

Ilusión mimética y punto de vista femenino en *Perra brava* de Orfa Alarcón

Elizabeth Sánchez Garay

(Consejo Zacatecano de Ciencia y Tecnología /

Centro de Investigaciones en Ciencias, Arte y Humanidades)

1. Narconovelas o realismo literario

Perra brava, de la joven escritora Orfa Alarcón, se inscribe dentro de la llamada literatura del narco que ha cobrado fuerza en México, como han cobrado fuerza, también, en los últimos años, los ajustes de cuenta entre los miembros de la delincuencia organizada, los asesinatos diarios, los secuestros, las extorsiones y la violencia generalizada.

Es sobre todo en el norte del país donde una serie de escritores ha intentado dar forma a este terrible mal que padece la sociedad mexicana, como Élmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra, Leónidas Alfaro, Gerardo Cornejo y Luis Humberto Crosthwaite. También en otras regiones hay autores que caminan por ese sendero, como el hidalguense Yuri Herrera o el capitalino Bernardo Fernández. Además, por supuesto, existen obras escritas en otras latitudes, como *La reina del Sur* del español Arturo Pérez Reverte y *El poder del Perro* del neoyorkino Don Winslow, por citar sólo algunas.

Como es sabido en el ámbito de la crítica literaria, este tipo de narrativa ha generado gran polémica en México. Por un lado, están quienes la consideran un fiel reflejo de la situación social que se vive en nuestro país, cuyo valor radica en la posibilidad de explorar el fenómeno por medio de la imaginación ficcional que otorga la escritura literaria, como lo ha señalado Leónidas Alfaro Belloda en distintas entrevistas. En especial, en un artículo suyo dice lo siguiente: "Los narconovelistas no intentamos el Nobel, sino dar a conocer la cara, ya no oculta, de este monstruo de la sociedad mexicana" (BBC Mundo 2008).

Por el contrario, otros analistas literarios definen las narconovelas como literatura menor orientada a presentar un registro superfluo del presente cotidiano del país, la cual responde a las necesidades del mercado que ha convertido la violencia en un negocio redituable. Es el caso, por ejemplo, del colaborador de la revista *Letras Libres* Rafael Lemus:

No es necesario ir demasiado lejos para contemplar este espectáculo. Mírese arriba: el norte fabrica un subgénero. Mírese enfrente: toda mesa de novedades tiene al menos tres libros sobre el narcotráfico. Ensayos, testimonios, novelas. Son ya tantas estas últimas que un subgénero, no una tradición, echa raíces. Podemos ver cómo se fijan trabajosamente sus elementos: lenguaje coloquial, violencia plástica, orgullo regionalismo, populismo, picaresca (Lemus 2014).

Finalmente, hay quienes sostienen que este género simplemente no existe. Por ejemplo, el escritor Eduardo Antonio Parra, nacido en Guanajuato, pero considerado norteño por su larga residencia en Monterrey, Nuevo León, sostiene que si el mundo de la delincuencia organizada se asoma por las tramas ficcionales es porque responde a una situación histórica que, si bien envuelve a toda la nación, cobra especial relevancia en los estados del norte. Es decir, no se trata de una elección, sino de una realidad que no puede ser soslayada. En entrevista realizada por Nora Guzmán, y publicada en el libro *Todos los caminos conducen al norte*, indica que las novelas o relatos cortos de la mayor parte de la literatura denominada 'del narco', en realidad no abordan el narcotráfico como tema sino como contexto.¹

Desde mi perspectiva, las críticas basadas en generalizaciones, a partir de temáticas o géneros narrativos, suelen ser erróneas. Es comprensible que la situación de violencia experimentada en el norte de México propicie la creación de relatos que pretenden dar cuenta de esa realidad.

En todo caso, es la lectura pormenorizada de cada una de estas narraciones la que puede mostrar si éstas van más allá de lo trivial o de lo consabido, si fomentan el pensamiento autónomo y toman distancia del discurso mediático que ha hecho del narcotráfico un espectáculo rentable.

De manera especial, si la realidad histórica no es esquivada en estos relatos, como afirman sus autores, habría que analizar si se emplean de manera adecuada estrategias y técnicas realistas. Esto porque, en primer lugar, no existe una realidad unívoca que se pueda aprehender de manera objetiva, por lo que resultaría inútil verificar la correspondencia entre narración y mundo, en lugar de indagar la perspectiva del mundo representado que ofrece la narración; y, en segundo lugar, porque las novelas de corte realista son construcciones ficcionales que poseen códigos y convenciones estéticas determinadas, por medio de los cuales el autor y el lector implícitos aceptan el pacto literario de la ilusión mimética. Como señala Darío Villanueva:

El realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector –cada lector- aporta sobre el mundo intencional que el texto sugiere. Por eso Paul Ricoeur, en su interpretación de la *mimesis* [...] subraya la identidad –reforzada por el mismo sufijo– con *poiesis* y con *praxis*, que le dan un sentido de referencia productiva al mundo, y no reduplicativa del mismo. (Villanueva 1992: 179)

Es decir, no se trata de que el escritor represente la realidad sino que la signifique, como acertadamente sostenía Roland Barthes en su libro *Mitologías*.

¹ Véase Guzmán (2009: 243).

Ahora bien, hasta hace poco, en la narrativa que teje historias en torno a la temática del narcotráfico, existía un vacío sobre el punto de vista femenino. Si bien es cierto que hay mujeres memorables, como Teresa Mendoza, *La reina del sur*, y Rosario Tijeras, protagonista de la homónima novela del colombiano Jorge Franco Ramos, hacían falta novelas que fuesen escritas por mujeres, a través de las cuales quizá pudieran rastrearse las motivaciones que llevan a personas del sexo femenino a introducirse en las redes de la delincuencia organizada, así como las consecuencias de esta elección, tanto en el ámbito individual, como familiar y social.

A ello se debe que haya generado muchas expectativas la publicación de *Perra brava*, primera novela de Orfa Alarcón, por la posibilidad que ofrecía de presentar, desde la óptica de una escritora, el rol jugado por la mujer en este espacio delictivo, sus características y rasgos de personalidad, así como las consecuencias de su elección.

2. Las transformaciones de Fernanda Salas

Situada en el área metropolitana de Monterrey, Nuevo León, la historia narra la relación amorosa entre la protagonista, Fernanda Salas, y un importante jefe de sicarios del norte de México, llamado Julio Cortés. Inscrita en la línea especificada por Eduardo Antonio Parra, la novela tiene como contexto el submundo del narcotráfico; es decir, describe peligrosos acontecimientos que en ese universo se viven pero, en realidad, poco profundiza en el tema. Más bien, el relato está centrado en la obsesión enfermiza de Fernanda por el capo, la fascinación por lo que él representa, su conversión de mujer en objeto de lujo, así como su actitud de perra sumisa que sólo desea acatar las órdenes que el amo le da.

Narrado en primera persona, el relato inicia con una descripción descarnada de los sentimientos sobre la relación que Fernanda mantiene con su amante:

Supé que con una mano podría matarme. Me había sujetado del cuello, su cuerpo me oprimía en la oscuridad. Había atravesado la casa sin encender ninguna luz ni hacer un solo ruido. No me asustó porque siempre llegaba sin avisar: dueño y señor. [...] Él comenzó a mordirme los senos y me sujetó ambos brazos, como si yo fuera a resistirme. Nunca me opuse a esta clase de juegos. Me excitaban las situaciones de poder en las que hay un sometido y un agresor. Me excitaba todavía más entender que para él no eran simplemente juegos sexuales. Julio doblegaba mi mente, mi cuerpo, mi voluntad absoluta (Alarcón 2010: 11).

Como se puede observar, el papel del personaje femenino es de total sometimiento. Ella no se ha criado en la cultura del narcotráfico. Ha llegado a ese sombrío universo por amor, por una pasión patológica. La desafortunada elección de esta joven que cursa estudios de literatura en la universidad pública acaso también se explica por una situación de violencia intrafamiliar: de niña fue testigo de la muerte de su madre a manos del alcohólico padre. Desde entonces,

sólo tiene a Sofía, su hermana y ángel de la guarda, su pequeña sobrina Cinthia y Dante, su amigo gay, en quienes concentra todo su cariño hasta la aparición de Julio, el sicario.

La autora teje, entonces, la violencia intrafamiliar con el maltrato físico y emocional que Julio ejerce sobre ella, como si entre uno y otro periodo de su vida no hubiese escapatoria alguna, al acentuarse, con el recuerdo infantil, los sentimientos de vulnerabilidad, dependencia y desesperanza de la protagonista. Paradójicamente, la fascinación por el poder del capo no podría entenderse sin el temor al mundo hostil de los hombres, representado por el padre. Así recuerda el día en que él mató a su progenitora:

no sólo lloré por ella. Lloré y lloré mucho por él, porque siempre lo imaginaba huyendo de la policía, con frío, con hambre, solo; porque se agravó nuestra vida de estrechez e incluso comprar una puta Coca Cola era un lujo que casi nunca podíamos hacernos. Hasta que empecé a soñar a mi hermana ahogada en sangre, y entonces apareció el miedo a que él volviera. Y comencé a necesitar a un hombre, a muchos hombres, hasta encontrar el que fuera capaz de, por sí solo, cuidar a mi hermana y tratarme a mí como una princesa (Alarcon 2010: 64s.).

Ahora bien, el periplo de la protagonista va de la actitud de perra bien entrenada, de perra de casa rica, de perra dócil y esclavizada a la conversión en perra brava, tan cínica y siniestra como el jefe de sicarios. Este cambio se da cuando él se doblega por amor ante ella, a raíz de un hecho que es necesario resumir en este momento, porque refleja el tipo de sucesos que caracterizan la narración.

Fernanda acompaña a Julio a una fiesta de maleantes, pero él se desentiende de ella. Sintiendo aburrida, charla, baila y se besa con una narcotraficante de nombre Mónica. Al darse cuenta de esto, el sicario la golpea y después la abandona. Tras dos semanas de permanecer sola en la casa donde ambos viven, uno de los guardaespaldas de Julio deja en la puerta, con las llaves puestas, el coche que su amante le había regalado con anterioridad y que el día del altercado se llevó.

Lo que sucede después tiene un ritmo vertiginoso: Fernanda toma el coche; una camioneta y una patrulla la siguen, ella pide ayuda a otros policías que casualmente rondan por el lugar donde la joven transita. Los perseguidores huyen y quienes se acercan a auxiliarla hallan, en la parte trasera del automóvil que Fernanda conduce, una bolsa con una cabeza humana sangrante. Después de confesar que el carro es de Julio Cortés, ella decide cargar con la culpa del desconocido muerto, para proteger, antes que su propia vida, la de su amado.

Más tarde, al despertar de un largo desmayo, descubre que no está en la cárcel sino en un elegante estudio fotográfico, propiedad de un fotógrafo pedófilo que es también alcalde de la ciudad. Hasta allá va Julio por ella, el alcalde se disculpa por la confusión y, a partir de entonces, el capo caerá seducido ante sus pies, porque, como reconoce: "Eres de Ley, pinche

Fernanda" (Alarcon 2010: 80). Ella, en cambio, dejará de interesarse en él porque amaba los colmillos del perro asesino y no los ojos lastimeros del perro enamorado en que se ha convertido.

Por ese simple hecho, y de manera imprevista, la protagonista se vuelve insolente, rencorosa, rapaz y malévola. Así, persigue a punta de pistola a una conductora con quien ha tenido un altercado automovilístico, repudia y le avergüenza la ropa ajada de su hermana mayor, manda 'encajuelar'² a su padre y cavila en la posibilidad de asesinarlo. Y, casi al final de la historia, en un terrible acto de celos, prende fuego a la casa de una amante de Julio, lo que origina la muerte de un niño que la mujer procreó con él. Todo ello sin el menor sentimiento de culpabilidad porque, según sus propias palabras, se considera dueña absoluta del mundo y porque puede dormir "sin la preocupación de haber dejado pendientes" (Alarcon 2010: 197).

En esa tesitura transita la historia que está construida a través de capítulos cortos, en los cuales se insertan pausas narrativas donde la protagonista describe el paso del inconmensurable amor que siente por Julio a la indiferencia final que la metamorfosis de él genera en ella.

3. Estrategias narrativas: la apariencia de realidad

Como ya he mencionado, al analizar una novela con pretensiones realistas, resulta erróneo preguntarse la forma en que el relato copia la realidad. Es necesario, más bien, examinar la manera en que el relato finge imitar la realidad para acceder a un conocimiento nuevo de lo que en ella acontece. Eso implica estudiar las estrategias literarias utilizadas para ofrecer la ilusión mimética. Entre éstas destacan el uso de realemas, la verosimilitud de la historia, la redundancia, el lenguaje cristalino y/o coloquial, así como la coherencia, tanto en el empleo de las voces narrativas, como en los puntos de vista del discurso literario.

En *Perra brava*, el elemento que claramente remite a la lectura realista es el empleo de realemas, es decir, de nombres propios, sobre todo geográficos, que anclan la ficción a una 'realidad' externa a ella. Como ya se ha señalado, la historia se desarrolla en Monterrey, Nuevo León. Por tanto, a lo largo del relato se mencionan calles de la ciudad (Gonzalitos, Morelos), barrios (La Purísima), lugares emblemáticos (La Macroplaza), ciudades cercanas (Villa de Santiago, Linares, Guadalupe), instituciones educativas (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Tec de Monterrey), etcétera.

La novela también hace referencia, sin mencionar su nombre, al alcalde que tuvo la ciudad

² Modismo mexicano que significa introducir a una persona en la cajuela de un automóvil.

de 2006 al 2009, Adalberto Madero, lo que permite situar el tiempo de las historia. Del edil, la narradora elabora una caricatura (pedófilo que fotografía niños desnudos con alas de angelitos en su particular estudio fotográfico) para después describirlo de manera sarcástica: "[...] sí, era el de los eventos populistas, el que había utilizado su condición de inválido para inspirar lástima, ganar el mayor número de votos y convertirse en alcalde. El que se autorridiculizaba escurriendo baba por un supuesto problema facial" (Alarcon 2010: 80).

Ésta es la única ocasión en que el relato vincula al narcotráfico con el poder político, al describir la actitud sumisa del alcalde hacia Julio, pero es tan breve el suceso narrado y tan satírica la representación del gobernante que no puede ser considerada como una aportación crítica de la novela; parece, más bien, un *divertimento*.

Además, como en otros relatos de corte realista con temáticas afines, el lenguaje utilizado es coloquial con claras marcas regionales, y hay inter-textos que aparecen sobre todo al inicio de la novela. De manera concreta, se incluyen canciones de Cartel de Santa, grupo *hip-hopero* de Santa Catarina, Nuevo León, caracterizadas por su contenido misógino y violento, una de las cuales lleva por nombre, precisamente, *Perra brava*.

Otro aspecto a destacar de las estrategias realistas es que las acciones, las actitudes y el lenguaje de los personajes del lado 'luminoso' de la historia son consistentes, como sucede en el caso de Dante, Sofía y Cinthia, amigo, hermana y sobrina de Fernanda.

Por tanto, podría decirse que el empleo de los realementos, del lenguaje coloquial y de los inter-textos, conjuntamente con la manera en que están presentados los personajes ajenos al mundo del narcotráfico, cumplen su cometido de aparentar que lo narrado es semejante a lo que acontece en el mundo real, sobre todo en la primera parte del relato, donde acciones y acontecimientos tienen un ritmo veloz que estimulan la lectura fluida del relato.

Sin embargo, los problemas aparecen en los personajes que forman parte de Los Cabrones, grupo de sicarios de Julio Cortés. Éstos carecen de profundidad, debido a que su caracterización reproduce estereotipos ofrecidos por los medios de comunicación mexicanos, sin que el relato ofrezca una lectura distinta de lo consabido. Incluso, de Julio sólo se sabe que es altanero, prepotente, misógino, pendenciero y poderoso, hasta que se doblega a la protagonista por amor. Él único personaje que muestra cierta diferencia es Andrés, el Chino, miembro del clan de matones que tiene una malograda relación sentimental con Fernanda. El inconveniente, en este caso, es el carácter inverosímil del personaje.

De acuerdo con el relato, antes de formar parte de Los Cabrones, el Chino concluyó estudios universitarios en la misma facultad en la que está inscrita la protagonista; es decir, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde también

realizó sus estudios Orfa Alarcón.

El hecho de que este personaje reconozca que se ha involucrado en el mundo del narcotráfico porque "la lingüística no deja" (Alarcón 2010: 100), puede parecer improbable, pero es todavía más inverosímil que este gatillero lea con placer, 'en sus ratos libres', las obras de Chomsky y Bajtin, como se puede observar en el siguiente diálogo:

Ahí seguía el Chino, sentado en la banqueta leyendo.

– ¿Qué haces?– me sentí absolutamente estúpida en cuanto terminé la pregunta.

Mmmm... ¿leo?

– Obvio. Me refería a qué lees.

– Ah. Bajtin.

– Con madre.

– ¿Qué has leído de él?

– Bueno, yo nada, pero creo que Dante sí, y todo lo que lee Dante es chido– cada vez me veía más tonta.

– Ah. Pues sí, es poca madre. Mira: "El hombre nunca coincide consigo mismo. Jamás se puede aplicar al hombre la fórmula de identidad A es igual a A "– leyó el Chino emocionado. (Alarcon 2010: 112s.)

Se podría deducir que la autora otorgó esas características al personaje porque deseaba incluir la tesis de Bajtin, en torno a que el hombre nunca coincide consigo mismo, quizá para explicar la conducta de Fernanda Salas, pero desde el ámbito del análisis narratológico es poco creíble que, entre un ajusticiamiento y otro, el gatillero lea con especial goce las disquisiciones de teóricos del campo de la lingüística.

En cuanto a la protagonista, la coherencia del personaje es sólida en la primera parte del relato, ya que acciones y pensamientos son acordes con el perfil de una joven superficial de clase media que siente atracción por el dinero y el poder proporcionados por su relación con el sicario, pero esta cohesión se diluye desde el momento en que se transforma en perra brava. Son dos los motivos fundamentales de ello:

En primer lugar, el control que adquiere Fernanda sobre su amante no justifica, por sí solo, su conversión en asesina, dado que esa metamorfosis, de joven frívola a mujer sin escrúpulos, no ha sido desarrollada a lo largo del relato. Es cierto que al salir del estudio fotográfico del alcalde asume una actitud bravucona, pero una cosa es volverse procaz y otra, muy distinta, es convertirse en un malévolo ser que muestra total indiferencia cuando descubre que por su culpa ha muerto un niño. Véase, por ejemplo, el diálogo que Fernanda mantiene por teléfono con Dante, en torno a las imágenes que transmite la televisión sobre la casa quemada por ella y la actitud desquiciada de la mujer que ha perdido a su hijo:

–Mírala, pinche vieja fea ojerosa. No le hice nada, sólo le dejé claro que no puede ser como yo, pinche estúpida.

–Fernanda. Te estoy diciendo que no entiendo.

–Que fui yo, estúpido.

- No, Fernanda. ¿Por qué?
- ¿Cómo que por qué? Nadie se mete con el hombre de una. Entiende.
- No Fernanda, entiende tú: nadie se mete con el hijo de nadie.
- Mira el tinte Miss Clairol y todas las raíces, pinche naca... (Alarcon 2010: s.p.).

En segundo lugar, no hay correspondencia entre la transformación de la protagonista en un ser rapaz con los comentarios pueriles de la narradora autodiegética, aspecto que también perjudica el ritmo de la narración. Por ejemplo, en el arranque de celos de Fernanda, al descubrir que Julio tiene una amante que ha mancillado su hogar –sentimiento pasional que debiese obnubilar todo pensamiento externo a ese momento febril–, la narradora hace una pausa de la historia para explicar, a partir de su aversión por la sangre y su gusto por la carne asada, los motivos por los que ha decidido quemar la casa de su rival en amores, en lugar de asesinarla con sus propias manos:

A diferencia de Julio, yo nunca tuve necesidad de sangre. Lo digo en sentido físico y metafórico. En un sentido literal, la sangre siempre me ha causado náuseas. No puedo pasar por la sección de carnes del supermercado sin vomitar. [...] Quiero la carne asada en mi plato bien cocida. Bisteces gruesos con la marca del asador impresa. Que la carne en mi plato, sea una porción triple. No pido entradas ni ensaladas. [...] Por eso estoy explicando por qué no voy a tocar a la puta barata. [...] Yo sólo prenderé el fuego. Él dejará lista su carne para mis dientes (Alarcon 2010: 194s.).

Acaso la última frase tenía el objetivo de funcionar como metáfora de la conversión de la protagonista en una carnívora perra brava, pero inscribir el comentario en una descripción tan superflua sobre los gustos culinarios de la protagonista, merma el efecto que tal vez se pretendía generar. Además, como ya he mencionado, el empleo de esta pausa narrativa, en un momento crucial de la historia –o núcleo, desde la perspectiva de Chatman (2006: 56)– colapsa el ritmo del relato, porque lo importante aquí es despejar la incógnita sobre si Fernanda será capaz de matar por celos, pero no dilucidar las causas de por qué le gusta la carne asada.

La voz narrativa olvida también que sus cavilaciones responden a las experiencias de Fernanda y no a las preocupaciones de la sociedad regiomontana sin vínculo alguno con miembros de la delincuencia organizada ni con la cultura de la muerte de la que forma parte Julio Cortés. Esto se percibe en la siguiente observación de la narradora:

[S]i antes los ricos tenían miedo a los secuestros, ahora lo tenemos todos; si antes la policía mordía a la luz del día, ahora mata, y no sólo la policía, también el ejército y hasta la Marina aunque en Monterrey no hay mar. Si antes la lucha era contra los delincuentes, ahora los balazos van de la policía al ejército y viceversa. ¿De quién hay que cuidarse? (Alarcón 2010: 69).

La cita anterior es un ejemplo excepcional de los problemas que presentan el desarrollo del personaje y la voz narrativa. ¿Qué persona involucrada con narcotraficantes o sicarios se

quejaría por la escasa voluntad o capacidad de las autoridades para detener a los malhechores?

4. El punto de vista de la trama narrativa

El análisis de estrategias realistas es relevante para ver la coherencia interna del relato. Sin embargo, poco aporta un estudio puramente formal si no explora, asimismo, la perspectiva de la trama –y no sólo de los personajes– sobre el acontecer mundano, debido a que, como señala Luz Aurora Pimentel, la selección, el desarrollo y la orientación de los sucesos proponen un determinado punto de vista sobre el mundo que no necesariamente coincide con el del narrador.³

De especial manera este aspecto es de suma importancia para indagar si *Perra brava* ofrece una lectura distinta de las explicaciones reduccionistas gestadas por las industrias culturales, sobre todo porque, a sabiendas que el miedo es redituable, los medios de comunicación mexicanos suelen dar las cifras de los asesinatos diarios sin incluir análisis de profundidad sobre este mal que aqueja al país, dado que consideran más provechoso, para el incremento de la audiencia, mostrar las balaceras, los cuerpos desmembrados y los colgados en los puentes, que seguir el camino del dinero o de las relaciones de poder que están en la raíz de los hechos delictivos. Esto ha propiciado que la reflexión ceda su lugar a fórmulas mágicas. Así, se puede generar la esperanza de que la buena voluntad, el valor o la inteligencia del nuevo presidente, el nuevo gobernador o el recién estrenado alcalde reducirán el terror padecido en los últimos años. Por ello, ante esta sequía analítica, el arte, en general, y la literatura, en particular, pueden ofrecer nuevos caminos para reflexionar sobre aquellos aspectos que han incidido en el caos existencial del presente – como en su tiempo lo hizo Leonardo Sciascia en sus novelas sobre la mafia siciliana. Para ello, sin embargo, resulta imprescindible distanciarse de las fuentes oficiales y de los clichés mediáticos. Como bien señala Milan Kundera:

La novela (como toda la cultura) se encuentra cada vez más en manos de los medios de comunicación; éstos, en tanto que agentes de la unificación de la historia planetaria, amplían y canalizan el proceso de reducción; distribuyen en el mundo entero las mismas simplificaciones y clichés que pueden ser aceptados por la mayoría, por todos, por la humanidad entera. Y poco importan que en sus diferentes órganos se manifiesten los diversos intereses políticos. Detrás de esta diferencia reina un espíritu común. [...] Este espíritu común de los medios de comunicación disimulado tras su diversidad política, es el espíritu de nuestro tiempo. Este espíritu me parece contrario al espíritu de la novela (Kundera 2004: 28s.).

En efecto, la literatura pierde su potencial estético cuando se reduce a transcribir notas leídas en la prensa, cuando olvida las inmensas posibilidades de la ficción para imaginar mundos

³ Véase Pimentel (2002: 121).

posibles o imposibles, cuando es incapaz de tomar distancia del ovillo mundano, con el fin de encontrar salidas a la maraña existencial. No se trata de pedir a la literatura tareas que no le competen, sino de indagar la complejidad de lo representado.

Precisamente ahí radica la principal debilidad de *Perra brava*. La novela no ofrece una interpretación alterna de lo difundido por los medios de comunicación. El punto de vista de la voz autodiegética se circunscribe a narrar la relación tormentosa de Fernanda y el sicario, pero no propone una lectura singular del universo del narcotráfico, de las valoraciones existenciales de quienes participan en ese mundo de la cultura de la muerte, de los lazos entre violencia organizada, dinero y poder político, de los vínculos entre cultura del narco, pobreza e ignorancia. Además, como ya he mencionado, Julio y su grupo de sicarios son presentados – de forma similar a otras novelas de la misma temática– como si fuesen celebridades de la industria cultural con gran atractivo físico, capacidad de seducción, alto grado de excentricidad y sin vínculos reales con el sistema económico y político del país.

Por otro lado, el relato carece de un punto de vista distinto al de la protagonista que podría haber mostrado no sólo diversas perspectivas de la caótica realidad, sino también sugerir otras explicaciones sobre las decisiones de vida de Fernanda, que no necesariamente responden a elucidaciones lógicas o conscientes. Ello hubiese contribuido a estimular, en el lector, una inteligente reflexión no sólo sobre las motivaciones recónditas de las elecciones de la protagonista, sino también sobre las de otras mujeres que han sucumbido a la seducción del poder y del dinero.

En el caso de *Perra brava*, los puntos de vista de otros personajes son insignificantes y el asumido por la trama narrativa está en total sintonía con el de la protagonista. Incluso, la perspectiva del mundo que ofrece el relato denota la percepción de la violencia no sólo como algo consustancial del norte del país, sino como una situación tan específica y particular que se puede presumir con orgullo. Es como si entre las calles de Monterrey, los lugares emblemáticos de la ciudad y la narcoviencia hubiese una especie de denominación de origen en la obra de Orfa Alarcón.

La misma autora reconoce que la novela es un homenaje a Babo, vocalista de Cartel de Santa, arrestado por matar a un miembro de la banda en 2007 y liberado nueve meses después. En la revista electrónica *Siluetas de Letras*, la escritora señala: "El grupo me encanta porque representa mi casa, todo el tiempo que estuve escribiendo la *Perra Brava* tuve al *Cártel* en la cabeza. Refleja totalmente el orgullo de ser norteño y todo esto se mantiene en la novela; sus canciones están padres para ambientar todo lo que emite Fernanda: el alarde, la presunción, el poder" (Torres 2010).

Y, sí, alarde, presunción y poder recorren de lado a lado la obra, mas faltó explorar los indicios de lo desconocido para no ceñirse a mostrar los signos de lo manifiesto. Es cierto que la novela es de fácil lectura para el público en general. Sin embargo, hubiese sido interesante encontrar en sus páginas una perspectiva distinta del entorno, a partir de la figura de Fernanda y del punto de vista de la narradora autodiegética.

En fin, quizá se pusieron demasiadas expectativas en esta novela de la joven escritora. Orfa Alarcón sabe narrar, sabe crear imágenes a través de la escritura, pero hizo falta rebasar las necesidades del mercado para dar cauce a su potencial creativo. En cuanto al punto de vista femenino, tal vez es todavía una tarea pendiente de la literatura sobre el narcotráfico.

Bibliografía

ALARCÓN, Orfa (2010): *Perra brava*. México: Planeta.

ALFARO, Leónidas (2008): 'Literatura de la violencia'. En: *BBC Mundo*, 22 de septiembre. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2008/narcomexico/newsid_7619000/7619836.stm [26.06.2015].

CHATMAN, Seymour (2006): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Traducción por María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

GUZMÁN, Nora (2009): *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. México: Fondo Editorial de Nuevo León.

KUNDERA, Milan (2004): *El arte de la novela*. Traducción por Fernando de Valenzuela / María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets Editores.

LEMUS, Rafael (2005): 'Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana'. En: *Letras Libres*, septiembre, 39-42. <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva> [26.06.2015].

PIMENTEL, Luz Aurora (2002). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores.

TORRES, Irene (2010): 'Entrevista a Orfa Alarcón'. En: *Siluetas de Letras*, 19 de julio. <https://irenetorres.wordpress.com/2010/07/19/entrevista-a-orfa-alarcon/> [26.06.2015].

VILLANUEVA, Darío (1992): *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.