intenta reconstruir los cuatro casos supuestamente relacionados, con el resultado de que se desplacen y repitan las experiencias traumáticas, porque los residuos inasimilables en las historias sin clausura se inscriben como 'estancamientos' temporales y rupturas en otros niveles diegéticos. De esta manera, el propósito de escritura testimonial se frustra continuamente, lo que escenifica la calidad traumática de la imposibilidad de hilar los acontecimientos para establecer una distancia reflexiva con respecto a ellos (*working*

---

<sup>12</sup> En el sentido de una reconstrucción ficcional, el "Prefacio" de *Tijuana: crimen y olvido* (Crosthwaite 2010: 13-17) inicia la novela creando la ilusión de que los personajes son reales, además de ser el 'autor' quien investiga las circunstancias de su muerte. Esta estrategia puede entenderse como juego con el género actualmente exitoso del periodismo de investigación que abunda en las mesas de novedades de las librerías. Otro paratexto que genera verosimilitud y a la vez trastoca ficción y realidad es la dedicatoria dirigida a "Magda y Juan, donde quiera que se encuentren" (Crosthwaite 2010: 10).

<sup>13</sup> Usaré comillas para referirme al 'autor' ficcional Luis Humberto Crosthwaite en la novela.

<sup>14</sup> Esta estrategia es clave para entender el juego con elementos ficcionales en una novela testimonial: "la voz narrativa es intencionalmente muy cercana a la voz del propio autor, lo cual genera una deliberada confusión en el lector, quien no sabrá ni podrá distinguir entre lo propiamente ficticio del relato y lo estrictamente veraz de unos supuestos hechos reales" (Díaz Arciniega 2011: 172).

*through*). Otra figuración del trauma se encuentra en el carácter reiterativo, fragmentario y caviloso del relato que se resiste a establecer una narrativa fluida y, más bien, tiende a un tono melancólico, propio de un prolongado intento de trabajo de duelo por parte de los personajes, que no alcanza a consumarse.

*Tijuana: crimen y olvido* se sitúa en el entorno tijuanaense que sufre la paulatina normalización de la violencia, donde el ciudadano aparece como ser vulnerable, despojado de sus derechos elementales frente al crimen organizado. Esa ambivalente normalidad se manifiesta, por ejemplo, cuando Magda Gilbert, la protagonista, es testigo de un secuestro en vía pública, a plena luz del día y que en absoluto no llama la atención de los transeúntes.<sup>15</sup> La discrepancia entre el impacto subjetivo del acontecimiento en la protagonista aterrorizada y la objetiva indiferencia de los peatones que prosiguen tranquilamente con sus compras, conlleva en sí un potencial traumático, porque la inadecuación entre percepción y entorno lleva a la desrealización de la experiencia, a una ruptura en el entendimiento de sí mismo y del mundo.<sup>16</sup>

Al mismo tiempo, la escena aludida es emblema de una sociedad que no reconoce la necesidad de brindar un marco social para la articulación de la memoria y el debate público sobre las víctimas de la desaparición forzada. Cabe añadir que el fenómeno de la desaparición forzada de personas tiene implicaciones complejas que rebasan los destinos individuales, como muestra Silvia Pappé, porque lleva a una desarticulación del tejido social y simbólico: junto con las personas desaparecen aspectos tan elementales como la pertinencia, la memoria, la confianza, el orden social creíble, la percepción de personas como víctimas de una estrategia de represión sistemática, la organización política local, un orden político creíble, las certezas de la vida cotidiana, la orientación en el presente y las proyecciones hacia el futuro.<sup>17</sup> Muchos de estos aspectos emergen en el universo ficcional de *Tijuana: crimen y olvido* mediante los síntomas que subsumimos con el término desrealización.

En la novela, la dimensión de la violencia cotidiana se complementa temática y estructuralmente con el fin de simbolizar la comunicación interrumpida en la sociedad, ya que la mayoría de los personajes están comprometidos con el periodismo de investigación sobre el crimen y sus víctimas, y así se exponen a los consabidos peligros que conlleva este oficio en el México actual. Frente a la falta de motivos de las autoridades por esclarecer los delitos e incluso frente al hecho que ellas mismas amenazan directamente a los periodistas, la novela remite a un círculo vicioso: indagar y escribir sobre los asesinatos tiene como consecuencia el

---

<sup>15</sup> Véase Crosthwaite (2010: 102s.).

<sup>16</sup> Véase Fischer / Riedesser (2009: 74).

<sup>17</sup> Véase Pappé (s.a.).

hostigamiento y la desaparición forzada de los mismos periodistas. En este contexto, la expresión "cruzar la línea" (Crosthwaite 2010: 36) adquiere el sentido de franquear el umbral donde el periodista se expone por medio del acto de la escritura, porque toca intereses sensibles de los actores criminales. En este sentido, existe cierto paralelismo entre la (auto-) censura en la comunicación periodística sobre la violencia y lo inenarrable que adquiere una dimensión traumática en el nivel psíquico-subjetivo. En ambos casos se traza una línea demarcatoria de lo indecible que no logra articularse en el imaginario o en la esfera pública. En consecuencia, la novela genera una metáfora sobre una sociedad sin medios para tematizar su desintegración.

### **Verosimilitud y guiños metaficcionales en el cuaderno de Magda**

El cuaderno de Magda (cap. 1) –su diario personal– contiene reflexiones íntimas, que se caracterizan por su profundidad autorreflexiva, ya que el personaje, en un gesto de distanciamiento de sí misma, comenta sus apuntes autobiográficos en el margen y recurre a la tercera persona. Objeto de muchas de sus cavilaciones es la muerte violenta de su ex novio, Fabián. En virtud de la verosimilitud del cuaderno, no se teme incursionar lo sentimental para crear un estilo personal, y así se logra un efecto testimonial que otorga profundidad psicológica a una víctima de la desaparición forzada.<sup>18</sup>

Con respecto a su contenido narrativo, el cuaderno describe a la joven periodista recurriendo a las escenas del crimen y reportando los asesinatos en Tijuana. Paulatinamente se despliega un escenario de intensa paranoia, por ejemplo, cuando la protagonista escucha amenazas que aluden a ella en la comunicación en el radio policial durante sus guardias nocturnas. De este modo, la escritura de su cuaderno es una meditación sobre las huellas que dejan la pérdida de un ser querido y la violencia cotidiana en la vida emocional de un sujeto, sin que finalmente 'el autor' logre reconstruir con ello de modo contundente los motivos que llevaron al secuestro y la desaparición de la periodista. La trama queda inconclusa; la pregunta por su destino, irresuelta.

En cuanto a la relación que establece la escritura del cuaderno con el ex novio asesinado, cabe apuntar que en reiteradas ocasiones Magda le dirige cartas de despedida, en las cuales la autora observa las fisuras que deja su ausencia en ella. Se trata de un gesto paradójico, pues justamente la escritura –como suplemento de lo ausente– evoca la presencia del muerto, un

---

<sup>18</sup> Cabe añadir que a menudo las huellas que dejan las víctimas de este crimen se reducen a una nota periodística difusa o un retrato borroso en una fotocopia pegada en el espacio público, si no es que entran a formar parte de una estadística anónima o incluso son incriminadas de vínculos con el crimen organizado por parte de las autoridades.



gesto que alude a la imposibilidad de desprenderse de él y de asimilar su muerte violenta. A falta de una respuesta en esta correspondencia unilateral, se produce lo que podemos denominar, apoyándonos en Jelin, un "vacío dialógico" en referencia a la dimensión traumática de la comunicación en ausencia de un sujeto interlocutor, sea el mismo desaparecido o una audiencia, y la imposibilidad de construir una memoria en esta situación (Jelin 2002: 84). Magda pretende cumplir con la escritura una función 'terapéutica' para lograr su trabajo de duelo (*working through*); no obstante, únicamente entra en una interlocución consigo misma, ya que no logra dar respuestas contundentes que correspondan al porqué de sus indagaciones.

Esta relación con el otro ausente resurge en otros niveles diegéticos y es clave para la escritura memorística en *Tijuana: crimen y olvido*, por ejemplo, cuando el 'autor' intenta dirigirse a Magda ya desaparecida (cap. 7) o cuando Juan Antonio Mendívil intenta salvaguardar su integridad psíquica mediante la narrativa (cap. 3 y 4). En consecuencia, el olvido, como presencia de lo ausente, aparece como única vía frente a la imposibilidad de reconstruir coherentemente las causas y circunstancias de las pérdidas humanas.

En lo que concierne al cuaderno, el 'autor' categoriza, ordena y comenta las entradas de Magda; sus intervenciones incluyen elementos metaficcionales que subrayan el carácter circular de la ficción. Por ejemplo, Magda critica una obra narrativa, cuyas características coinciden con la novela-guion que posteriormente escribirá Juan Antonio Mendívil al tiempo que parecen anticipar el desenlace de *Tijuana: crimen y olvido*.<sup>19</sup> Otra muestra de la construcción circular del relato se encuentra cuando Magda contempla un libro en un aparador de una librería,<sup>20</sup> cuya portada es idéntica a la de *Tijuana: crimen y olvido*.

Otra dimensión reflexiva en el cuaderno se desprende de las pláticas entre Magda y Juan, en las que destacan las aproximaciones contradictorias sobre la memoria que se configura por medio de una permanente reconstrucción narrativa y visual:

La memoria es como un cuaderno que hojeas en busca de recuerdos. Te sorprende que unas páginas estén amarillentas: es el paso del tiempo. Yo creo que lo que tú haces es arrancar las hojas incómodas [...] La memoria no es como un cuaderno, fue una mala comparación. Es como una caja llena de fotografías. Quieres recuperar un recuerdo y buscas en la caja; revisas, escoges... ésta no, tal vez ésta, hasta que encuentras el recuerdo exacto (Crosthwaite 2010: 56s.).

Esta temporalidad inestable de la memoria y el proceso azaroso de su configuración también pueden observarse en la novela que compone Juan, texto que a su vez se basa en su experiencia vivida y en el que colapsa cualquier reconstrucción verosímil.

---

<sup>19</sup> Véase Costhwaite (2010: 30).

<sup>20</sup> Véase Costhwaite (2010: 101).

Como también veremos en los siguientes apartados, la ruptura con el efecto de lo real, inherente en la desnivelación de las diferentes capas diegéticas y temporales es un gesto frecuente que da pie a una aporía: por un lado, la ficcionalización es la única vía de reconstrucción, debido a la escasez de información sobre los casos de desaparición; por otro lado, muchos de los actos de conmemoración escritural se resisten a transformar la vivencia extrema en experiencia asimilada. Las certidumbres generadas por el acto de 'fingir' no brindan una cualidad de sentido suficiente para elaborar el trauma y construir un cierre.

### **El caso de Juan Antonio Mendívil**

El tercer capítulo reconstruye las últimas semanas de vida de Juan Antonio Mendívil, reuniendo información recabada por el 'autor' en entrevistas y el cuaderno de Magda. El periodista y novelista se hunde paulatinamente en un mundo delirante, y así ejemplariza la falta de distancia reflexiva propia del *acting out*, proceso en el cual observamos cómo colapsa su identidad y se desdibuja la diferencia temporal entre presente y experiencia pasada. Si bien el cuaderno de Magda (cap. 1) gira en torno a la asimilación de la pérdida de su novio, a Juan Antonio lo caracteriza, complementariamente, su angustia del acto de recordar, su memoria fragmentada, la imposibilidad de invocar el pasado, su obsesión de sumergirse en el olvido, posiblemente debidos a la pérdida de su hijo en un accidente automovilístico.<sup>21</sup>

Juan es un personaje cuyo pasado constantemente se borra: "¿Desde cuando te acuerdas de que no te acuerdas?" (Crosthwaite 2010: 135), Magda le hace esta pregunta paradójica, que podría dar cuenta del origen de su malestar. Al igual que el 'autor' en el cuaderno, ahora Magda funge como interlocutora que analiza a Juan:

Yo misma me acuerdo de ciertos eventos y no de todo junto. Imagínate si mis recuerdos se presentaran de golpe, creo que no sería nada agradable. La memoria es una mesa con documentos revueltos. Recordar es organizar el desmadre que tienes en el escritorio (Crosthwaite 2010: 133).

No obstante, el acto de escritura relacionado con el personaje masculino tampoco logra elaborar un relato coherente sobre las experiencias límite y así superar su cualidad traumática; en consecuencia, su historia individual culmina en la pérdida del contacto con la realidad. Asimismo, las fracturas en su subjetividad, debidas a la imposible asimilación de su entorno violento, las apreciamos en la representación de su actividad periodística:

Juan teclea con rabia, teclea con furia.

Una alarmante ola de violencia sacude a Tijuana. Cunde el temor entre sus habitantes. Autoridades inmiscuidas en actos delictivos [...]

---

<sup>21</sup> Véase Crosthwaite (2010: 135; 170).

Autoridades incapaces de. Policías sorprendidos en emboscada. Matan a familia de agente policiaco. Cuelgan de un puente a funcionario secuestrado. Hallan narcofosa con once cadáveres. Señalan a diputado como presunto responsable de. Alcalde se muda a Estados Unidos. Mueren reos tras motín en penitenciaría. Secuestro, tortura, pánico en la población. Encobijado, embolsado, encajuelado, decapitado, castrado, quemado vivo. Asesinan a empleada, acribillan a hombre, matan a estudiantes, ultiman a cantante, ejecutan a. Violencia, violencia, violencia, violencia, muertes, muertes, dolor, dolor, engaño, paranoia, suciedad...

Teclea, teclea, teclea. (Crosthwaite 2010: 142s.).

En *crescendo*, el *staccato* de la sintaxis en estas minutas de violencia muestran cómo se pierden las relaciones entre los acontecimientos individuales, porque el acto de escritura no logra mantener el mismo paso para protocolarlos, menos puede elaborar un sentido coherente que pudiera explicar la relación entre hechos, actores, motivaciones y consecuencias. El próximo paso en el registro de los crímenes sería una estadística.

Finalmente, a nivel individual, este personaje adquiere cierta ejemplaridad de la imposibilidad de asimilar colectivamente la violencia; padece de un trastorno de la personalidad que provoca el colapso de distinciones importantes para orientarse en el mundo exterior; por ejemplo, el personaje no logra distinguir entre pasado y presente,<sup>22</sup> entre sueño y realidad.<sup>23</sup> En este sentido, el personaje simboliza la desrealización de la narrativa que se encuentra en muchas otras constelaciones de la novela.

### ***Crimen y olvido: atisbos a la novela de Juan Antonio Mendivil***

La novela-guion que escribe el personaje (cap. 4) es un trabajo por encargo: a partir de un expediente sobre un caso policiaco de los años sesenta redacta las "memorias" (Crosthwaite 2010: 150; 182-185) del ex policía Edén Flores, que además siembra pistas falsas a lo largo de *Tijuana: crimen y olvido* y así presume la autoría del enredo de crímenes cometidos. Al comenzar la novela, Juan se desdobra en ella como personaje<sup>24</sup> e inserta fragmentos de la biografía de Edén Flores.<sup>25</sup> Este texto hipotético opera como centro vacío en *Tijuana: crimen y olvido*, donde se proyectan los desplazamientos de experiencias no asimiladas; debido a lo anterior, prevalece un carácter fragmentario y onírico, se entretajan varios niveles diegéticos que escenifican el trastorno de la personalidad de Juan en una escritura atravesada por rupturas.

Entre las varias estrategias narrativas que indican esta condición fragmentada mencionaré las siguientes. Los párrafos (Crosthwaite 2010: 193-198) reiteran en posición inicial el sujeto

---

<sup>22</sup> Véase Crosthwaite (2010: 157).

<sup>23</sup> Véase Crosthwaite (2010: 156).

<sup>24</sup> Véase Crosthwaite (2010: 166).

<sup>25</sup> Véase Crosthwaite (2010: 171s.).

gramatical "Juan", como si la escritura fuera para él un medio para auto-asegurarse de su identidad. Sin embargo, el siguiente cambio a la segunda persona del singular no es sino una continuación consecuente de la realidad onírica, en la cual los acontecimientos suceden sin que el personaje pueda intervenir activamente.<sup>26</sup> Después de una página cubierta de un rectángulo negro,<sup>27</sup> el personaje se transforma en otro, pues es referido como Raúl en una situación de interrogatorio. A modo de respuesta en el interrogatorio, interfiere el sujeto que escribe para exteriorizar su duda sobre el estatus ontológico de la ficción, pero su interlocutor no reconoce la identidad inicial:

Recibiste un segundo golpe, más certero.

No había dolor, simplemente sangre. Cerré los ojos, los abrí: era yo, escribiendo en mi computadora, escribiendo esta historia, la historia que el viejo Flores me había pedido que convirtiera en un guión. Yo no era Raúl sino un periodista llamado Juan Antonio, trabajaba en un periódico y me obsesionaba el caso de Flores y Rutherford...

*¿Raúl?* (Crosthwaite 2010: 221s.).

Esta desrealización del relato, correspondiente a la disociación de la personalidad de su autor, también se alude en un juego con la deixis y la temporalidad en páginas anteriores que juega con el papel ontológicamente constitutivo de la escritura:

Estoy *perdiendo el tiempo*, tratando de que entiendas que no deberías estar *aquí*, que hay un error. Todo ha sido una gran mentira, Raúl, todo lo que te he contado ha sido un invento para captar tu atención, para que entiendas que *éste* no es tu lugar. Cuestión de que leas los documentos, los analices, cuestión de que *te encuentres en ellos*, Raúl. (énfasis de C.S.; Crosthwaite 2010: 195).

A modo de transferencias traumáticas, este capítulo suprime completamente la diferencia entre distintos niveles temporales y espaciales: entreteteje elementos de los años sesenta que finalmente llevan al personaje a confesar haber cometido el asesinato sobre el cual estaba escribiendo;<sup>28</sup> juega con la aparición ominosa de un niño, reminiscente de la pérdida del hijo de Juan;<sup>29</sup> describe, a modo de cumplimiento de un deseo, cómo encuentra protección en la casa de su ex esposa;<sup>30</sup> intercala fragmentos de un interrogatorio que nebulosamente intenta construir los sucesos; y, finalmente, llega a transformar su identidad, lo que cancela también la existencia de Magda, Natalia (su ex esposa), y su hijo muerto además de consumir la desrealización del relato y la despersonalización del personaje.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Véase Crosthwaite (2010: 197s.).

<sup>27</sup> Véase Crosthwaite (2010: 199).

<sup>28</sup> Véase Crosthwaite (2010: 223).

<sup>29</sup> Véase Crosthwaite (2010: 193).

<sup>30</sup> Véase Crosthwaite (2010: 206s.).

<sup>31</sup> Véase Crosthwaite (2010: 223).

### **El giro en el desenlace: la verdad de las mentiras**

La duda ontológica, debida a este juego psicológico, persiste en el "Epílogo" de la novela que intencionalmente confunde ficción y realidad, confrontando al 'autor' Crosthwaite con Edén Flores, el *némesis* del relato. Aquí se encuentra un desdoblamiento ficcional parecido a la proyección traumática de Juan en el espejo de su escritura. Si bien este último capítulo comienza dando cuenta de las motivaciones personales del 'autor', es decir, nos ubica virtualmente en un nivel diegético que pareciera pertenecer a la realidad extratextual, habitada por el lector y el autor 'real', toma un giro que involucra al 'autor' como personaje en los acontecimientos violentos de la novela. En este sentido, los acontecimientos traumáticos alcanzan, a modo de una transferencia por encima de las diferentes temporalidades de las tramas, otra vez al sujeto que escribe, lo cual una vez más remite a los límites de la narrativa para elaborar experiencias límite (*working through*). En cambio, el trauma se impone, como fantasma, en una fantasía violenta incontrolable (*acting out*). En diálogo con Edén Flores, el 'autor' reflexiona sobre el nivel de realidad de su experiencia con la ficción elaborada a partir de los testimonios:

Nada sucede porque sí, me dijo Flores. Nada que tenga importancia o que deje una huella palpable.

Aquí están mis huellas: los dolores que persisten, las lesiones que tardan en cicatrizar. La única manera de recordar para siempre es guardar las señales de lo sucedido, tatuajes mentales, imborrables. Y eso era lo que yo necesitaba, sentir en carne propia el dolor, el temor a la muerte.

Puedes imaginar secuestros y tortura, me dijo, pero ¿cómo escribir realmente de ellos si no los has vivido? Fabián chilló como un niño, exclamó por su mamá, se convirtió en un bebé aterrorizado. Le llegó la muerte y ni siquiera se dio cuenta de que iba a morir. Era un niño envuelto en sí mismo, orinado, asustado, queriendo escapar de esa pesadilla y regresar corriendo con sus papás. Quería sentir de nuevo ese calorcito fugaz en los brazos de su mamá.

La regresión es encantadora, me dijo Flores (Crosthwaite 2010: 258).

Ante las fracasadas elaboraciones de contingencia a lo largo de la novela, la pregunta contenida en esta cita es más bien de índole retórica: la novela no está guiada por el morbo de qué siente una víctima en el momento de una muerte tortuosa, sino problematiza los límites de la escritura para dar sentido a la experiencia de la pérdida y de la ausencia.

Sin embargo, se perpetúa la escritura del trauma, pues, paso seguido, se narra el secuestro y el simulacro de un entierro en vida que padece el 'autor', lo cual culmina en otra representación de un rectángulo negro que ocupa la cuartilla entera.<sup>32</sup> Esta forma geométrica, quizá, es una representación que mimetiza la perspectiva del sujeto en la oscuridad, al tiempo

---

<sup>32</sup> Véase Crosthwaite (2010: 274s.).

que simboliza un lugar más allá del lenguaje, la regresión de la víctima a un estado preverbal. De este modo, la constante asimetría entre la deshumanización del ser en la desaparición forzada y la escritura como intento de construcción del sentido remite otra vez a la resistencia que oponen los hechos transgresores a la elaboración de un sentido coherente. Son ante todo el porqué y el dónde que en los casos de la desaparición forzada quedan irresueltos y causan estragos en las personas cercanas a la víctima.

En este sentido, cabe entender la in(ter)venición de Edén Flores, un villano *ex machina*, que brinda una explicación global de todo el sufrimiento que de otra forma quedaría irresuelto. Reflexiona el 'autor':

Muy fácil es adjudicar a un dios o al destino la llegada de una tragedia. Lo hacemos para librarnos de la responsabilidad de las pesadillas de nuestras existencias; fabricamos deidades para sentirnos a salvo, para que sirvan de ejemplo, para que nos regañen o castiguen cuando nos portamos mal (Crosthwaite 2010: 260).

El recurso de introducir una causalidad omnímoda, por medio de un titiritero detrás del escenario, obedece a la necesidad del sujeto frente a acontecimientos que rebasan su capacidad de comprensión. El personaje de Edén Flores sería entonces una especie de dios perverso que perpetúa la maldad para que continúe la historia del sufrimiento inconmensurable.<sup>33</sup>

### **A modo de conclusión**

"Los recuerdos se clasifican por el impacto que causa la experiencia" (Crosthwaite 2010: 57s.), dice la autora del cuaderno, y pese al afán reconstructor manifiesto en la escritura de la memoria en *Tijuana: crimen y olvido* fracasa la asimilación de los recuerdos traumáticos de los personajes. Asimismo, estas instancias narrativas personificadas se observan mutuamente, interpretan la pérdida o la ausencia del otro e intentan construir sentidos sobre ellas. Sin embargo, muchos momentos peripatéticos permanecen irresueltos, y los elementos residuales en sus narrativas reaparecen en otros niveles diegéticos. De esta forma, la novela logra representar una dislocación de experiencias que dejan sus huellas en paradojas o desarticulaciones que atraviesan las historias individuales por encima de separaciones lógicas. Esta construcción de relatos inconclusos sobre los desaparecidos equivale a la imposibilidad del trabajo de duelo:

Son víctimas tanto las personas secuestradas como sus familiares que permanecen atemorizados en sus casas. La sensación de impotencia, la incertidumbre, el no hallar respuestas es una forma dolorosa de secuestro. ¿Cómo dar clausura al dolor, cómo decir adiós a un ausente, cómo frenar el torrente de dudas si no hay un cadáver, un porqué, una

---

<sup>33</sup> Véase Crosthwaite (2010: 176-178; 182).

explicación que satisfaga? Aprendí hace mucho tiempo que en una narración bien hecha no debería haber cabos sueltos; sin embargo la realidad, esa gran instructora, nos dice que los cabos sueltos son el común denominador, que en la existencia de un ser humano habrá dudas sin resolver, preguntas que permanecerán en el aire. La única respuesta es que no hay respuestas (Crosthwaite 2010: 86)<sup>34</sup>.

¿Puede existir una narrativa adecuada en un contexto de una epidemia de violencia autorreproductiva sobre la cual, no obstante, no se tiene mucho conocimiento en cuanto a su exacta magnitud –más allá de estadísticas contradictorias–, y donde no existe claridad sobre sus múltiples causas e impactos en el tejido social y en el imaginario colectivo? Una lectura de los alcances del realismo traumático de *Tijuana: crimen y olvido*, no en términos estrictamente referenciales, sino enfocada en estructuras narrativas y gestos metaficcionales, muestra una constelación entre trauma y trama que, junto con la violencia y sus efectos, sigue reproduciéndose sin que se pueda 'controlar' o 'interrumpir' el ciclo de violencia con un ordenamiento o cierre narrativo (*working through*). A falta de un procesamiento de la violencia y una elaboración de una memoria parece continuarse el "script" traumático que perpetúa la desintegración social. De este modo, la novela textualiza la incertidumbre causada por la desaparición forzada de personas que lleva a la imposibilidad de una clausura posible a falta de información sobre el destino de los desaparecidos y el porqué de su ausencia. La situación en la cual se encuentra el 'autor' simboliza el desamparo y la desorientación del sujeto frente a la experiencia límite, su pérdida de autonomía y alternativas de acción características del *acting out*: "El absurdo de la oscuridad, la oscuridad del encierro, la del no saber qué hacer, qué pensar" (Crosthwaite 2010: 275).

Ahora bien, *Tijuana: Crimen y olvido* transgrede las modalidades extraliterarias de tematizar la violencia en busca de nuevas maneras de abordar su impacto en el imaginario colectivo, porque llama la atención sobre el 'cómo' de la mediación narrativa. En otras palabras, los momentos meta-ficcionales significan una apertura de un nuevo horizonte en la elaboración del trauma, trascienden las limitaciones que le impone el marco de la situación traumática y los discursos predominantes sobre las víctimas para reflexionar sobre los medios de articulación y de construcción de sentido, lo cual permite trazar una analogía con las evidencias clínicas de la psico-traumatología:

La transición del tema previamente obligado a la tematización de la situación corresponde a la transición de la comunicación a la meta-comunicación. Esta transgresión meta-comunicativa de los temas predeterminados correspondientes a la situación pertenece al "horizonte abierto" que normalmente es idóneo para elaborar una *Gestalt* de la situación. De manera inversa, la pérdida del "horizonte abierto" y la imposibilidad de la meta-

---

<sup>34</sup> Tampoco es gratuita la alusión a los famosos estudios clínicos de Oliver Sacks (1991), unas páginas antes del fragmento transcrito (véase Crosthwaite 2010: 84), el médico y psiquiatra que tematiza la dificultad subjetiva de orientarse y estabilizar una identidad en condiciones objetivas radicalmente transformadas.

comunicación son rasgos definitorios de situaciones potencialmente traumáticas [traducción C.S.] (Fischer / Riedesser 2009: 71).

Es en este sentido que la literatura puede coadyuvar a la articulación de una memoria social y una política de la memoria. Las aporías de una ficción como *Tijuana: crimen y olvido* retan y transgreden las simplificaciones en discursos que subsanan una realidad profundamente contradictoria y perturbadora. Si retomamos la afirmación de Jürgen Straub que "la estructuración narrativa y la memoria operan dialécticamente con el objetivo de recrear acontecimientos pasados a la luz de la tarea de generar tramas que producen coherencia y clausura [traducción C.S.]" (Polkinhorne 2005: 9), *Tijuana: crimen y olvido* es una metáfora heurística que muestra la inoperancia de esta dialéctica en nuestro presente y la inadecuación de las narrativas socialmente avaladas para dar cuenta de las experiencias de las víctimas. A falta de un marco social para la articulación de la memoria, la novela ostenta la desintegración del sentido y de la comunidad que se construye por medio de él. Las consecuencias –terror, incertidumbre, desorientación, colapso de la comunicación y desintegración de la comunidad de sentido– deberían motivarnos a buscar soluciones para el problema que queda textualizado en la ficción.

## **Bibliografía**

AGUAYO, Sergio / Lorenzo Meyer (2014): 'Seminario sobre Violencia en México'. <http://violenciaenmexico.colmex.mx> [20.08.2014].

CROSTHWAITE, Luis Humberto (2010): *Tijuana: crimen y olvido*. México: Tusquets.

DÍAZ ARCINIEGA, Víctor (2011): 'La ficción, una versión de la realidad Conversación con Luis Humberto Crosthwaite'. En: *Fuentes Humanísticas* 43, 171-175.

ESCALANTE GONZALBO, Fernando (2012): *El crimen como realidad y representación*. México: COLMEX.

FISCHER, Gottfried / Peter Riedesser (2009): *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. München /Basel: Reinhardt / UTB.

JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

KAUFMAN, Susana Griselda (2006): 'Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias'. En: Elizabeth Jelin / Susana G. Kaufman (eds.): *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 47-72.

LACAPRA, Dominick (2013): *History, Literature, and Critical Theory*. Ithaca: Cornell University Press.

LACAPRA, Dominick (2009): *History and Its Limits*. Ithaca: Cornell University Press.

LACAPRA, Dominick (2004): *History in Transit*. Ithaca: Cornell University Press.

LACAPRA, Dominick (2001): *Writing History. Writing Trauma*. Ithaca: Cornell University Press.



LECHNER, Norbert / Pedro Güell (2006): 'Construcción social de las memorias en la transición chilena'. En: Elizabeth Jelin / Susana G. Kaufman (eds.): *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 17-46.

PAPPE, Silvia (s.a.): 'Desaparición, ¿una categoría para estudios historiográficos en torno a la violencia?'. En: Silvia Pappé / Christian Sperling (coords.): *Reflexiones Interdisciplinarias para una Historiografía de la Violencia*. México: UAM Azcapotzalco(en proceso de edición).

POLKINHORNE, Donald E. (2005): 'Narrative Psychology and Historical Consciousness'. En: Jürgen Straub (ed.): *Narration, Identity and Historical Consciousness*. New York / Oxford: Berghahn,3-22.

PULIDO, Frida (2011): 'Entre la denuncia y el olvido'. En: *La Gaceta de Guanajuato*, 7 de marzo. [http://gaceta.udg.mx/G\\_notas1.php?id=9143](http://gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=9143) [05.09.2014].

Rüsen, Jörn (2014): *Tiempo en ruptura*. Traducción al español. México: UAM-Azcapotzalco.

RÜSEN, Jörn (2001): *Zerbrechende Zeit*. Köln: Böhlau.

SACKS, Oliver (1991): *Awakenings: Zeit des Erwachens*. Reinbek: Rowohlt.

SPERLING, Christian (s.a.): 'Desintegrar, transgredir, reflejar: La (de)formación del sentido en la ficción mexicana contemporánea sobre la violencia'. En: Silvia Pappé / Christian Sperling (coords.): *Reflexiones Interdisciplinarias para una Historiografía de la Violencia*. México: UAM Azcapotzalco (en proceso de edición).

STRAUB, Jürgen (2005): 'Telling Stories, Making History: Toward a Narrative Psychology of Historical Construction of Meaning'. En: Jürgen Straub (ed.): *Narration, Identity and Historical Consciousness*. New York / Oxford: Berghahn, 44-98.