



HAL
open science

Figuras del miedo en El buscador de cabezas de Antonio Ortuño

Margarita Remón-Raillard

► **To cite this version:**

Margarita Remón-Raillard. Figuras del miedo en El buscador de cabezas de Antonio Ortuño. 2021.
hal-03371666

HAL Id: hal-03371666

<https://hal.science/hal-03371666>

Preprint submitted on 8 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Figuras del miedo en *El buscador de cabezas* de Antonio Ortuño

Margarita Remón-Raillard
UNIV. GRENOBLE ALPES [ILCEA4], F-38040 GRENOBLE

Introducción

El miedo forma parte de una constelación de términos (angustia, temor, pavor, terror, pánico) sin que ni su sitio aparezca bien delimitado, ni su dimensión, individual o colectiva; diversas disciplinas lo estudian, con enfoques y metodologías diversos, desde las neurociencias hasta la ciencias sociales (Jodelet 240)¹. Su expresión suprema, el miedo a la muerte, establece una relación intrínseca con otra noción: el mal. La expresión literaria del miedo, su representación, ha encontrado en su relación con el mal su base conceptual privilegiada. Intelectuales de relieve se han detenido en la relación entre el mal y la literatura, siendo la segunda expresión por antonomasia del primero (Bataille 10); o en la enigmática equiparación, en la tradición judeocristiana, de fenómenos disímiles como el pecado, el sufrimiento y la muerte en cuya base yace el mal (Ricœur 15) y cuyo común denominador emocional es el miedo. La representación literaria del miedo conlleva, desde estas ópticas, un substrato teórico antropológico, religioso o mítico.

En el caso de México, el pasado prehispánico sangriento, la visión atormentada de la cultura azteca y de su *modus vivendi* basado en el terror, el carácter particularmente violento de un evento histórico fundador del México moderno, la revolución mexicana, todo esto ha redundado en una visión esencialista de una cultura de la violencia y del miedo. La supuesta indiferencia del mexicano moderno hacia la muerte, tesis vehiculada por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, no implica ausencia de miedo sino una presencia en negativo o una presencia revestida de una máscara. En la estela del pensamiento de Octavio Paz, otros

¹ Todas las traducciones de citas directas e indirectas provenientes de referencias teóricas en francés son nuestras.

intelectuales han contribuido a esta visión esencialista. El historiador Enrique Krauze pone de realce la existencia de un mal intrínseco en el ser humano, que se conjuga en México con ese pasado azteca sangriento como elemento reprimido inconciente (Paranaguà S/P), dándole al miedo esa dimensión antropológica, psicoanalítica, cultural ya mencionada y que parece evacuar lo político.

Corey Robin en *La peur, histoire d'une idée politique*, analiza el miedo y su relación con la política:

Por miedo de carácter político, designo a la vez el temor experimentado por un pueblo ante un ataque a su bienestar colectivo –puede tener por objeto el terrorismo, la delincuencia criminal o la decadencia moral– y la intimidación que ejercen grupos o gobiernos sobre los individuos. Lo que permite afirmar que estos dos tipos de miedo son de naturaleza más política que individual, es que emanan de la sociedad o ejercen sus efectos sobre ésta (Robin 12).

En su obra, Robin evoca una serie de filósofos que analizaron el carácter político del miedo: Hobbes, Montesquieu, Tocqueville y finalmente Hannah Arendt. Para ésta, la arbitrariedad del poder y el miedo como principio de acción (miedo del pueblo hacia el gobernante; miedo del gobernante hacia el pueblo) han sido los rasgos característicos de la tiranía a lo largo de nuestra tradición (Arendt 814). Arendt desarrolla una teoría del “terror total”, encarnado por la Alemania nazi y la Rusia estalinista. Piensa que el terror es producto, en parte, de la violencia ejercida por el déspota, pero al mismo tiempo son las masas inquietas las que favorecen la aparición de un aparato político represivo (Robin 43-44). La filósofa volverá sobre estos postulados en *Eichmann en Jerusalén* y avanzará la noción de “banalidad del mal” como base del terror político (Robin 136), noción en la que nos detendremos luego. La lectura realizada por Corey Robin sobre la evolución del pensamiento de Arendt será, en gran

medida, la base conceptual del este trabajo. La reflexión de Robin se inscribe en el interés creciente de las ciencias sociales por las emociones o estados afectivos como la rabia, la alegría o el miedo. Según el politólogo norteamericano, el miedo es a menudo analizado a partir de la dimensión antropológica, psicoanalítica y cultural ya mencionada, pero desvinculado de lo político. Cabe preguntarse de qué manera la literatura logra, o no, dar cuenta del juego de tensiones creado por el encuentro entre la expresión subjetiva de una emoción, como lo es el miedo, y su dimensión política. ¿Puede un discurso de ficción dar cuenta de los mecanismos revelados por los discursos de dicción (las ciencias sociales, la filosofía política...)?

La vitalidad de la literatura mexicana contemporánea pone de manifiesto que, más que nunca, el papel del escritor en el seno de sociedades complejas y convulsas es indisociable de las problemáticas sociopolíticas y económicas de su país. El realismo social representa una modalidad de escritura privilegiada – y ampliamente renovada – por una serie de escritores mexicanos contemporáneos, que describen y critican la violencia y el estado de terror en el que el país se ve sumergido. En México, el fin de la supremacía del PRI y la llegada de la alternancia política se tradujo en una recrudescencia de la violencia generada por el crimen organizado, las acciones de los paramilitares y la ineficiencia (e incluso complicidad) del Estado (González Rodríguez 50-51). Los periódicos de la época muestran que durante el sexenio foxista (2000-2006) aumentaron sensiblemente delitos y ejecuciones (Huerta 28-30). Durante el sexenio de su sucesor, Felipe Calderón (2006-2012), la situación se agravó aún más. En el 2006, Calderón declara la guerra a los criminales, lo cual se traduce en un clima de terror con un cortejo de cuerpos desmembrados y decapitaciones sin precedente (González Rodríguez 59). Según Sergio González, en el transcurso de las últimas décadas, “en México el uso de cuerpos como mensaje se incrementó conforme las actividades de los traficantes de drogas se hicieron públicas” (González Rodríguez 22). En este contexto de “furor

decapitador” y de “pánico expansivo” (González Rodríguez 23), Antonio Ortuño escribe su primera novela, *El buscador de cabezas*².

Esta obra logra conjugar una representación de la dimensión política del miedo con otra dimensión que calificaremos de infrapolítica, en la que yace la visión antropológica-cultural ya mencionada. En efecto, en la novela de Ortuño se da la representación de un miedo político, de su *modus operandi*, a través de la subjetividad de un agente que infunde el miedo y que lo experimenta. Desde su extrema contemporaneidad, *El buscador de cabezas* dialoga con toda una tradición y una visión esencialista de una cultura de la violencia y al mismo tiempo apunta a su dimensión política. Pasaremos revista de los distintos elementos que configuran el entrecruzamiento de estos dos miedos: el pacto de lectura establecido por los paratextos, la construcción del personaje-narrador como autoescenificación del mal, la configuración del espacio de la distopía como elemento de inquietante familiaridad y la puesta en ficción de lo que Hannah Arendt denominó la “banalidad del mal” como base del terror total.

El marco es un país sumido en el terror de Estado, una dictadura claramente de extrema derecha. Alex Faber, el narrador, relata el proceso que lleva a esa situación a través de un testimonio retrospectivo. Da cuenta de la destrucción de una nación cuyos contornos permiten reconocer a México, pero con la suficiente imprecisión para que ese México aparezca como un *topos* imaginario. Por lo tanto, el realismo social mencionado más arriba cede su lugar a otra forma narrativa: la distopía. Desde el inicio de la narración de Faber – a quien situamos fácilmente en un lugar resguardo de democracia (los EE. UU.) – sabemos que él desempeñó un papel en la instauración del régimen dictatorial. En su juventud, fue reclutado en el movimiento de extrema derecha “Los Republicanos”, al que abandona cuando entra a la

² La primera edición (Joaquín Mortiz) es de 2006. Será reeditada en 2011 por Tusquets y Ediciones B, grupo Zeta. Este trabajo se basa en ésta última edición.

universidad y establece amistad con los *progres*. Más adelante, trabaja como periodista en *El Futuro*, “el diario más progresista de la ciudad” (Ortuño 29), y se convierte en un “buscador de cabezas periodísticas” (Ortuño 78). Pero su nombre aparece en una lista de antiguos miembros del grupo, por lo cual es despreciado y tratado de *facha* por sus colegas. Una miríada de personajes lo rodean: los que lo vinculan con su pasado de *facha* (entre ellos Sergio Teufel, temible titiritero de lo que se gesta, o el Carabina, policía infiltrado y chaquetero), los de su entorno laboral (entre ellos el periodista estrella y “prototipo del progre”, Jorge Ameca) y sus antiguas amistades *progres* de la universidad, sin olvidar una que otra ex o amante ocasional. El clima de miedo que atraviesa la novela se manifiesta en detalles siniestros y es descrito por el narrador con indiferencia y humor negro. Son frecuentes las rupturas entre los hechos que cuenta y los pensamientos que le suscitan. Faber se verá solicitado por Teufel para participar en una serie de acciones que llevarán al poder al movimiento “Manos Limpias” y a su cabecilla Guadalupe Garza. Una vez presidente del país, Garza establece un régimen de terror cuyos hilos son manejados por Teufel y entre cuyos ejecutantes se halla Faber. Este parecía haber encontrado su sitio en ese régimen pero un grano de arena bloquea el engranaje: su relación sentimental con Sony, una fotógrafa del periódico, maltratada por su marido, que se verá incluida en la lista de personas a exterminar. Salvar a Sony será como un golpe de efecto por el cual el testimonio/confesión de Faber revela su última intención: la posible absolución, cosa en la cual ni él mismo cree.

Estructura, entrada en materia y motivos recurrentes

La doble dimensión del miedo ya viene acotada desde los paratextos. La novela se organiza en dos capítulos: “El buscador” y “Las cabezas”. Un tercer capítulo, mucho más breve, cumple la función de epílogo y su título es homónimo con respecto a la novela: “El buscador de cabezas”. El epígrafe de la novela reza: “Me pregunto si estará de verdad humillada la

mujer a la que le he cortado la cabeza. Canto de los indios ojibwas”.³ Los términos presentes en estos paratextos y las relaciones que se establecen entre ellos crean una red de sentido en la que se entretajan las dimensiones del miedo arriba mencionadas. La denotación ritual y tribal del origen del epígrafe y el efecto de distanciamiento siniestro que se desprende de su contenido evocan la realidad extratextual de una barbarie en la que la decapitación se ha vuelto ritual. El título de la novela se halla dissociado en dos sintagmas separados en los títulos de los dos capítulos, lo cual crea un juego de espejos entre la estructura y la imagen de corte inherente a la decapitación. La primera parte, “El buscador”, se centra en el trabajo de Faber en el periódico, sus indagaciones y su relación con su entorno. La segunda parte, “Las cabezas”, despliega la puesta en marcha del terror con la persecución de aquellos cuyas cabezas son deseadas por la dictadura. Por otra parte, el título de la novela (y del epílogo) remite al mundo laboral del periodismo, a la búsqueda de titulares que atraigan lectores. Y aquí se inscribe la ambición profesional o arribismo de Alex Faber (que ve la muerte como medio para medrar), lo cual nos aproxima a lo que Hannah Arendt calificó como la extrema banalidad del mal. Así surge un pacto de lectura basado en la conjunción del miedo político e infrapolítico.

El recuento de Faber se inicia con la descripción de un episodio de violencia que él y Sony deben cubrir para el periódico: la destrucción de un cuadro “blasfemo” y la ejecución de un vigilante en el Museo de Arte Moderno. Terror de algunos e indiferencia de los ejecutantes. Entre los testigos de la ejecución, “[una] chica corría y manoteaba a ciegas, como pollo decapitado [...]” (Ortuño 18) y luego permanece “arrinconada tras una enorme escultura de bronce – un ángel que sostenía sobre la cabeza un consolador a modo de espada flamígera” (Ortuño 19). La primera comparación crea un nexo inmediato con el epígrafe, aunque la cabeza cortada aparezca *in absentia*, y la segunda contiene el elemento cortante, aunque

³ La edición de Tusquets añade otro epígrafe en inglés que alude a la profesión de periodista, lo cual sólo enfatiza el punto que demostramos sobre la conjunción de miedo político e infrapolítico desde los paratextos.

desplazado irónicamente. A lo largo del relato aparecen, cual efectos subliminales, expresiones de tipo “salvar mi cabeza” o “querer mi cabeza”. De tal manera que el motivo de la cabeza cortada se va insinuando paulatinamente y creando en el lector la expectativa del momento terrorífico en el que estas imágenes inconexas se reunirán en una (o varias) escenas de decapitación. La búsqueda de “cabezas periodísticas” por parte de Faber añade una dimensión suplementaria (la banalidad del mal) a esta epifanía del terror.

La naturaleza del objeto motivo del asesinato (una obra de arte) subraya aún más la importancia de este episodio. Se trata de una escena inaugural, que realiza de entrada la conjunción del miedo como emoción subjetiva (se describen los efectos físicos del miedo en los testigos) y del miedo en su carácter político, del cual la obra de arte es vector. En efecto, se trata de un cuadro titulado *Santa*, del que tenemos una *ekphrasis*: “*Santa* representaba a una virgen en el momento de abrir su escote y ofrecer el pecho a un anciano de labios agrietados que guardaba alguna semejanza con Marx” (Ortuño 30-31). Su autor, Hugo Navarro (que será masacrado junto con su familia por haber pintado ese cuadro) explicita su intencionalidad afirmando que para él el cuadro “significaba la compasión” (Ortuño 31) y que el título le permitió “el uso del doble sentido: la puta santificada...” (Ortuño 31).

El cuadro, y en general la obra de arte, como reflejo de la libertad de unos, es percibido por otros como amenaza o atentado a un orden establecido. La ruptura o cuestionamiento de una normatividad, que es lo que produce miedo y lleva a la destrucción del objeto del miedo, aquí se concentra en la obra de arte. En este sentido, el carácter provocador de la otra obra de arte aludida (la estatua de bronce, que hace pensar en alguna escultura de Jeff Koons) se inserta en la misma red de sentido.

El título del cuadro hace referencia a *Santa*, novela de Arturo Gamboa, considerada como parangón del naturalismo en México. Por otro lado, las reacciones que suscitó el cuadro

recuerdan las que suscitó el mural *La Maternidad* de José Clemente Orozco: una damas de la Cruz roja trataron de destruirlo por considerarlo irreverente hacia la figura de la Virgen María. Son estas referencias a la historia cultural mexicana que se ven movilizadas, además de todo lo anterior, por esta escena inaugural. Con lo cual, por un lado, le da contornos precisos al mundo descrito, pero de una referencialidad borrosa y, por otro lado, realiza un esbozo de comentario metatextual: la representación, la obra de arte, desempeña un papel de cuestionamiento y advertencia. Si suscita el miedo, la pregunta que se plantea es si ese miedo será vector de violencia o si, más bien, se verá conjurado gracias a ella. En todo caso, en el hecho de ser percibida como amenaza por un grupo reside la dimensión de miedo de carácter político de la escena.

La escena inaugural se despliega rápidamente en la descripción del marco general que la engloba: un mundo regido por la violencia, la intolerancia y el miedo. En efecto, Faber explica cómo descubre que la destrucción del cuadro se inserta en una serie de hechos que incluyen, entre otros, un incendio en un cine porno y otro en una clínica que practica abortos. Al realizar su trabajo de investigación periodística, tras el asesinato de Navarro y su familia, descubre que todo aquello era la punta de un inmenso iceberg que nadie parece percibir:

[...] era un ciego y vivía entre ciegos. Quince cuadros “blasfemos” destrozados en el año en diez ciudades. Trece librerías incendiadas. Cuarenta burdeles desalojados, con vidrios rotos y estrujones de putas. Mujeres asesinadas sin otro motivo que salir a trabajar por la mañana eran cientos; con los homosexuales ahorcados, hombres y mujeres, podría haberse llenado un salón de baile. Y ni hablar de los indios: ubicuos matones los abatían por docenas, los echaban de sus cubiles, los conducían a reductos propios de cucarachas y los miraban reventar. (Ortuño 68)

Al ser narrada desde el punto de vista del que ejerce la violencia, y/o que la justifica, las víctimas y su miedo aparecen silenciados en el espacio textual. Sólo contamos con la visión de Faber y su lectura e interpretación de los hechos. Así, cuando rememora su juventud y su participación en “Los Republicanos”, afirma que “[...] presenciaba las palizas que [sus] compañeros asestaban imparcialmente a muchachitos morenos, travestidos de esquina o putas de barrio” (Ortuño 26). El lector dispone de elementos para realizar una extrapolación entre los dos momentos, la juventud de Faber y su trabajo como periodista, previo a la subida de la dictadura. Entre los dos momentos se sitúa un lapso de tiempo impreciso que pone en evidencia que el país descrito en la diégesis vive en un clima de desagregación, de intolerancia y de terror. Una situación que se ha multiplicado de forma insidiosa y que corresponde, siguiendo a Marc Crépon, a una “sedimentación de lo inaceptable” (Crépon 42). La difusión de la información, el papel de los medios de comunicación en la gestión y manipulación del miedo colectivo, aparecen en el entramado textual. No se trata de falta de comunicación, pues los hechos están allí, en los periódicos, sino de comprender lo que sucede. Alex Faber lo hace:

Según pude ver, no eran demasiados quienes llevaban el ariete de la campaña en el país. El que liquidaba a un indio incendiaba luego una clínica abortista; quien demolía un comercio para homosexuales era interrogado después sobre la defenestración de un activista en defensa de los patos. Me recompensé con más pan y mermelada y decidí que me cortaría otra vez el cabello. Necesitaba sentirme bien, requería calcetines suaves y camisetas deslumbrantes. Quería dinero, quería dormir. (Ortuño 69)

De la ruptura entre la constatación de Faber sobre el *modus operandi* de los que ejercen la violencia – y crean el miedo – y sus pensamientos surge la banalidad del mal como base del terror político, según Arendt. El espacio de la ruptura entre ambos momentos es el de su propio interés: cómo sacará beneficio material de la situación. Este ejemplo también da cuenta

de un mecanismo recurrente en la novela. La narración del horror, desde el punto de vista de Faber, produce un efecto de anulación del miedo/emoción en las víctimas, sustituido por la indiferencia del que narra. Estos ejemplos se multiplican en la novela, forman parte de los elementos que permiten realizar el retrato del personaje detestable, deshumanizado, maléfico. Pero al tratarse de un autorretrato basado en el discurso de un “Yo” unívoco, sirven para configurar la puesta en escena de un *mea culpa*.

Puesta en escena de un *mea culpa*

El relato de Alex Faber aparece como un *mea culpa* que pone de manifiesto, más que una búsqueda de absolución, una puesta en escena de sí mismo. Como lo subraya Michel Faucheux, el mal, más que analizarse, se narra a sí mismo (Faucheux 4) y utiliza una serie de astucias para crear su relato-justificación. De hecho, la voz narrativa de Faber no disimula el carácter dudoso o incluso falaz de su relato. Ortuño logra conformar una entidad compleja, un personaje narrador-testigo que, cual sujeto maléfico, pretende proyectarse como ser misterioso e inasible pero que, al mismo tiempo, pone él mismo en evidencia su insignificancia.

Al recordar su infancia y juventud, revela un trayecto marcado por temores diversos, palizas y un rencor profundo hacia todos y todo. Así afirma que era un “niño retraído y puritano” (Ortuño 27) o “pálido y adocenado” (Ortuño 21). Uno de sus colegas, Jorge Ameca, establece el nexo entre su carácter apocado y su atracción por los *fachas*: “Todos dicen que eres *facha*, Álex. Quiero desmentirlos pero los conoces... [...]. Pero sé que no eres así, ¿verdad? Sólo eres un poco *ñoño*, ¿no? Te falta salir a la calle, conocer gente” (Ortuño 39). El miedo inherente al personaje aparece asociado a una falta de carácter, de sociabilidad, al miedo del mundo. Así, más tarde en su vida, Alex Faber encontrará en “Los Republicanos” un marco protector con el cual salir al mundo y hacer alarde de valentía. Se describe como

acostumbrado a recibir palizas (“Las golpizas me eran tan comunes como el sudor” (Ortuño 56)). El énfasis con que se describe el carácter débil del personaje contribuye a la explicación de su atracción por la ideología de los fachas. Corey Robin señala, con respecto a la noción de ideología en *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt, que ésta, lejos de expresar una aspiración individual, no es más que la confesión de una inexorable debilidad. Los que se entregan a ideologías extremas, como el nazismo o el bolchevismo, confirman el sentimiento de insignificancia que ya tienen de sí mismos (Robin 123). Esta inexorable debilidad es la marca del personaje, pero al provenir de su propia voz se da el trayecto de la explicación a la justificación del mal.

El narrador describe con frecuencia, con relación a las palizas que recibe, sus propias manifestaciones físicas del miedo (náusea, parálisis, deseo de huir...). Descripciones semejantes (que conciernen otros personajes) aparecen en la escena inaugural y, más adelante en la diégesis, en el momento del arresto de sus compañeros de trabajo. De esta manera, el testimonio de Faber busca realizar una equiparación entre él y los otros. Esta equiparación forma parte de las astucias de su relato-justificación y se inserta en una lógica de inversión de los papeles de víctima y victimario, que aparece desde las primeras líneas de la novela: “Me llamo Álex Faber. Mi padre solía repetirme que levantara la cabeza. Mi madre solía decir que cada hombre ha venido al mundo a luchar una guerra – entiendo que lo había leído en un calendario. [...]. Fui un traidor, fui traicionado [...]” (Ortuño 13).

La inversión de papeles, al igual que el motivo de la cabeza cortada, funciona como una especie de costura interna de su testimonio. Álex Faber juega con esta inversión e incluso su discurso realiza la asociación con otra noción que, según Ricœur, encierra ambigüedad, a saber el castigo o pena: “Pero está condenado [el traidor], pues teme a cada segundo el castigo, teme ver la noche llenándose de antorchas y encontrar su puerta marcada al salir el sol” (Ortuño 183).

La pena realiza la conjunción entre el mal cometido y el mal padecido (Ricœur 12), de la cual Faber se hace portavoz. Para Arendt, el terror total prepara a sus sujetos a desempeñar el papel tanto de verdugo como de víctima (Arendt 824). Faber es la construcción verbal de esta dinámica perversa por la cual el sujeto explica y justifica sus acciones. Una sola frase de Faber condensa este punto: “¿Por qué entré a Los Republicanos? Porque era perezoso y me abandonaba al miedo” (Ortuño 115). La justificación llega a lo más bajo, lo cual nos envía a la noción de la banalidad del mal: “Los Republicanos” le permitirán lograr algo, sin mayor esfuerzo de ningún tipo, ya que exento de las consecuencias de los efectos paralizantes de la pereza y el miedo. Ese *algo* traduce la gran ambición del personaje: el éxito. La envidia y la revancha son el gran motor del personaje, una búsqueda de éxito que se saldrá en su contrario ya que desde su presente de enunciación afirma: “Desde que me llamo Faber he sido un fracaso” (Ortuño 171), como si existiera una relación causal entre la onomástica⁴ y su trayecto de fracasado. Tal relación hay que buscarla en la manera en la que el personaje encarna la “banalidad del mal”, a lo que volveremos.

Referencialidad borrosa y distopía

Ya señalamos que de la referencialidad borrosa surge la forma distópica. Poco a poco se va dibujando un mapa simplificado de México, de un México imaginario. Sus primeros contornos aparecen en las primeras páginas de la novela, al iniciar Faber su testimonio desde el exilio. Se da una serie de términos ya habituales cuando se trata de evocar la frontera con los EE. UU.: “cruzar”, “de este lado”; “aquel lado”, “allá”, “aquí”, “frontera”. A ese mismo sitio volveremos al final de su relato cuando describe lo que ve antes de cruzar la frontera: “[...] el bramido de las excavadoras que levantaban un muro. Un muro para que nadie saliera. El muro de las dictaduras” (Ortuño 281). Se da una inversión de signos. En efecto, el muro

⁴ La relación con el personaje de la novela de Max Frisch, *Homo Faber*, no nos parece muy operativa en la novela de Ortuño.

visto como elemento de contención desde el lado de los EE. UU., es decir desde nuestro presente, ya no lo es en el universo de la diégesis, lo cual abre el camino a otro tiempo posible: un futuro incierto en el que México construye un muro y en el que la contención es política, no económica. Muros, fronteras, límites forman parte de otra manifestación del miedo, el de la amenaza de lo que viene de fuera, aquel que, según la formulación de Rebecca Biron, se dirige hacia lo que “nos acecha más allá de los límites del espacio seguro [y que] nos distrae de la imposibilidad inherente de definir o realizar la utopía en lo real” (Biron 88). En *El buscador de cabezas*, la imposible utopía reviste la forma de una distopía que raya con la heterotopía, puesto que el país entero se configura en espacio cerrado, liminal, en cárcel desquiciada. La distopía constituye el discurso del miedo por excelencia: el guión previsible y plausible, lo ficcional que roza lo real que está por llegar a nuestro aquí y ahora. En este punto, la referencialidad es ingrediente primordial de la proyección inmediata y aterradorante.

El mapa del país va cobrando más referencialidad a partir del capítulo dos. Se dice que Guadalupe Garza es una “empresaria nortea” (Ortuño 42), se mencionan las “brigadas de defensa en la montañas del sur” (Ortuño 40), sin olvidar las múltiples ocurrencias del término “indio” ya mencionadas. Faber y Sony tienen que ir a “Guzmán” (Ortuño 33) para hacer un reportaje sobre el incendio una clínica de abortos, sitio que puede remitir a Ciudad Guzmán, estado de Jalisco, municipio de Zapotlán el Grande. También se menciona una “colonia Americana” (Ortuño 35), tal y como se denomina una en Guadalajara. Guadalupe Garza se lanza a una campaña presidencial, sin partido. Sus adversarios pertenecen al partido “oficialista”, sin que se mencione nunca el PRI ni ningún partido existente, y a otro, sin nombre, que los *progres* organizan. Cuando gana las elecciones, no se menciona topónimo alguno, ni cuando se describe su toma de posesión y los desfiles subsiguientes, que ella preside desde un balcón presidencial y que finalmente tienen lugar en un no-lugar. En efecto, los pocos topónimos, aunque sean reconocibles y remitan a una realidad extratextual (norte:

empresas; sur: montañas y guerrillas), no permiten que emerja un mapa certero de México. Lo que acrecienta lo difuso de ese mapa es finalmente la no aparición (ni por denotación ni por connotación) del centro hegemónico: la ciudad de México.

Un momento significativo tiene lugar cuando Faber va a entrevistarse con el cardenal Galindo (artífice de la destrucción de los cuadros blasfemos y otras exacciones). Se dirige a un sitio cuya descripción hace pensar en el Tepeyac, santuario de la virgen de Guadalupe:

En la cumbre de la más alta de las colinas que rodeaban a la ciudad, [...]. [E]n todas las chozas, la misma imagen presidía la fachada: una mujer, morena como las sirvientas de la ciudad, ataviada con un manto estrellado y sostenida por duendecillos. Reina del mundo, rezaba la tipografía bajo ella. [...] la conocía desde pequeño y cuando la enfermedad o la mala fortuna arreciaban, le temía. (Ortuño 127)

Cabe preguntarse por qué el narrador utiliza una perífrasis para designar a la Virgen de Guadalupe y cuál es el sentido de esa *ekphrasis*. La negación de nombrar rige toda la diégesis para dar un anclaje más amplio, pero también puede servir de marco a la distopía: un futuro en el que las referencias usuales han perdido su denominación, en el cual no parece haber un centro del poder estatal.

En ese futuro apenas perceptible, no sólo la geografía se ve simplificada. Se trata también de un mundo ideológico esquematizado en dos bandos: los *progres* y los *fachas*. Se trata de una simplificación con respecto al carácter particularmente tortuoso y tentacular de la realidad política mexicana. Es de notar que en la novela no se hace mención del narcotráfico, sólo se dice que el crimen de Navarro no tiene que ver con “traficantes” (Ortuño 65). La omisión del prefijo “narco” rompe la referencialidad, ya que se trata de un prefijo que se acuña para incluso designar las producciones culturales derivadas del fenómeno: narcoliteratura, narcocorrido...

Este procedimiento de denotación/connotación borrosa también encuentra su huella en la representación de un abanico político tripartita (oficialistas, *progres* y *fachas*) que no deja de evocar la tríada PRI, PRD y PAN de la realidad extratextual. La voluntad de no nombrar, por parte de Ortuño, encuentra un eco en las palabras de La Marta, amigo travesti de Faber que le incita a escribir su testimonio: “Los países son lo que son. No necesitamos uno.” (Ortuño 17). Y el lector tampoco lo necesita para realizar la extrapolación.

Terror total y banalidad del mal

En *Los orígenes del totalitarismo*, Hannah Arendt designa el estado de desolación o de superfluidad de las masas como la esencia de todo movimiento totalitario (Arendt 834). Desposeído el individuo de todo deseo de preservación o de progresión, cualquier organización puede lograr destruir de forma permanente su identidad. Se trata de una masa apolítica cuya psicología, basada en la anomia, la hace presa de regímenes prestos a aportar un remedio a su angustia (Robin 125). Es el triunfo de un miedo antipolítico, de un “terror total”, de un “mal radical” que busca exterminar la condición humana (Robin 124). En *Eichmann en Jerusalén*, Arendt revisa sus postulados de *Los orígenes del totalitarismo* y pasa de la idea de un terror antipolítico a una política reducida a la colaboración, a la ambición profesional y al arribismo, a una “terrible, inefable e impensable *banalidad del mal*” (Arendt 1262). Arendt calificó la vida de Eichmann como “monótona y sin importancia”, en la que, de repente, siente el viento que al fin lo puede “propulsar en la Historia” (Arendt 1050). Eichmann es “el fracasado, a los ojos de su clase social, de su familia y, por consiguiente, a sus propios ojos”, a quien las circunstancias le permiten “comenzar de cero y hacer carrera” (Arendt 1050). Se trata, según Robin, del único trabajo publicado hasta la fecha sobre la relación entre arribismo y gobierno del miedo (Robin 143). Para Corey Robin, el mayor logro de *Eichman en Jerusalén* fue recordar que las atrocidades del siglo XX tuvieron su origen en las consideraciones más ramplonas y en las instituciones que nos son más familiares, como lo

es el lugar de trabajo. Una serie de individuos eran pagados para realizar cierto trabajo. El miedo se transformaba en una profesión (oficio) y una carrera (Robin 142). Al prototipo que establece Arendt en *Eichmann en Jerusalén*, Ortuño le hace tomar cuerpo en Faber. Pero este avatar del miedo en relación con el arribismo no sólo lo encarna Faber a través de su profesión de periodista, sino también otro personaje que se construye en relación con éste: Sergio Teufel. El juego de onomásticas de ambos personajes logra dar cuenta del carácter polifacético del miedo, germen tanto del “terror total” como de la “banalidad del mal”.

Según Jean-Pierre Sérís, habitualmente se denomina *Homo Faber* al hombre dueño de la técnica. Sin embargo, Sérís realiza un deslizamiento que va del “hombre de oficio” (artesano, obrero) al “hombre del oficio” (el profesional). Este último pone de manifiesto otra manera de adquirir la técnica. La profesión, a la diferencia del oficio, implica una pertenencia profunda, esencial, permanente del individuo a su función. Y más que a su función, a los medios metódicos codificados que hace suyos hasta el punto de asimilarlos e integrarlos y también, a veces, de verse deformado por ellos (Sérís 116-17). El personaje de Faber encarna este “hombre del oficio”, pero la naturaleza ambigua de este oficio aparece concentrada en el título de la novela: Faber pasa de ser buscador de cabezas periodísticas a buscador de cabezas por cortar, es decir el delator ya que participa en la elaboración de las listas de exterminio. Para revestir los ropajes de la segunda variante del “hombre del oficio” tiene, en efecto, que integrar una serie de métodos codificados, aquellos que implican la puesta en marcha del terror político. Pero, a diferencia del “hombre del oficio” que puede verse deformado, el personaje de Faber lo estaba de antemano: era como un molde hueco en espera de ser llenado por los ingredientes necesarios para constituirlo realmente en el “hombre del oficio” del terror. Álex Faber es el hombre que cree saber, pero se trata de un saber encerrado en la cárcel de su miedo. Este juego de tensiones es el caldo de cultivo (o el molde hueco) para que el miedo se transforme en odio, y con ello para que el personaje se transforme en agente de la

violencia y el terror. Su calidad de *Homo Faber* estriba también en la escritura de su testimonio: “De ella [de la guerra] me piden que escriba pese a que soy el testigo menos simpático que se podría elegir para narrar la captura, la prisión, el despellejamiento del país y la muerte de mis amigos [...]” (Ortuño 13). Se trata del acto de escritura desprovisto de su dimensión artística, reducida a una consignación de hechos. Esta dimensión se le reserva al creador de Faber, el autor como verdadero “Hacedor”.

En resumidas cuentas, lo que Faber hace o fabrica se inserta en su calidad de sujeto subordinado: Faber es fantoche, títere que se toma por titiritero. Pero el que desempeña este papel es Sergio Teufel. La relación de Faber con Sergio Teufel destaca por su asimetría. Teufel se dirige de forma despectiva a Faber, a menudo dándole órdenes sobre su higiene personal y apariencia. Si en alguna ocasión éste se le enfrenta verbalmente, lo que prima es el terror mezclado de reverencia que le inspira: “nunca pude mirarlo más que hacia arriba” (Ortuño 40), “[l]a letra de Sergio solía aterrarme” (Ortuño 95), “[a]lgunas voces [se refiere a la de Teufel] saben sumergirnos en las aguas puercas del pánico” (Ortuño 182). Si “tener miedo es prepararse para obedecer” (Boucheron et al. 33), Faber encaja en esta dinámica de sumisión como mero ejecutante, que sólo cumple órdenes en el marco de una jerarquización en la que su superior inmediato es Teufel.

La onomástica evidente (en alemán *Teufel* significa diablo) puede encerrar una red de sentido más compleja. En efecto, podemos percibir otra forma en que los distintos miedos se conjugan: el demonio como vehículo de un miedo de naturaleza cultural, antropológica, religiosa, se amalgama con la dimensión política. Esta amalgama aparece claramente cuando Teufel le ordena a Faber: “Quiero que vuelvas a la familia. Hay trabajo. Vamos a limpiar la casa de una puta vez” (Ortuño 82). La conjugación trabajo/limpieza reenvía a los momentos más sombríos de la historia del siglo XX y la resonancia germánica del nombre del personaje

sólo enfatiza la referencia a “la industria de muerte” de cariz “luciferino” (Faucheux 151) del régimen nazi.

Faber y Teufel encarnan la ambición y esa banalidad del mal fundamentada en la capacidad de olfatear el buen negocio, aquel que permitirá simple y llanamente vivir mejor:

Yo deseaba el dinero que me prometían y Sergio aspiraba a mejores negocios de los que ya había hecho. ¿Qué podía importarle a él la feliz vida o dolorosa muerte de unos pocos miles de personas a las que ni siquiera conocía? [...] Si en otra vida fuera algo que pudiera volar, quisiera ser un cheque. (Ortuño 134)

O como lo afirma de forma lapidaria: “El dinero no adormece: constata y banaliza. La desgracia de los desgraciados se estrellaba en mis gafas oscuras sin dejar marcas” (Ortuño 170-71). En la novela otros personajes reproducen el mismo patrón: cooperar con el régimen en búsqueda de beneficio material y/o ascensión social.

La profesión de Faber no ha sido elegida al azar. Cuando Teufel le ordena: “[n]os das la información que te pidamos y publicas la que te entreguemos” (Ortuño 84), el texto pone en marcha la colusión entre los medios de comunicación y los políticos para suscitar el miedo (Jodelet 248). Esta dimensión se integra a las distintas formas en las que el texto da cuenta del *modus operandi* del terror político. Otra forma en que el texto lo representa se aprecia en la descripción del trayecto que va de la búsqueda de preservación de un *status quo* hacia una puesta en movimiento del terror. Faber compara el sentimiento del autista con el orden establecido y el miedo a su alteración:

En la cabeza del autista, las cosas poseen un lugar único que no puede ser tocado ni puesto en duda. Si algún objeto del entorno se desplaza es, para el autista, como si se desplazara el eje mismo del universo [...]. La mayor parte de los hombres somos pequeños autistas reaccionarios. (Ortuño 201)

Eso tan temido es la ruptura entre un sistema de representaciones (que permite prever nuestras acciones y protegernos contra las amenazas) y el estado real del mundo (Jodelet 241-42). *El buscador de cabezas* recrea el clima previo al estallido del terror en el que los distintos actores buscan aferrarse a un sistema de normas y representaciones. Por ejemplo, tras una serie de atentados precursores de la subida al poder del movimiento de Guadalupe Garza, la situación y la posición de unos y otros aparece en los siguientes términos:

Los funcionarios en turno prometieron todo aquello que les correspondía prometer y así todos quedaron conformes. Los manifestantes entendían sus nulas posibilidades de ejercer una presión efectiva, mientras que los gobernantes se resignaban a que el azar resolviera el caso o que el olvido cayera sobre todos, evitándoles mayores afanes. Cada cual deseaba quedarse estática y felizmente en su lugar. (Ortuño 67)

Se aprecia una voluntad de dejar intacto un orden establecido por insatisfactorio que sea, lo cual hace eco a algunos episodios de la historia política del siglo XX que se traducirán en el desencanto. Corey Robin señala que Hannah Arendt reprochó a los aliados, tras el fin de la guerra, el haber tratado de preservar un *status quo* y no mantener la continuidad con los ideales de la Resistencia (Robin 138). Cuando los ideales por los cuales se ha derramado sangre se ven traicionados, se deja la puerta abierta a la repetición de los mismos hechos que llevaron a esa situación. En el caso mexicano, el gran ideal traicionado es el de la revolución mexicana. En este punto se encuentran en el texto varias menciones de indígenas perseguidos y masacrados. Y otra modalidad del *modus operandi* del terror: la irracionalidad. Garza es portavoz de todo un discurso sin complejos del exceso, la ultranza y el sinsentido, lo cual nos aproxima a la triste realidad de ciertos personajes políticos de nuestra era: “Garza pedía pena de muerte para vagabundos y traficantes; proponía cobrar un impuesto sobre las mascotas y

ejecutar a cualquier gato o perro evasor; aseguraba que había llegado la hora de conquistar el espacio...” (Ortuño 106) Ante estas declaraciones algunas voces se levantan:

Durante una charla en la Universidad, uno de los chicos observó que era ridículo gastar dinero en exploración galáctica mientras los indios morían de hambre. La candidata abrió su gran boca de panadera: “Entonces, si mandamos a los indios al espacio resolvemos dos problemas”. (Ortuño 106-07)

¿Se trata, como lo vio Arendt con respecto de las calidades instrumentales del terror y refiriéndose a la Solución final, de constituir un medio racional para llevar a cabo un fin totalmente loco (Robin 150)? En este caso la racionalidad se ve expulsada al espacio sideral. El personaje de Garza sirve para denunciar, con sorna, el miedo al otro. En el caso mexicano se trata del miedo de lo que Octavio Paz llamó el Otro México. Se trata de poner en evidencia el fenómeno del chivo expiatorio y del miedo obsidional, una retórica de la construcción del Otro que obedece a un proceso de deshumanización y de colocación de éste en un espacio infra-humano (Jodelet 249-50); un proceso de alienación, aquí en sentido literal y figurado. En la novela, el cortejo de indios masacrados y el deseo de extirparlos del tejido social señala el fracaso del proyecto revolucionario: “Si el combate revolucionario recurre a la política, la revolución vencida recurre siempre a la psicología” (Robin 141)⁵, frase que hace tristemente eco no sólo al mundo ficcional representado sino también a su referente.

Más que “revolución vencida”, podríamos afirmar que la novela ejemplifica la aniquilación total de la idea de revolución y que la “psicología” se ve reducida a unas cuantas reacciones primarias. Cuando se da el allanamiento de *El futuro* por Teufel, Jorge Ameca es el primero en ceder al pánico: “lloriqueaba atravesado por espasmos violentos como oleajes. Una

⁵ Corey Robin cita a : Lazarsfeld, Paul. “An episode in the History of Social Research : A Memoir”. *The intellectual Migration : Europe and America 1930-1960*. Editado por Donald Fleming y Bernard Baylin, Cambridge, Harvard University Press, 1969, p. 272.

mancha rompió el blanco de su camisa. Pronto la acompañaron tres más. Un lento vómito brotaba de su gañote y le escurría por el mentón y el pecho” (Ortuño 177). Jorge Franco, director del diario, es descrito “acurrucado a los pies de una silla” (Ortuño 177). Cuando Faber visita a Ameca en la cárcel, éste le suplica: “Y mira: voy a cooperar. Voy a decir todo, ahora mismo, voy a decirte todo. Sólo déjame salir” (Ortuño 186). Estos y otros ejemplos ponen de realce que el terror total reduce el individuo al simple instinto de supervivencia y a su naturaleza más primitiva, “[...] a ser una red de reacciones que sólo responden a la amenaza física” (Robin 130). Y lo que sucede es que, como lo afirma Arendt, hay cosas mucho peores que la muerte misma (Arendt 1030), tal como lo vio el personaje de Orwell en *1984*: el sufrimiento físico, la tortura, el miedo por la vida de los suyos.

Y así llegamos a lo que podríamos pensar ser el momento *súmmum* del terror. Teufel cita a Faber y le entrega una bolsa de plástico con una cabeza. Le escena se dilata traduciendo el terror de Faber de descubrir a Sony en el despojo:

A través del plástico de la bolsa adiviné que el despojo tenía el cabello negro y la piel amoratada. Tuve el impulso de arrebatárselo a Sergio la bolsa y mirar aquel resto a los ojos, levantarle los párpados y preguntarle su nombre. [...]. Tenía que preguntar quién era la cabeza, cuál era su nombre antes de que todo lo que había sido terminara en una bolsa, en medio de una guerra, sobre las rodillas de un loco. [...]. Dos golpes en el pecho, tres, siete, mis sienes latieron, dos golpes, tres, mi lengua raspó la punta de mis dientes y tuve que forzar el aliento. Respirar, respirar. ¿Y si era Sony? Jalé el cabello hasta sacarla. Respirar. Cabello negro, marchito y enredado. Ameca. Jorge Maurilio Ameca no volvería a recibir una beca más ni a permitirme hojear otro nuevo borrador, no volvería a preocuparse por la política de mis notas en el diario. Muerto. Un artista había muerto con él. ¿Se apagarían las estrellas? (Ortuño 215-16)

Este momento se iba gestando desde el epígrafe y la escena inaugural. La cabeza *in absentia* de ésta última se convierte en pura presencia: Faber quiere saber *quién* es la cabeza, no *de quién es*. Imagen de terror total, separar un cuerpo de su cabeza, convertir ésta en una especie de objeto (en un momento es descrita como un balón de fútbol), significa cortar de tajo la racionalidad y enarbolar un poder demente. De repente, en el texto, la “banalidad del mal” vuelve a ser “mal radical”, aquel que carece de explicación, aquel que sumerge en el miedo a lo desconocido: las aguas profundas y negras de una psique enferma. Si la psique enferma parece ser primeramente la de Teufel (el demonio: el mal hecho hombre), el final del pasaje, en el cual Faber pasa del miedo a su usual frialdad, e incluso satisfacción, a su alivio ante la identidad del decapitado, crea un efecto de anonadamiento: la voz narrativa nos pone ante la evidencia, siempre aterrizante, del mal en el ser humano.

Tras este episodio, el narrador se dirige directamente al lector para anunciarle que lo que le queda por contar será aún peor: “¿Escuchan? En delante sólo encontrarán muertos. [...]. Todavía hay suficiente sangre para que aprendan a nadar en ella. Suerte entonces” (Ortuño 219). La voz narrativa se construye para que el miedo se proyecte en el lector. Forma parte integrante de sus astucias: contagiar su miedo profundo puede ser una manera de extirparlo. Pero llegando al desenlace pareciera que Faber ha vuelto a hacer suyo, y únicamente suyo, el miedo: “SEA EL DESPRECIO CON EL DESPRECIABLE, dicen los profetas. Yo era despreciable. *El miedo es el consorte de la bota*, dicen los profetas. Yo tenía miedo” (Ortuño 239 ; tipografía del original). Faber propone una especie de silogismo para leerse a sí mismo y por el cual va emitiendo su propio veredicto sobre sus actos, en el cual su miedo es el motor propulsor de la violencia ejercida sobre los otros y de su ignominia. El silogismo de Faber hace pensar en la manera en la que Corey Robin retoma el pensamiento de Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*: “El individuo atraído por las ideologías extremas camina alegremente hacia su propia muerte, no como héroe de una causa gloriosa, sino como heraldo

avergonzado de un axioma sangriento” (Robin 123). Y en efecto, Faber hace las veces de ese heraldo avergonzado, los destinatarios de su mensaje son los lectores, el resultado de su axioma sangriento no es más que su relato-confesión: la novela que tenemos entre las manos. Así, en el epílogo, cuyo título reproduce entonces con toda lógica el título de la novela, llega el momento del “veredicto”, que le toca a Sony, “el que quiero que me aguarde y no el que quizá merezca” (Ortuño 288), afirma Faber. Y concluye:

Y quiero saber si ella me culpa [...]. Porque yo la culpo – pienso, por ejemplo, que pude haber sido un facha feliz de no ser por ella, que no tendría que ahuyentar el miedo en mis noches con esta arma extranjera que compré, que no tendría razón de buscarla o matarla antes de que ella me mate, si tal cosa pretende. (Ortuño 288-89)

A la luz de todo el relato de Faber, ser un facha feliz equivale ser un facha exitoso, haber podido formar parte del movimiento ascendente que abandonó por salvar a una mujer, haber podido desmentir su frase ya citada: “Desde que me llamo Faber he sido un fracaso” (Ortuño 171). Con lo cual nuevamente Faber establece el vaivén entre la víctima y el victimario. Al fin y al cabo no hay más sangre derramada y la novela concluye con otro golpe de efecto, esta vez no se trata de una proeza de valentía por parte de Faber. Sony lo recibe tranquilamente, como si nada hubiera pasado (su encarcelamiento, la tortura, la separación con sus hijos). La aparente absolución por parte de Sony podría ser otra astucia del mal ya que, al fin y al cabo ¿qué juicio puede emitir una mujer maltratada por un marido y por un sistema? Lo que se vislumbra es la vida apacible y banal que le espera a Faber con Sony del otro lado. El último pensamiento de Faber, las últimas líneas de la novela, tras observar a Sony y a la pareja de tíos que le brindó hospedaje: “Y yo podría matarlo a él [al tío]. O a Sony. Pero lo que quiero es usar un serrucho. Quiero hacer una mesa” (Ortuño 291). A la tentación del mal radical (el serrucho hace que flote nuevamente el motivo de la cabeza cortada), el personaje opta por una lectura literal de su nombre: ser *Homo Faber*, nada más fácil.

Conclusiones

Corey Robin retoma a Hobbes para quien el miedo tiene dos ópticas: una que se dirige lejos, hacia un enemigo exterior, otra hacia el interior, hacia los conflictos y desigualdades que la nación mantiene (Boucheron et al. 17). Ahora bien, apunta Robin, la astucia del poder es “convertir el primero en segundo”, la de instrumentalizar la amenaza exterior, utilizarla como pretexto, en contra de los disidentes, enemigos del interior (Boucheron et al. 18). Pero, según Renaud Payre, este diálogo entre dos miedos revela otra cosa: en democracia, cuando un gobierno designa una amenaza exterior, ésta es a menudo designada como un relato sobre el futuro. El poder mira a los lejos y sobre todo más allá en el tiempo. Se ejerce produciendo una cierta visión del futuro y sus amenazas (Boucheron et al. 18).

El buscador de cabezas representa este funcionamiento por parte del poder y es a la vez una prospectiva sobre el futuro: una distopía o su variante, una ficción política. De tal manera que el miedo adquiere una dimensión exponencial que abarca todo el arco hermenéutico, desde el contexto de emisión hasta el de recepción pasando por la creación del universo diegético. Cabe preguntarse si la forma distópica instrumentaliza o conjura el miedo, si Antonio Ortuño no se erige en lo que el filósofo alemán Günter Anders llamó un “apocalíptico profiláctico” (David 194). A nuestro parecer, Ortuño logra, a través del recurso a la distopía, conjurar el miedo y otorgarle su verdadero objetivo, que lleva el bello nombre de “vigilancia” (Boucheron et al. 51). Cuando Faber responde al teléfono en su trabajo y se anuncia “- Soy Faber, de *El futuro*.” (Ortuño 167), es como un llamado a adoptar una postura vigilante y activa (política) para que esa regresión del ser humano no tenga lugar en el futuro. Y es que el miedo se asocia forzosamente a la esperanza, aquella que, orientada hacia el futuro, fundada sobre valores y servida por la reflexión, tiene el poder de superar y de vencer el miedo. La indignación como “miedo sublimado” (Augé 10) también entra en juego en la adquisición de esta postura vigilante. Y la literatura aparece como la sintaxis totalizadora capaz de

desentrañar el diálogo oculto entre distintas formas de pensamiento que interrogan la cultura del miedo actual.

Con respecto a este último punto, es de notar que si los historiadores formularon críticas a *Los orígenes del totalitarismo* de Arendt, otros intelectuales (sobre todo en los campos de la filosofía y la literatura) continúan afirmando la pertinencia de sus ideas, recurren a sus tropos y consideran que pueden permitir comprender el fenómeno del terror contemporáneo. Arendt tendría, según éstos, un don metafísico particular, semejante al del novelista, para ver la verdad o el sentido escondido tras la realidad verificable (Robin 156-57). Robin cita a Irwing Howe para quien, “para poder penetrar el alma del mal, hay que tener en uno mismo algo de diablo; para aprehender el significado interno del totalitarismo, hay que abandonarse a su propia imaginación” (Robin 157)⁶. Tal parece ser el ejercicio al que se dedicó Antonio Ortuño en esta *opera prima* del miedo político, cuyos contornos imprecisos cobrarán la forma de un México no más referencial en el resto de su obra novelesca: *Recursos humanos* (2007), *Méjico* (2015), *La fila india* (2016) y *Olinka* (2019), sin olvidar su producción cuentística. Se trata de una serie de novelas, a menudo urbanas, pobladas por personajes cínicos que hacen de la mediocridad y de la violencia su *modus vivendi*. A menudo escritos en primera persona, estos textos despliegan un discurso sobre el fracaso y el rencor, verdaderos detonadores de la violencia y por consiguiente del miedo. Estas novelas se sitúan en la literaturas del "extremo contemporáneo" (expresión utilizada desde hace unos años para designar las producciones literarias posteriores al año 2000, expresiones y síntomas de las crisis de nuestras sociedades) y ponen de realce la permanencia y la mutación del discurso político en la literatura mexicana.

Bibliografía

⁶ Corey Robin cita a : Howe, Irwing. “Totalitarianism reconsidered: Yesterday’s theories, Today’s Realities”. *Dissent*, invierno 1991, p. 67.

Arendt, Hannah. *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*. Editado por Pierre Bouretz, Gallimard, 2002.

Augé, Marc. *Les nouvelles peurs*. Payot, 2013.

Bataille, Georges. *La littérature et le mal*. Gallimard, 1990.

Biron, Rebecca E. «Pasajes de la (in)seguridad circuitos del miedo en la Ciudad de México». *Utopías urbanas: Geopolíticas del deseo en América Latina*, editado por Gisela Heffes, Iberoamericana; Vervuert, 2013, pp. 87-111.

Boucheron, Patrick, et al. *L'exercice de la peur, usages politiques d'une émotion*. Presses Universitaires de Lyon, 2015.

Bravo, Víctor. «El miedo y la literatura». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 34, 2005, pp. 13-17.

Crépon, Marc. *La culture de la peur. I, Démocratie, identité, sécurité*. Galilée, 2008.

David, Christophe. «Günther Anders et la question de l'autonomie de la technique». *Ecologie & politique*, n.º 32, 2006, pp. 179-96. *Cairn.info*, doi:10.3917/ecopo.032.0179.

Faucheux, Michel. *Histoires du mal en Occident: des tragédies de l'Histoire aux crimes célèbres*. Ed. du Félin, 2004.

González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Anagrama, 2009.

Huerta, David. *La violencia en México*. La Huerta Grande, 2015.

Jodelet, Denise. «Dynamiques sociales et formes de la peur». *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. n.º 12, n.º 2, noviembre de 2011, pp. 239-56.

Ortuño, Antonio. *El buscador de cabezas*. Ediciones B, grupo Zeta, 2011.

Paranaguà, Paulo. «Les démons du Mexique». *Le Monde*, 4 de mayo de 2012. *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2012/05/04/les-demons-du-mexique_1695312_3222.html.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Editado por Enrico Mario Santí, Cátedra, 1993.

Ricœur, Paul. *Le Mal: un défi à la philosophie et à la théologie*. Labor et Fides, 1996.

Robin, Corey. *La peur*. A. Colin, 2006.

Séris, Jean-Pierre. *La technique*. « Chapitre 3. Figures de l'homo faber ». *Quadrige*, 2013, pp. 103-49.

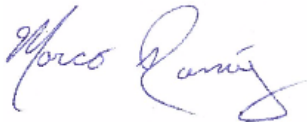
December 1st, 2020

To whom it may concern:

This letter is to certify that Dr. Margarita Remón-Raillard's article "Figuras del miedo en *El buscador de cabezas* de Antonio Ortuño" has been accepted for publication in the edited volumen *Narrativas del miedo: Terror en obras literarias, cinemáticas y televisivas de Latinoamérica (II)*. Dr. Remón-Raillard's article makes an important contribution to the discussions around socio-political terror in contemporary Mexico, and to the critical bibliography around the literary works of Antonio Oruño.

Narrativas del miedo: Terror en obras literarias, cinemáticas y televisivas de Latinoamérica (II) will include essays on the representation of socio-politically inflicted fears in Latin American contemporary narratives. All articles included in this volume have undergone a thorough peer-review process. The edited volume is expected to appear as part of the series "*Violence in the Hispanic and Lusophone Worlds*" at Tamesis. The editors have requested the full manuscript for review, which will be sent by the end of December 2020. The book will be tentatively published by the end of 2021.

May you need any further information, I can be via email: marco.ramirez@lehman.cuny.edu.



Marco Ramírez Rojas
Assistant Professor of Spanish
Lehman College – City University of New York