



HAL
open science

Escribir la crisis migratoria desde subjetividades múltiples: cuerpos, identidades y territorios en La fila india de Antonio Ortuño

Margarita Remón-Raillard

► **To cite this version:**

Margarita Remón-Raillard. Escribir la crisis migratoria desde subjetividades múltiples: cuerpos, identidades y territorios en La fila india de Antonio Ortuño. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 2022, Nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana, 26, pp.81-102. 10.5565/rev/mitologias.861 . hal-03715824

HAL Id: hal-03715824

<https://hal.science/hal-03715824>

Submitted on 6 Jul 2022

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.



ESCRIBIR LA CRISIS MIGRATORIA DESDE SUBJETIVIDADES MÚLTIPLES: CUERPOS, IDENTIDADES Y TERRITORIOS EN *LA FILA INDIA* DE ANTONIO ORTUÑO

Writing the Migratory Crisis from Multiple Subjectivities: Bodies, Identities and Territories in La fila india by Antonio Ortuño

MARGARITA REMÓN-RAILLARD UNIV. GRENOBLES ALPES, ILCEA4 / CEMCA-UMIFRE 16 MAE CNRS (FRANCIA)

MARGARITA.RAILLARD@UNIV-GRENOBLE-ALPES.FR

ORCID: [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-1441-8884](https://orcid.org/0000-0002-1441-8884)

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.861>
vol. 26 | junio2022 | 81 - 102

Recibido: 28/02/2022 | Aceptado: 29/04/2022

Resumen

Este trabajo se centra en el análisis de *La fila india* (2016) del escritor mexicano Antonio Ortuño. La novela tiene por trasfondo la crisis migratoria de los centroamericanos que atraviesan México para llegar a los Estados Unidos, lo cual produce una desterritorialización de la problemática de la frontera y su reubicación en el espacio mexicano. Nos detendremos en los procedimientos formales de las subjetividades (las distintas voces que narran) implicadas en la conformación, la fragmentación y reconstitución del cuerpo migrante. Finalmente, a través del concepto de heterotopía de Michel Foucault, veremos de qué manera el territorio de esa migración (México) se ve también subjetivado por tales experiencias plurales.

Palabras clave

México, literatura contemporánea, Ortuño, migración, subjetividad



Abstract

This paper is focused on the analysis of *La fila india* (2016) by Mexican writer Antonio Ortuño. The novel is set against the backdrop of the migration crisis of Central Americans crossing Mexico to reach the United States, which produces a deterritorialization of the border issue and its relocation in the Mexican space. We will dwell on the formal procedures of the subjectivities (the different voices that narrate) involved in the conformation, fragmentation, and reconstitution of the migrant body. Finally, through Michel Foucault's concept of heterotopia, we will see how the territory of this migration (Mexico) is also subjectivized by such plural experiences.

Keywords

Mexico, Contemporary Literature, Ortuño, Migration, Subjectivity

La tensión entre lo visible e invisible, lo dicho y lo innombrable es el eje motor de esta literatura que toma en cuenta el horror

Masiello, “Cuerpo y catástrofe” (2012)

Introducción: contexto y marco teórico

Como es sabido, con la revolución mexicana el realismo social (la novela de la revolución mexicana o el movimiento muralista) se convierte en una especie de paradigma de las letras y del arte, todo ello alimentado también por la filosofía de lo mexicano en las plumas de intelectuales como Samuel Ramos, Octavio Paz o José Emilio Uranga. México, su identidad, era y sigue siendo objeto constante de “reflexión” (objeto de pensamiento y reflejo que busca delimitar un nosotros), cuya resultante es la creación de formas artísticas. Dado el trayecto histórico del país, representar la violencia o escribir la crisis (o más bien las crisis) son modalidades escriturales que han atravesado el siglo XX y a las que nuestro siglo XXI ha proporcionado un material que ha favorecido una renovación de esas formas artísticas.

Durante las últimas décadas del siglo XX y los inicios del XXI, la “reflexión” encuentra un sitio privilegiado desde donde interrogar la identidad nacional y el devenir de la nación: la frontera entre México y Estados Unidos. En otros trabajos nos hemos centrado en la temática de la frontera como sitio reflejo y vector de identidad y de creación. En uno de ellos,¹ la noción de lo fronterizo sentó las bases para demostrar cómo la frontera es lugar de transformación, de movimiento, de lo transitorio y de la hibridez. Pero la realidad extratextual del narcotráfico le da otro cariz a la frontera. Este fenómeno y sus efectos colaterales, que van más allá de lo imaginable, no solo brindan materia a la literatura, sino que obligan a esta a posicionarse con respecto a ese presente convulsionado. Nuevas formas culturales surgen y acuñan el prefijo “narco” para señalar este posicionamiento. En otro trabajo² nos centramos en la “narco-literatura” en tanto que lectura social del presente, no solo para hacer un retrato de la sociedad actual y las implicaciones del narcotráfico en ella, sino para intentar alcanzar algo más indecible, inasible e incomprensible, inherente a la naturaleza violenta del ser humano. Las “narco-novelas” buscan llenar el vacío (o compensar las deficiencias) creado por otros discursos, el gubernamental o el periodístico. Por ende, cumplen el objetivo de realizar una crítica social cuando esta se ve obstaculizada.

Sin embargo, durante la última década de este siglo, otro fenómeno de sociedad marca los espíritus y se inscribe en esta misma lógica en cuanto al papel de la literatura como reflejo y denuncia de males y derivas sociales. Se trata del carácter exponencial que ha ido cobrando la migración de centroamericanos que atraviesan la república mexicana para llegar a los EE. UU. Obviamente este flujo migratorio no es un fenómeno que data de hoy. La migración procedente de El Salvador, Guatemala y Honduras se ha consolidado como flujo sostenido desde la década de los años sesenta y setenta debido a las políticas de injerencia de los EE. UU. que desestabilizaron la región con la recrudescencia de

¹ Ver nuestro trabajo: Remón Raillard, Margarita (2013), “Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)”, *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie, Les frontières dans le monde hispanique*, vol. 18, pp. 1-24. DOI: <<https://doi.org/10.4000/ilcea.2154>>.

² Ver nuestro trabajo: Remón Raillard, Margarita (2016). “Trabajos del reino de Yuri Herrera: la ‘narcocultura’ en México como reflexión identitaria, crítica del presente e interrogante sobre la autonomía del arte”, en Adriaensen, Brigitte y Marco Kunz (eds.). *Narcocficciones en México y Colombia*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 185-202.

guerrillas y acciones paramilitares (Cortés, 2018: 42; Willers, 2016: 167–168). Las catástrofes naturales (como el huracán Mitch en 1998, el terremoto en El Salvador en 2001, el huracán Stan en 2005) tendrán también un impacto en el aumento del flujo migratorio, al igual que las consecuencias desastrosas de proyectos ecoturísticos que obligan a comunidades indígenas a desplazarse (Cortés, 2018: 42). Para Susanne Willers, la situación actual puede considerarse como una tercera fase de migración por “causas mixtas”, ya sean económicas o por la necesidad de encontrar refugio dada la proliferación del crimen organizado en los países centroamericanos (Willers, 2016: 168). Actualmente, se trata de una población de 3,2 millones de residentes en los EE. UU. procedentes de estos países (Cortés, 2018: 42). En cuanto a la migración indocumentada (la que nos concernirá en este trabajo), son las cifras de las detenciones las que permiten echar luz sobre el fenómeno. Willers proporciona las de 2013, año de la publicación de la primera edición de *La fila india* de Antonio Ortuño. Según los datos del Instituto Nacional de Migración (INM), en México se detuvieron 86.929 personas, de las cuales el 94% provenía de Centroamérica (Willers, 2016: 165). Mientras que los EE. UU. señalan la gravedad de la crisis humanitaria, México impulsa un conjunto de “políticas migratorias ambiguas, a caballo entre la protección de los derechos de los inmigrantes y el control fronterizo”, cuyo parangón es la Ley de Migración de 2011 (Cortés, 2018: 44).

Si se tiene en cuenta esta contextualización, podemos afirmar que se produce, durante las dos primeras décadas de nuestra centuria y en el marco de la literatura mexicana, una desterritorialización de la problemática de la frontera y una reubicación en el espacio mexicano; los migrantes centroamericanos hacen que dicho espacio se convierta en “la” frontera. Por consiguiente, otro desplazamiento es el que opera sobre, precisamente, el sujeto Otro. En efecto, en las letras mexicanas, la figura de la otredad es el indio o el “otro México” al cual se refirió Octavio Paz en *Crítica de la pirámide* (Paz, 1993: 387–388). El migrante centroamericano reviste la figura del Otro, pero no por ello restituye al Uno (al mexicano) su unidad. Por el contrario, por su mera presencia, el nuevo Otro descompone el cuerpo nacional, y pone en evidencia un nosotros fracturado.

La fila india de Antonio Ortuño deja al descubierto la mutación del discurso de la otredad, produce un juego de tensiones entre subjetividades varias y escenifica los tipos de violencia a los que son expuestos esos nuevos Otros. En la cita de Francine Masiello que abre este trabajo subyace la problemática de la interrelación entre la realidad extratextual abyecta y su puesta en ficción, es decir, el cómo contar lo indecible. Antes de ahondar en esto último, presentamos la trama de la novela.

Una trabajadora social, Irma, tiene que dirigirse al sur del país, a la localidad de Santa Rita, para trabajar en la Conami (Comisión nacional de migración, construcción ficticia del INM, Instituto Nacional de Migración) con refugiados centroamericanos. Debe reemplazar a otra trabajadora social que fue asesinada. Una gran masacre en uno de los albergues de la Conami acaba de ocurrir: un gran incendio que deja un saldo importante de muertos y heridos. Este evento será el verdadero detonante de la trama. Irma se instala en Santa Rita con su niña pequeña. Entre sus compañeros de trabajo figura Vidal, el encargado de la comunicación de la Conami, cuyo jefe es “el Delegado”. Rápidamente conoce a Yein, una migrante salvadoreña sobreviviente del incendio. Si al principio Yein es una migrante más para Irma, ante quien recita un discurso bien ensayado, poco a poco nace en ella la empatía y el deseo de ayudarla. Irma se da cuenta de que en todo lo ocurrido se hallan involucrados organismos criminales de tráfico humano. Pero con el paso del tiempo comienza a intuir, gracias a la ayuda del periodista Joel Luna, que se trata de una ramificación compleja, de un sistema corrupto en el cual participa la misma Conami. Tras una serie de acontecimientos sumamente violentos (otras masacres, asesinatos diversos), Irma descubre que Vidal es el gran titiritero de las masacres en Santa Rita. Sin embargo, este descubrimiento llega demasiado tarde: Irma no logra impedir que Vidal asesine de forma brutal a Yein. Irma y la niña huyen a E.E. U.U., pero no a Disneylandia (a donde tenían la intención de ir antes de que la asignaran a Santa Rita) sino a Vermont.

Paralelamente a la historia de Irma, tenemos la del padre de su hija, un profesor de preparatoria, amargado, acomplejado y furibundo contra su ex mujer que se fue a Santa Rita cuando él ya había comprado unos billetes a Disneylandia para ella y la niña. Luego, una migrante hondureña toca a la puerta de este hombre pidiéndole trabajo. Él la convierte en su esclava sexual y la somete a todo tipo de vejaciones. Un día que el profesor regresa de su trabajo, encuentra su casa hecha un campo de batalla. La hondureña, a quien él llama “la flaca”, roba todo lo que puede, incluyendo un objeto de suma importancia para el hombre, un reloj con la bandera mexicana.

Con *La fila india*, Antonio Ortuño consolida su papel relevante en el panorama de las nuevas narrativas mexicanas. Su primera novela, *El buscador de cabezas* (2006), especie de distopía totalitaria, tiene por contexto de escritura el periodo en el que recrudece la violencia producto del crimen organizado.³ Ortuño opta por un narrador en primera persona, Alex Faber, cuyo relato aparece como un *mea culpa* o un relato-justificación. Con esta primera novela, Ortuño elige narrar únicamente desde la perspectiva del mal. La voz de Faber es la de la abyección de un ser movido por la ambición personal. *El buscador de cabezas* es también un texto que dialoga con toda una tradición y una visión esencialista de una cultura de la violencia y al mismo tiempo apunta a la dimensión política del miedo. En *La peur, histoire d'une idée politique*, Corey Robin 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, 2006: 12)

Esta dimensión de miedo entra en relación con otra que calificamos de infrapolítica, más cimentada en la cultura o en estructuras antropológicas (arquetipos, mitos). La relación dinámica entre miedo(s) y violencia(s)⁴ es base fundamental de la poética ortuñiana. Otros textos de Ortuño como *Recursos humanos* (2007), *Méjico* (2015) y *Olinka* (2019) están poblados por personajes cínicos que hacen de la mediocridad y de la violencia su *modus vivendi*. A menudo escritos en primera persona (y desde voces masculinas), estos textos despliegan un discurso sobre el fracaso y el rencor, verdaderos detonadores de la violencia. Según Francine Masiello, Ortuño forma parte de una tendencia estético-política, la de aquellos que “escriben desde el fracaso, desde la oscuridad del colapso, sin tener la menor confianza de explicar la crisis de valores. Lo opuesto de revelar, lo que observamos en esta literatura, es terreno fangoso, sin la claridad suficiente para hacer sentido del progreso fallido” (Masiello, 2012: 7).

Con *La fila india*, Ortuño busca dar cuenta de una realidad extratextual sórdida, abyecta y chocante. Aparecen referencias concretas a las masacres realmente sucedidas en el Estado de Tamaulipas

³ Ver nuestro trabajo: Remón Raillard, Margarita, “Figuras del miedo en *El buscador de cabezas* de Antonio Ortuño”, en *Violencia, poder y afectos: Narrativas del miedo en Latinoamérica*, Ramírez, Marco (Lehman College, CUNY) y David Rozzotto (University of Waterloo) (eds.). New York, Tamesis Books, pp. 147-164. Colección “Violence in the Hispanic and Lusophone Worlds”, por publicarse en el verano del 2022.

⁴ Son múltiples las tipologías de la violencia. Haremos referencia en este trabajo a la tipología establecida por el filósofo esloveno Slavoj Žižek, quien distingue tres tipos de violencia. Primeramente, la subjetiva que es aquella claramente visible y ejercida por un agente identificable. Luego, la violencia simbólica (llamada por otros “violencia cotidiana” o “violencia cultural”) presente esencialmente en el lenguaje. Finalmente, tenemos la violencia sistémica que es consecuencia del modo de funcionamiento de nuestros sistemas económicos y políticos (Žižek, 2010: 10). Haremos referencia a un cuarto tipo de violencia, la “postestructural”; aquella que hace que la víctima “se transforme en verdugo como único mecanismo de supervivencia en un entorno violento” (Izcara Palacios, 2016: 16).

en marzo-abril del 2011, atribuidas a la organización criminal *Los Zetas*.⁵ Ian Chávez-Flores señala que la novela de Ortuño “permite al lector conocer una variedad de peligros que los migrantes indocumentados enfrentan mientras se desplazan por México” (Chávez-Flores, 2018: 41). Esta afirmación encierra la dinámica de ese “motor” de la literatura del horror que menciona Masiello, que en este caso implica la interrelación entre la vivencia colectiva, el movimiento dentro de un territorio; todo ello transmitido como saber al lector. Chávez-Flores señala que en *La fila india* opera una conjunción entre *mythos* y *logos*, puesto que invita a una lectura cruzada entre ciencias sociales y literatura (Chávez-Flores, 2018: 40), dentro de la cual las primeras corresponden al saber demostrativo (el *logos*) y la segunda al saber narrativo (el *mythos*). Sin embargo, si ese cruce entre dos formas discursivas solo se muestra cotejando datos de la realidad extratextual provenientes de fuentes fidedignas (el *logos*: informes, estadísticas, testimonios) con su puesta en ficción (*mythos*), no se arroja luz sobre el juego de tensiones arriba mencionado, la dinámica del motor o, dicho de otra manera, sobre el “sistema complejo, abierto y autoorganizador” que es el texto (Ezquerro, 2010: s/p). El interés estriba menos en un cotejo entre una serie de datos o hechos y su presencia escrita en un texto de ficción que de demostrar de qué manera ese discurso poético es capaz de instaurar un saber, a pesar de lo “fangoso” o la ausencia de claridad de sentido mencionados por Masiello: cómo la escritura hace que esos peligros cobren forma desde la experiencia subjetiva del cuerpo migrante, cómo otras subjetividades modifican la imagen de ese cuerpo y de esa experiencia, cómo el *mythos* en cuanto narración que busca evitar el olvido (*léthé*) completa la verdad de la cual el *logos* debería ser garante y, finalmente, de qué manera el territorio de esa migración (México) se ve también subjetivado por esas experiencias plurales. Son estas pistas de análisis las que exploraremos en este trabajo.

La categoría de lo fronterizo, como ya la expusimos, corresponde al punto de vista del que se desplaza. Ese punto de vista se ve rechazado por un fenómeno refractario al cambio y que busca fijar una identidad, o fantasmear una identidad cerrada al otro. El punto de vista del que se desplaza aparece fragmentado y absorbido por otras subjetividades, pero no por ello es imperceptible.

En la estela del pensamiento de Walter Benjamin y, sobre todo, de Giorgio Agamben, el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman en *Survivance des lucioles* reflexiona sobre nuestra condición contemporánea y la aparente imposibilidad de percibir pequeñas luces de resistencia en medio de la luz del reino y de la gloria que nos encandila (Didi-Huberman, 2009: 35–36); aquella propia de la megaestructura neoliberal mediática y mercante. Francine Masiello lo expresa en términos semejantes:

[...] frente al exceso verbal, está lo indescriptible o lo imposible de verbalizar. No se trata de lo inefable [...]; más bien es el diccionario que nos falla y, además, *no hay nada que decir*. Quizá esta práctica es la única que queda para responder al neoliberalismo que consiste en el show de las apariencias superficiales, un brillo sin profundidad de contenido [...]. (Masiello, 2012: 8; cursiva del original)

Pero allí donde Masiello apunta a la imposibilidad de decir, Didi-Huberman ve el modo operativo de la supervivencia; para vislumbrar la voz y el cuerpo de la resistencia ante lo indescriptible (para los cuales Didi-Huberman utiliza la imagen de las luciérnagas, a lo que volveremos) hay que adoptar una posición retirada de la luz del reino y de la gloria (Didi-Huberman, 2009: 133). Ahora bien, esa imposibilidad de decir a la que se refiere Masiello, y aquí estriba el poder de la literatura, se vuelca paradójicamente sobre sí misma y finalmente “nos dice” (nos habla y nos refleja).

⁵ José Ramón Ortigas hace la salvedad de que esta denominación es la más adecuada ya que *Los Zetas* no solo se limitan al tráfico de drogas, sino también al tráfico humano, el secuestro y la extorsión (Ortigas, 2015: 100).

Ante el fenómeno creciente de la inmediatez de la experiencia y la consecuente banalización, la catástrofe “se sostiene por el espectáculo audiovisual”. A pesar de ello “hay una situación de crisis que la literatura recupera [...]” (Masiello, 2012: 7). En la forma que cobra esa recuperación, el papel que desempeña el punto de vista como categoría narratológica es esencial. En nuestro análisis de la novela de Ortuño nos detendremos en la noción de punto de vista, los procedimientos formales de la visión subjetiva que implican la conformación, la fragmentación y reconstitución del cuerpo migrante. El relato subjetivo está determinado por el punto de vista de un “yo” que no solo lo acota, sino que también lo conforma y lo construye con relación a un nosotros. Pero esas subjetividades no solo nacen de la interrelación entre el yo y el nosotros; únicamente pueden terminar de encontrar su sentido en un marco, el del espacio-tiempo. Es por ello que también nos detendremos en la espacialización del yo-nosotros fracturado y (quizá) reconstruido a partir del concepto de heterotopía de Michel Foucault. Hay que recordar que para el filósofo francés vivimos la era del espacio.⁶ Sin embargo, para Francine Masiello nuestra época ha dejado atrás el “foucauldiano ‘vigilar y castigar’ donde se tiraniza el ojo del espectador; estamos en la época del tacto, de querer tocar al otro [...]. Tratar de representar lo palpable, tocar al otro, son estrategias dominantes para recuperar la subjetividad en una época marcada por la elusiva virtualidad y la insistente alienación” (Masiello, 2012: 5). En la novela de Ortuño opera una fusión entre estas dos formas de subjetividades o, más bien, se muestra la tensión entre la espacialización que encierra, acota y rompe al otro, y la corporeidad de este último. De allí la importancia de la dinámica entre el yo-nosotros en su corporeidad y su emplazamiento en el sentido foucauldiano.

Estructura narrativa y pluralidad de voces narrativas

El resumen de la trama pareciera sugerir que se trata solo de dos narradores. De hecho, son los principales y la novela se articula esencialmente según la alternancia entre los dos. Pero otros capítulos vienen a romper esta dinámica dual e introducen otras voces narrativas. Sin querer ahondar en el largo debate en torno a las definiciones de focalización y punto de vista, suscitado en gran medida a partir de la clasificación de Gérard Genette, retomamos la reflexión de Raphaël Baroni al respecto. Genette establece la tríada focalización interna- externa-cero, cuya distinción se basa en la cantidad de información que el narrador proporciona. Baroni recuerda cómo esta definición entró en contradicción con las de otros críticos (Lubbock, Blain, Pouillon) que asocian esos modos de narrar con la orientación de una visión (Baroni, 2020: 32), por lo tanto, con grados diversos de subjetividad. Se trataría, en este último caso, de una construcción formal de un punto de vista subjetivo sobre la historia; punto de vista arraigado en el interior de los eventos. Dicho de otra manera, se trata más bien de la “calidad” de la información (Lubbock, Blain, Pouillon), en oposición a la “cantidad” de información (Genette). Sin embargo, Baroni apunta que no se trata de oposición sino más bien de complementariedad entre estos dos enfoques. Señala que es posible una articulación entre dos maneras de abordar la perspectiva narrativa y que bajo esta denominación es necesario distinguir entre punto de vista y focalización, entre los procedimientos formales que construyen una visión subjetiva, por un lado; y el ajuste de la cantidad de información proporcionada, por el otro (Baroni, 2020: 34).

En continuidad con estos lineamientos, realizamos un primer desbroce de las voces narrativas en *La fila india*. La novela consta de 44 capítulos cuyos títulos corresponden *grosso modo* a las distintas voces narrativas. Como ya lo señalamos, contamos principalmente con dos narradores en primera persona. El

⁶ En la célebre conferencia de 1967, publicada con el título *Des espaces autres*, Michel Foucault declina la noción de “espacio” en tres categorías: localización, extensión y emplazamiento; declinación que corresponde a un orden cronológico de la historia hasta nuestros días. Vivimos en una época del emplazamiento que define como “las relaciones de vecindad entre puntos o elementos [...]” (Foucault, 2004: 13).

primero es el personaje principal, Irma (la trabajadora social) cuyo apodo es “La Negra”. Los capítulos a su cargo llevan ese título o derivados (“Negrita”, “Más Negra”, “Otra vez Negra”). El otro narrador en primera persona es el ex marido de Irma, el padre de su hija, llamado “El Biempensante”. En su primera intervención aparecen dos “biempensantes” que dialogan, él y un colega. Luego su relato se individualiza y los capítulos a su cargo llevan ese título o derivaciones (“Tal biempensante”, “Más biempensante”, “Biempensamientos”). Es este relato el que corresponde principalmente al punto de vista del que ejerce la violencia y que la justifica. Tenemos también un narrador impersonal con focalización cero, es decir, lo que comúnmente se conoce como narrador omnisciente. La construcción de esta voz narrativa es la que permite percibir la distinción entre focalización y punto de vista. En efecto, desde el inicio de la novela este narrador destila información que brinda al lector la posibilidad de comprender la ilación de los acontecimientos antes que los personajes, en particular Irma. Sin embargo, por momentos, este narrador adopta el punto de vista de un personaje particular y nos proporciona una visión desde tal vivencia, en concreto, la de los migrantes. En algunas ocasiones, este narrador omnisciente se dirige al lector, opta por un punto de vista sumamente distanciado y se erige en una fría voz de autoridad. Finalmente, tenemos una serie de capítulos presentados como la versión oficial de los hechos. Cobran la forma de cartas, memorándums, mails.

La variedad de estilos crea un efecto mimético con los sujetos de enunciación: burócratas (mails, comunicados), Irma (la reiteración ligada a la culpa, el miedo, la ceguera, el movimiento distanciamiento-empatía-fusión), el Biempensante (magma discursivo de la posverdad, reflejo de la refracción a lo fronterizo, su discurso aparece en cursiva) y el narrador impersonal, verdadero camaleón textual.

El papel relevante de la voz narrativa de Irma aparece desde el íncipit recogido en un solo capítulo, cuyo título es “La Negra” y que reza: “—¿Su viaje es de placer? —No” (Ortuño, 2016: 13). Se trata de un inicio *in media res*, de la inmersión del lector en una subjetividad borrosa que se aclara cuando la Negra retoma su relato en el capítulo siete. La indeterminación instaurada por este íncipit, la interrogación y sobre qué versa esta (el viaje) no dejan de recordar el inicio de *De l’hospitalité* de Jacques Derrida: “La question de l’étranger, n’est-ce pas une question d’étranger? Venue de l’étranger? Avant de dire la question de l’étranger, peut-être faudrait-il préciser: question de l’étranger” (Derrida, 1997: 11, cursivas del original). La interrogación sobre la condición intrínseca de la extranjería (la otredad) se entrelaza con el punto de vista desde donde se le formula. El íncipit aparece como un núcleo cuyo sentido oculto se irá desvelando a lo largo de la lectura.

Además, a partir de este íncipit, inmediatamente la noción de “viaje” aparece desconectada de la de “evasión”. El contenido de este íncipit se retoma bien entrada la diégesis, en el capítulo 42, cuando la Negra y su hija llegan a EE.UU. Al abrir la novela, se crea una expectativa, ya que es la pregunta tradicional cuando se llega a un país por vías “legales” y no en medio de una caravana de migrantes indocumentados. Y, de hecho, lo que este íncipit anuncia es lo que constituye uno de los ejes fundamentales del relato: el trayecto físico y mental que realizará la heroína, Irma. El viaje de Irma será un camino iniciático pautado de pruebas, de obstáculos y de amenazas. Pero aunado a esto hay que señalar que el viaje es una estructura básica mítica (un arquetipo o mitema) y es una modalidad de narración.

El relato mítico del avance, el del *homo viator* (el hombre en marcha) como metáfora de la travesía de la vida (Monneyron & Thomas, 2012: 29), aquí se transmuta en una *femina viator*, por un lado, y en una *mass viator*, la de los migrantes, por otro. En cuanto al viaje como modo narrativo, nos referimos a uno de los dos tipos de narrador establecidos por Ricardo Piglia. En efecto, el primer narrador o fue un viajero (“alguien sale del mundo cotidiano, va a otro lado y cuenta lo que ha visto”) o fue un brujo que descifraba signos (“narrar fue la reconstrucción de una historia cifrada”). Tenemos así, según Piglia, dos bases narrativas: el relato como viaje y el relato como investigación con dos prototipos de narrador, Ulises y Edipo (Piglia, 2007: s/p). En *La fila india*, el personaje de Irma va a concentrar ambas dimensiones (y por consiguiente desconstruye esta base narrativa dicotómica), puesto que su desplazamiento va a la par de

sus intentos por descifrar signos; en ello estriba esencialmente la trama policial de la novela. La focalización, entendida como dosificación de la información, atañe esta dimensión de la novela que, no lo olvidemos, se inicia con el asesinato de una trabajadora social y luego con el incendio criminal del albergue de migrantes, cuyos responsables Irma y el periodista tratarán de desenmascarar. El desfase entre el (des)conocimiento de Irma y el del lector, atento a los detalles proporcionados por el narrador omnisciente, va creando una expectativa creciente. No obstante, el desfase está calculado de tal manera que el suspenso de la intriga policíaca se mantiene y su tensión estriba en gran medida en ver cómo el personaje de Irma se dirige inevitablemente, cual heroína trágica, hacia la boca del lobo.

En cuanto a los migrantes, podemos afirmar que también desconstruyen esta dicotomía de narradores. Su desplazamiento se ve interrumpido, las claves para descifrar su devenir les son vedadas. Idalia Villanueva Benavides se refiere al “Mitema del viaje desconstruido” (Villanueva Benavides, 2017: 97) en *La fila india*: no hay héroe que traspase un umbral, que salga de su patria y se enfrente con peligros y luego regrese triunfante lleno de sabiduría etc. Aquí todo lo contrario, “[n]o hay un nosotros o regreso al origen” (97). En efecto, no lo hay porque se rompe la fila india, tanto como movimiento de avance como táctica guerrera para borrar las huellas de su importancia numérica. Los migrantes se dispersan, pero no por ello desaparece el nosotros, como veremos. Un nosotros que una especie de *doxa*, también desconstruida y encarnada esencialmente (pero no únicamente) por el Biempensante, niega al no verse reflejada en esos migrantes centroamericanos, pero no por ello deja de estar allí, fragmentado y sufriente.

La entrada en materia del relato del Biempensante aparece como un magma discursivo en el que cohabitan lengua coloquial, vulgaridades, sarcasmos y humor negro. Si se trata de una *doxa* desconstruida es porque, como ya lo señalamos, es un personaje que pertenece a un segmento culto de la población (es profesor de preparatoria), en algunas ocasiones menciona sus lecturas, mide México y lo mexicano con parámetros culturales (mención explícita de Alfonso Reyes y Samuel Ramos, alusión a Octavio Paz). Parece el portavoz de un relato nacional, pero la abyección que rodea tal relato (descripción detallada de la violación a la Flaca) lo desconstruye o pone de manifiesto lo que tiene de falaz. En todo caso, es esencialmente a través de su voz que aparece la fragmentación y descomposición del cuerpo migrante, aunque no únicamente. Otros recursos narrativos contribuyen en gran medida a ello.

Cuerpo migrante y cuerpo textual

El cuerpo migrante es el lugar de la fragmentación del yo-nosotros y de materialización del miedo y odio al enemigo interior a través de distintos tipos de violencia que se ejercen en él. Distintos procedimientos formales relativos al punto de vista contribuyen a esta fragmentación que no es más que una deshumanización: animalización, estatismo y, paradójicamente, homogeneización (el fragmento que se convierte en masa informe). Estos procedimientos, en particular la animalización, se hallan plasmados en el texto a través de la denotación. Por ejemplo, el relato del Biempensante a veces linda con el bestiario en la manera en que se refiere a “La flaca”. La deshumanización por animalización está presente desde la portada con la imagen de las hormigas que atraviesan la vía férrea en fila india y corren el peligro de ser aplastadas (término denotativo igualmente recurrente) por una locomotora cuyo referente es la Bestia. Estos aspectos ya han sido desarrollados en otros trabajos sobre la novela de Ortuño (Desmas, Erazo). Más nos interesa aquí tratar la manera en que los mecanismos de la fragmentación aparecen por connotación, en particular la manera en que se encarnan en el cuerpo textual.

Como lo señalamos más arriba, el incendio del albergue es el evento desencadenante de la intriga. El evento es narrado o evocado desde distintos puntos de vista. Por un lado, el fuego aparece a través de una red de imágenes que se entrecruzan cual costura interna. Es el estallido que hace arrancar la diégesis y, como veremos, es también la chispa que la cierra. Por otro lado, el elemento fuego evoca a su contrario

el agua, que aparece denotada claramente a través del relato iterativo de los baños de Irma (cual ritual de purificación) y connotada a través de los migrantes y la imagen tópica de la “ola migratoria”. Pero, antes que nada, el fuego como punto de partida sitúa a la novela de Ortuño dentro de una tradición literaria. Juan Villoro afirma:

De manera aislada e intuitiva los escritores han insistido en la importancia de las quemaduras. Aunque otros temas son más socorridos (la muerte, la soledad, la máscara), el fuego es una pasión poética unificadora. Espacio de la llama fría y el agua quemada, la literatura mexicana ha pagado a Vulcano un notable tributo de cenizas, de *Religiosos incendios* de Sor Juana a *El llano en llamas* de Rulfo. El tiempo mexicano se mide en la *Piedra del Sol* de Paz y el tamaño del muralismo en *El hombre en llamas* de Orozco. Se diría que no hay forma de crear en esta cuenca sin tener lista la estufa (Villoro, 2001: 404–405).

El incendio constituye una sola unidad narrativa, desde el capítulo 3 al 6, que sienta las bases de la representación del cuerpo migrante y su proyección en el cuerpo textual, ambos fragmentados o desagregados. En la elaboración de esta desagregación interviene la representación de miedo tanto político como infrapolítico ya mencionados.

Así, el capítulo 3, “Cacería”, a cargo de un narrador omnisciente, consiste en un relato de la masacre de migrantes. El tiempo, el espacio y el discurso aparecen fragmentados. El sentido se reconstruye en los siguientes capítulos con los otros discursos (el oficial). Sin embargo, este último es falaz. De hecho, la realidad se acerca más a esa fragmentación o, más bien, la encarna, porque se trata del sinsentido del cuerpo anacoluto (Fourez, 2012: 385), un sinsentido expuesto simple y llanamente: lo indecible que se dice a pesar de todo:

Se dedican a cazar moscas. Rodean la puerta de la construcción, un cubo de piedra lisa. Ventanas cajadas de carteles con mensaje gubernamentales pasados de fecha, desteñidos. Sombras, aspavientos, carreras, gritos, una risotada. Cazan. La alegría del perseguidor.
Adentro, la penumbra.
Silencio. Madrugada. Alborada que se vuelve explosiones. Fuego. Rota está.
[...]
Dos camionetas, pocas armas. Eso sí: botellas de gasolina recubiertas de trapos y mecates a modo de mecha. Mechas, ni madre que mechas, se dicen unos a otros. Y rien. Porque de eso se trata cazar. ¿O no?
En el vientre de la construcción, en compartimientos, pasillos, salones y oficinas, los aguardan las presas (no saben que los cazadores vienen ya) en catres y bolsas de dormir. Ancianas, hombres mostacho, mujeres, sus hijos: presas. (Ortuño, 2016: 19)

Davy Desmas señala el estilo y sintaxis entrecortados en la novela de Ortuño: frases nominales, a menudo una sola palabra sin correlación o coordinación, como “instantáneas” o “flashes” que crean un paralelo con la “desagregación de los cuerpos provocada por la masacre” (Desmas, 2017: s/p). Podemos añadir que, más allá del efecto mimético que la escritura busca crear con la realidad representada, el título del capítulo y las ocurrencias del verbo “cazar” (cazar/ cazan/ cazadores) y la recurrencia del término “presa” producen la conjunción del miedo político y del infrapolítico. Y ello porque entre los miedos ancestrales está el de ser cazado como una presa y ser devorado. Aquí lo que va a devorar a los migrantes, como ola invasora, es el fuego. Es de notar la imagen de ese “vientre de la construcción”: el espacio del albergue se transforma en bestia devorante, como antes lo fue la Bestia (el

tren). A este miedo infrapolítico se yuxtapone el miedo político presente a lo largo de toda la novela: el del migrante que se sabe otro, indeseable. Otra faceta de miedo político, reflejada en la animalización de los migrantes, es el “miedo obsidional”, es decir, una retórica de la construcción del Otro que obedece a un proceso de deshumanización y de colocación de este en un espacio infra-humano (Jodelet, 2011: 249–250), que aquí correspondería al espacio heterotópico del albergue y al cual volveremos. El gran portavoz del miedo obsidional es el Bienpensante.

Una escena previa al incendio sugiere otro juego de subjetividades: el paso (o dialéctica) de la víctima al victimario. De hecho, esa dialéctica aparece a través de una red de imágenes que condensan la junción entre focalización y punto de vista. En el primer capítulo, el relato se focaliza en la mano del victimario de Gloria, la asistente social que Irma tendrá que reemplazar:

Una mano blanca engulló la moneda. Otra salió de la oscuridad, una inesperada zurda engalanada con un revólver. De la sombra emergió un rostro.
Una sonrisa en una cara infantil.
La mujer dio un paso atrás y se cubrió con el bolso.
El primer disparo la hizo caer.
El segundo, el tercero y el cuarto, el quinto y el sexto resultaron del todo superfluos. (Ortuño, 2016: 16)

En el capítulo siguiente, en medio de la descripción atroz del incendio, una mujer trata de socorrer a su marido, pero “una mano torcida fue todo lo que la mujer alcanzó a mirarle” (Ortuño, 2016: 24). Hacia el final de la novela, alguien hace justicia y mata a uno de los implicados en el incendio. El narrador omnisciente dice “[...] no puede respirar, siente que una mano negra le cubre la nariz y boca y decide doblarse. [...] Le cortan la garganta con exactitud de cirujano” (Ortuño, 2016: 183). La revelación de victimario aparece al final: se trata de Yein.

Davy Desmas ve en la primera escena una referencia a la estética del cine de horror (Desmas, 2017: s/p). En efecto, la escena hace pensar en la cámara subjetiva de este tipo de películas. Pero más sugerente es la reiteración del motivo (el enfoque en una mano) y su significado. Por un lado, establece el movimiento que va del victimario (el asesino de Gloria) a la víctima (el migrante en el incendio) para finalizar con su síntesis, la mano de Yein como víctima-victimaria, que se podría poner en relación con el fenómeno de la violencia postestructural, aquella que hace que “la víctima se transforme en verdugo como único mecanismo de supervivencia” (Izcara Palacios, 2016: 16). Volveremos sobre esto al final de este trabajo. Por otro lado, con relación a la primera escena, la noción de punto de vista (la “calidad” de información ya mencionada, aquí una estética del horror) va a la par con el de focalización (la “cantidad” de información). En efecto, al final del capítulo, el narrador dice: “Se publicó un boletín condenatorio, pero nadie descubrió al culpable ni, por lo tanto, se castigó el primero de los asesinatos del Morro” (Ortuño, 2016: 17). El narrador (atento) ya sabe de quién es la mano, ya sabe quién será el responsable de una serie de crímenes, entre ellos, el incendio. Cuando otros personajes (Irma esencialmente) notan la extrema juventud del rostro de un chico que merodea aquí y allá, el lector ya dispone de la información que no tiene el personaje. Finalmente, la segunda aparición del motivo de la mano hace pensar en un mural de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria. Es uno muy conocido (y reproducido) titulado “Los aristócratas”. En la parte inferior del mural se ve una mano que se extiende pidiendo limosna, su cuerpo es una masa indistinta sobre la cual se distingue un bebé casi cadavérico. Y por encima de ese cuerpo, ignorándolo completamente, camina un grupo de personas de la alta sociedad que entran, precisamente en fila india, en una iglesia. Esos aristócratas tienen su paralelo en la “raza burócrata” (Ortuño, 2016: 151) que el texto denuncia a través del desvío del título de la novela. Sin embargo, antes de operar ese desvío, el título apunta a la ubicación del cuerpo migrante bajo una categoría

étnica: el indio. Se trata de una racialización que está vinculada con otra forma de representar la conjunción del miedo político y el infrapolítico: representar su efecto en el sujeto. La inmovilización y el silencio de las víctimas también son consubstanciales del miedo y contribuyen a su animalización (la presa que se disimula, que se queda inmóvil, paralizada): “A él, que ahora mira por la ventana y suspira, le exigieron a la mujer el segundo día. Se la llevaron a un cuarto aparte, se la cogieron. Era eso o que los bajaran a tiros. No volvieron a abrir la boca. Ni él ni la esposa. [...] casi mudos, [...] no tuvieron que cruzar palabra” (Ortuño, 2016: 22). O bien, la primera descripción de Yein: “Ni una palabra salió de su boca estrecha. Era morena, flaca pero mofletuda, ojos grandes y cabello recortado a los lados de la cabeza al rape, como el de los hombres. Llevaba un tatuaje en un brazo” (Ortuño, 2016: 56). Y “Abría la boca sólo para respirar” (Ortuño, 2016: 57).

El estado contemplativo y otras descripciones que reenvían a lo estático —Yein descrita como “pétrea” (Ortuño, 2016: 105)— hacen pensar, por un lado, en la idea del mimetismo del indio que Octavio Paz desarrolla en el capítulo “Máscaras mexicanas” de *El laberinto de la soledad* y, por otro lado, a la estetización del indio en la fotografía mexicana, como, por ejemplo, las fotografías de Juan Rulfo. Ambos motivos, ya convertidos en tópicos en cuanto a la representación del indio (estado contemplativo, estatismo), son recolocados en otro marco hasta romper con la estereotipia estetizante promovida por las políticas culturales mexicanas a lo largo del siglo XX, a su vez heredadas de aquellas del siglo XIX que hacían de los indios nobles romanos. “¿Tú habrías escrito que Yein es una ‘belleza indígena?’” (Ortuño, 2016: 109), le pregunta Vidal a Irma criticando el artículo del periodista Joel Luna. Está claro que, desde el punto de vista racista, la expresión es una especie de oxímoron; punto de vista bien arraigado en la historia y que, desgraciadamente, se extiende en vastas categorías de la población latinoamericana en general, como lo muestra el texto a través de la voz del Biempensante.

Al colocar al cuerpo migrante dentro de la categoría étnica “indio”, reutilizar los códigos de su representación desviándolos y reproduciendo los discursos racistas que lo denigran, Ortuño lo dota de una nueva subjetividad propia a las nuevas literaturas del siglo XXI, en la estela de los discursos poscoloniales. En *La fila india* “el cuerpo racializado del migrante [se enlaza] con la política en una relación guerrera” (Calderón Le Joliff, 2020: 262). Esto se hace aún más patente cuando ese cuerpo racializado se proyecta en el territorio que busca atravesar. En efecto, no hay que olvidar que el estatismo del cuerpo migrante se debe a la ruptura de su movimiento de progresión hacia su objetivo.

En cuanto a la homogeneización del cuerpo migrante, veamos un ejemplo elocuente. Cuando Irma está por llegar a Santa Rita, lee un periódico en el taxi cuyo titular reza “Achicharrados” (Ortuño, 2016: 33). Luego, al llegar a las oficinas de la Conami oye en boca de sus colegas la manera a la que se refieren reiteradamente a las víctimas del incendio: “los quemados”, “los quemaditos”. Enciende la televisión y constata: “Recorrí los cinco cables de televisión que se captaban. En ninguno se hablaba de la cuestión, pero era domingo y escaseaban los noticieros” (Ortuño, 2016: 35). Las víctimas aparecen como una masa indistinta, no son sujetos individuales. Es una despersonalización que hay que poner en paralelo con el ninguneo y la figura de Ninguno que estableció Octavio Paz en el capítulo de *El laberinto de la soledad* ya mencionado. De la homogeneización (no hay que olvidar que el solo término “indio” es la primera gran homogeneización llevada cabo con la conquista) a la anulación solo hay un paso.

La narración fragmentada del incendio del albergue se complementa con otras versiones del mismo evento. En apariencia, estas versiones (capítulo 4: “La versión oficial”; y capítulo 6: “Un email”) restituyen cierto ordenamiento de los hechos en relación con su versión fragmentada. Esto solo es cierto en cuanto a la forma del discurso, ya que el fondo contribuye a la desagregación del cuerpo del migrante. En efecto, hay un fuerte desfase entre las voces narrativas que van de lo fragmentado a lo articulado o, incluso, sumamente articulado: la sintagmática de la jerga burocrática, el texto- fila india que busca esconder los rastros de su superchería: “Asimismo, ratifica su compromiso inalterable de *proteger y salvaguardar los derechos humanos de toda persona*, especialmente las familias que transiten por territorio

mexicano, al margen de su condición migratoria, y su voluntad de colaborar con las autoridades policiales y judiciales pertinentes en las indagatorias de lo sucedido. (Ortuño, 2016: 25; las cursivas son mías). La frase se repite en todas las versiones oficiales, cuatro en total, que entretengan el resto de la diégesis. La expresión tautológica que subrayamos apenas disimula el sarcasmo con relación a este tipo de discurso. Luego, en el capítulo 6, tenemos un mail que, se entiende, corresponde a una analepsis y cuyo objetivo es que Vidal redacte la versión oficial del suceso. El mail aparece como una puesta en escena y preparación (gestación) de la historia oficial, de su sintagmática, de su puesta en texto como “fila india”. Villanueva Benavides señala que la repetición de términos en los comunicados oficiales funciona como el mito del eterno retorno de Nietzsche (Villanueva Benavides, 2017: 87). Digamos que la repetición de formulaciones sencillamente traduce la banalización o la violencia simbólica, por parte del discurso oficial y de los agentes del poder, del evento y, sobre todo, de sus víctimas. La repetición conlleva su homogeneización: son reenviados a la categoría del hecho/sujetos inconsecuente(s).

En medio de estos dos tipos de discursos (versión oficial y mail) que contribuyen a la invisibilidad del sujeto migrante, el capítulo 5 (“Oración fúnebre”) consiste en el relato del horror desde la realidad del cuerpo: “El fuego. Sus efectos sobre el cuerpo. La piel, como una tela, se aparta de la carne, desnudándola. Los ojos saltan de la cuencas, uñas y cabello se vuelven ceniza. La lengua pende fuera de la boca como un ahorcado o, en cambio, si los dientes se apretaron por miedo, retrocede al fondo de la garganta y se agazapa” (Ortuño, 2016: 27). Sin embargo, el tono se hace cada vez más escalofriantemente distanciado: “[...] la ciencia establece que el cuerpo, el pobre cuerpo, soportará sólo unos pocos segundos respirar un aire calentado a ciento cincuenta. [...] el cuerpo busca una salida” (Ortuño, 2016: 27). Y alcanza al narrador: “Larga mano, la del fuego. [...] Si visitan un hospital de quemados, descubrirían la carne en su expresión más frágil y baja [...]” (Ortuño, 2016: 28). Llegamos a un punto culminante que coincide con un cambio tipográfico: el uso de la cursiva. El narrador omnisciente se hace con la palabra de Dios y reproduce casi exactamente capítulos y versículos del Libro de Job (41 /19-26):

Porque del fuego puede decirse, como de Aquel que lo provee: *de su boca salen hachas, centellas proceden. De sus narices sale humo, como olla o caldero que hierve. Su aliento enciende los carbones y de su boca sale llama. En su cerviz mora la fortaleza y espárcese el desaliento delante. Su corazón es firme como una piedra y fuerte como la muela de abajo. De su grandeza tienen temor los fuertes y a causa de su desfallecimiento hacen por purificarse. Cuando a alguno lo alcanzare, ni espada, ni lanza, ni dardo, ni coselete durará.* (Ortuño, 2016: 29; cursivas del original)

El narrador omnisciente retoma episodios bíblicos en torno a la figura de Job: el justo que sufre injustamente (víctima), el fuego como castigo divino (victimario). El uso de la cursiva, además de indicar que se trata de una cita, la encontraremos después en el relato del Biempensante. ¿Se trata de una forma de cuestionar la voz de autoridad? ¿Del patriarcado? En la cita bíblica se trata de la voz de Yahvé, el dios castigador y vengativo del Antiguo Testamento. Se puede tratar de un paralelo con la voz del Biempensante como voz masculina que dictamina y que juzga, aquella *doxa* desconstruida mencionada anteriormente. El final del capítulo reviste la función de una prolepsis. Se anuncia el castigo a los incendiarios por haber usurpado “para sí los poderes del fuego sobre el cuerpo” y a los que “se les ha reservado el castigo de la hoguera” (Ortuño, 2016: 29). Se trata de un mensaje críptico que se aclara al llegar al desenlace: casi todos los responsables, menos Vidal, perecerán en la explosión e incendio del bar donde se hallaban de fiesta, provocados por la mano justiciera de Yein, la víctima/victimaria.

Villanueva Benavides considera como voz del poder, en términos generales, la del narrador omnisciente: “la palabra autoritaria del padre”, “la voz de la historia oficial”, la “autoridad absoluta de la narración” (Villanueva Benavides, 2017: 90). Pero, tratándose del texto de Ortuño, se refiere al personaje de Vidal como voz que encarna al poder patriarcal que se manifiesta cuando profiere una serie de amenazas atroces a Irma y concluye: “Porque yo soy la puta república aquí” (Ortuño, 2016: 214). Sin

embargo, Vidal es solo un avatar de esa palabra autoritaria. Como ya lo hemos señalado, esa palabra es antes que nada la del narrador omnisciente, el de *La fila india* en particular, cuya presencia tiene la contundencia de ese fuego que arrasa con todo y que, quizá, es el signo de la presencia del autor que se sitúa en una tradición literaria que hace del fuego su principal elemento, al mismo tiempo que la cuestiona al darle voz a lo abyecto.

Sobre el mail como ejemplo de puesta en escena de la historia oficial en tanto que indecible, Villanueva Benavides afirma, en sintonía con *De la gramatología* de Derrida: “los silencios, lo que difiere, lo que se pospone, se oculta y no se dice, y que además es diferente” (Derrida, 1986: 98 citado en Villanueva Benavides, 2017: 92–93). Sin embargo, lo indecible, oculto y que se puede posponer, sí que encuentra su espacio. Aparece a través de las otras voces y concentrada en la versión de los siete círculos del infierno, a través del discurso del periodista Joel Luna. Es una verdad inserta en el discurso/lectura del Biempensante en el fondo de la cual yace la forma poética (el infierno de Dante) que se integra al diálogo polifónico en torno al fuego.

El texto realiza una superposición de figuras: la sintagmática global del texto (el transcurso de la trama) difícilmente revela el sentido de la experiencia migrante que se ve desdoblada por otra sintagmática, la de la lengua oficial, el texto “fila india” que la disimula o ningunea. En efecto, ya vimos cómo la narración se inicia de forma fragmentada, los hechos aparecen como un magma confuso, a la imagen de los cuerpos quemados de los migrantes. En su desarrollo, se va deshilando el magma y se va reordenando (echando luz sobre implicaciones y responsabilidades). Dentro de ese magma, el discurso del periodista, Joel Luna, leído por el Biempensante, es relevante ya que procede también a una reordenación del magma bajo la forma de los siete círculos del infierno. Así, linealidad y circularidad son dos maneras de deshilar el magma. Pero el discurso de la circularidad es también sintagmático, ya que el artículo de Luna consiste en una enumeración (“Círculo 1...Círculo 7”). A su vez esa doble figura (círculo y sintagma) están insertos en el magma discursivo del Biempensante. La verdad pronunciada por el personaje periodista, como garante del discurso veraz y objetivo, se halla escondida (sumergida en la subjetividad del discurso de la posverdad) en una serie de pliegues textuales. La verdad es puesta en abismo, al igual que el destino de los migrantes es un sumergirse en las profundidades de lo abyecto. Este discurso ordenado, diametralmente opuesto al discurso “fila india” en cuanto al fondo pero semejante en cuanto a la forma (la enumeración), es tan elocuente que merecería ser citado *in extenso* pero renunciamos a ello por falta de espacio.

A pesar de su carácter inmerso, este discurso está allí para quien lo pueda ver/leer. Georges Didi-Huberman, en *Survivance des lucioles*, interroga el pensamiento apocalíptico de algunos intelectuales del siglo XX, especialmente Pasolini. Didi-Huberman toma como punto de partida la imagen pasoliniana de las luciérnagas que a su vez provienen de una imagen, precisamente, de la *Divina Comedia* de Dante. En 1975, Pasolini escribió un texto polémico titulado “El vacío del poder en Italia”, publicado primero en el *Corriere della Sera* y luego en *Écrits corsaires* bajo el título “El artículo de las luciérnagas”. Para hablar de la situación política de su país, propone una “definición de carácter poético-literario de este fenómeno [la desaparición de las luciérnagas] que se produjo en Italia en aquella época” (Pasolini, 2009: 181). El origen de la imagen proviene de Dante y del vigésimo sexto canto del Infierno. Antes de la llegada de la gran luz del Paraíso, en la octava fosa del Infierno, aparecen pequeñas luces en medio de la oscuridad. Estos son los “pérfidos consejeros” condenados al infierno. Pasolini invierte esta imagen convirtiendo a las luciérnagas en lo que queda de la cultura campesina y preindustrial en Italia. Son entonces figuras de resistencia que Didi-Huberman llama “imágenes-luciérnagas”. El texto del periodista es una “imagen-luciérnaga”, al igual que la figura misma del personaje que lucha para sacar a la luz la verdad pero que termina asesinado y su cuerpo yaciente en una zanja, lo cual evoca trágicamente la realidad extraliteraria.

El espacio: entre mapa cultural y racial a la imagen del nosotros fracturado

Foucault distingue dos grandes tipos de heterotopía,⁷ la de crisis y la de desviación. El albergue de migrantes condensa ambas dimensiones, cada una de ellas determinada por puntos de vista divergentes. En efecto, las vivencias del migrante corresponden a un estado de crisis resultante de la violencia tanto objetiva como sistémica. Pero existe otro punto de vista que es más bien resultante de la violencia cultural y del miedo obsidional que esta conlleva: el migrante percibido como un enemigo interno, un potencial criminal. En este último caso, el albergue se convierte en heterotopía de la desviación.

José Ramón Ortigas señala la cualidad de heterotopías de algunos espacios de la *La fila india*, como la casa del Biempensante y, precisamente, el albergue (Ortigas, 2015: 111). Cada uno de estos espacios encierra al cuerpo migrante; son espacios carcelarios de sumisión y de abyección. El tren, la Bestia, forma también parte de estos espacios heterotópicos que Ortigas menciona, pero haciendo referencia a otra novela. Sin embargo, en *La fila india* contamos con la presencia de este espacio. El tren condensa dos dimensiones contradictorias de la heterotopía, su aislamiento y su penetrabilidad. La dimensión contradictoria de la Bestia, el hecho de que “es a la vez salvador y verdugo” (Ortigas, 2015: 107) se complementa en la novela con otro espacio heterotópico. Se trata del bar “El pescado”, el sitio de la venganza de Yein, donde pasa de víctima a victimaria, donde los verdugos se convierten en víctimas del fuego.⁸ El bar “El Pescado” permite ensanchar la noción de heterotopía al ponerla en relación con una cartografía racial y cultural. El narrador omnisciente lo describe así: “El lugar, rebosante de cortinajes y mesas ocupadas por ebrios y putas adolescentes, es alumbrado por unas lámparas giratorias que proyectan sobre la pared sombras que indudablemente corresponden a ballenas, delfines, focas. Todos mamíferos y ninguno pez, pero ni Yein ni quien instaló los candiles (o bautizó el sitio) lo saben” (Ortuño, 2016: 189). El tono sarcástico subraya el abismo cultural entre la voz del poder y aquellos carentes de saberes mínimos enciclopédicos: el pueblo. Un pueblo en el que se funden Yein, la migrante centroamericana, con el resto de los que frecuentan el sitio. Una homogeneización a la que se resiste, por ejemplo, el Biempensante, quien busca precisamente en la cultura el principal parámetro de distinción entre los mexicanos y los otros, los centroamericanos. Un diálogo entre los dos Biempensantes (el ex marido de Irma y su colega) dice: “No, la verdad, no es racial [la diferencia entre mexicanos y centroamericanos]. También hay cuestiones culturales, de educación, no es lo mismo. Unos sacan las cintas métricas. Otros arguyen a don Alfonso Reyes [...]. Pero mira que quienes los joden más son quienes se le parecen: los policías, los soldados, los del sureste” (Ortuño, 2016: 52).

De esta manera, la identidad mexicana se fracciona, se delimita con criterios mensurables. Al proceder por eliminación, ya sea por la cultura (si recurrimos a un parangón de la figura de autoridad intelectual en México) o por la raza, a la cual remiten esas cintas métricas que connotan de forma estereotipada y denigrante al indio (su baja estatura), lo que queda de la definición del mexicano se reduce

⁷ Michel Foucault forja el concepto de heterotopía para referirse a lugares que, a diferencia de la utopía, son reales y localizables. Estos emplazamientos cobran forma en el seno mismo de la sociedad y tienen la particularidad tanto de representar, como de cuestionar e invertir otros emplazamientos que podemos hallar en una cultura. Se trata de lugares absolutamente distintos a todos los que reflejan o de los que hablan (2004: 15).

⁸ Este juego de inversiones refleja la desconstrucción derridiana de la noción de víctima (Villanueva, 2017: 96), lo cual es una modalidad de la poética ortuñiana. La dialéctica entre víctima y victimario ya se encuentra en su primera novela *El buscador de cabezas*. Sobre este punto, se puede ver mi trabajo ya mencionado: “Figuras del miedo en *El buscador de cabezas* de Antonio Ortuño”, en *Violencia, poder y afectos: Narrativas del miedo en Latinoamérica*, Ramírez, Marco (Lehman College, CUNY) y David Rozzotto (University of Waterloo) (eds.). New York, Tamesis Books, pp. 147-164. Colección “Violence in the Hispanic and Lusophone Worlds”, por publicarse en el verano del 2022.

a la mínima expresión. De allí el miedo obsidional, expresado en varias ocasiones y a través de distintos puntos de vista, que suscitan los migrantes como horda salvaje, cuan hunos que son ante todo los otros.

Sin embargo, la dimensión más interesante de la presencia de la heterotopía en el texto de Ortuño es la manera en que, por una relación de metonimia, las cartografías del espacio contenedor, Santa Rita y México, se erigen en una heterotopía a cielo abierto, reflejo del nosotros fracturado en ella encerrada. En su célebre conferencia, antes de definir la heterotopía, Foucault señala que “el problema del sitio o el emplazamiento se plantea para los seres humanos en términos demográficos” y que este problema no se limita al de saber si hay suficiente sitio para todos en el mundo, sino también al de saber “qué relaciones de vecindad, que tipo de almacenamiento, de circulación, de registro, de clasificación de los elementos humanos deben ser conservados de preferencia en determinadas situaciones para logra determinados fines” (Foucault, 2004: 13).

Circulación, vecindad, clasificación son términos que connotan claramente el fenómeno migratorio en general y, sobre todo, el de la migración calificada como “ilegal”, la de los migrantes indocumentados en particular. El cuerpo migrante está estrechamente relacionado con el espacio (con el emplazamiento foucauldiano) que viene a ocupar o al que se ve asignado. Cuando se habla de “clasificación de elementos humanos”, en el ámbito latinoamericano en general, surge el fantasma de la época colonial y sus estructuras sociales basadas en una jerarquización racial.

Como lo señala Tatiana Calderón con respecto a *La fila india*, “[e]l cuerpo del migrante es el espejo de la crisis de estas sociedades neocoloniales que claramente no han superado el trauma originario de la colonia” (Calderón Le Joliff, 2020: 276). La racialización de los cuerpos en la novela es claro ejemplo de ello, como lo vimos anteriormente. Pero este fenómeno en la novela de Ortuño cobra toda su densidad si se pone en relación con la conformación del espacio y, sobre todo, con la manera en que este último entra en relación de sinergia con una serie de referencias a otras formas de representación de la identidad mexicana esencialmente iconográficas.

En un capítulo titulado “Santa Rita, lo que se da no se quita”, el narrador omnisciente realiza un retrato de grupo sumamente elocuente. Santa Rita es un microcosmos de México, en particular, y de América Latina en general, en lo que atañe una delimitación cerrada de las clases sociales determinada por rasgos étnicos. Con mucha sorna, el narrador explica un fenómeno de sociedad reciente. Hace varias décadas las clases pudientes daban a sus hijos nombres con resonancias extranjeras (de preferencias anglosajonas o francesas). Desde hace cierto tiempo, las clases populares comenzaron a dar a su progenitura nombres con estas resonancias, pero hispanizando las ortografías (como el caso de Yein) algunas veces de forma bastante fantasiosa. De allí que las clases pudientes se volvieran a hacer con nombres castizos que antaño “hubieran considerado de caporales o echadoras de tortillas” (Ortuño, 2016: 145): “Un detalle cardinal en la psicología del santarritense educado es que no podría soportar la humillación de ser confundido por un gringo con un Yair o una Cindyrella cualquiera (Ortuño, 2016: 147) o ‘peor’ ser tomados ‘por centroamericanos’” (Ortuño, 2016: 145). Esta obsesión delimitadora encuentra su reflejo en otra obsesión bien latinoamericana, el tema capilar: “Jay, Chad, Byron, Yaimira, Leididi o Lizibeth [...] tienen lo que los nativos han llamado desde hace decenios ‘pelitos de ensartar chaquira’: el cabello crespo de los descalzonados. Entretanto, Eduviges, Aristeo, Marciano o Petra tienen peinados sedosos [...] (Ortuño, 2016: 145). Por otro lado, y con el mismo tono de sorna, el narrador afirma que “Clotilde y Rufino tienen la piel delicada”, lo cual explica la necesidad imperiosa de que usen productos especiales —amén de los “shampoo de manzanilla” (Ortuño, 2016: 146)— y textiles adecuados. Tal delicadeza es causalidad implícita de una blancura tan deseada, al igual que lo son el color y la textura de las cabelleras. Santa Rita es pues el sitio de la pintura de castas revisitada o vuelta puro trastorno obsesivo colectivo. Las pinturas de castas, escenas de género propias de la América colonial (esencialmente del siglo XVIII), y de las cuales el caso mexicano es un parangón, son representaciones idealizadas de un mundo reconfortante y ordenado. En este sentido es interesante notar que cuando

Foucault define las heterotopías de “compensación” menciona como ejemplo las colonias de jesuitas en América, con su disposición rigurosa y sus vidas reglamentadas (Foucault, 2004: 19). En el texto de Ortuño, el orden colonial como heterotopía del pasado se despliega hecho añicos como presente de un complejo de inferioridad colectivo o como reflejo de lo que Bonfil Batalla llamó el fenómeno de la “alquimia mental” del mexicano: la disociación entre un pasado indígena glorioso y el desprecio al que es sometido el indígena del presente (Bonfil Batalla, 2005: 147). Aunque obviamente, en el retrato de Santa Rita, no solo el indio es objeto de la obsesión/compulsión capilar/cutánea sino también, en menor medida y por razones históricas conocidas, el negro. Para Villanueva, en la novela de Ortuño son los EE. UU. los que desempeñan el papel de la heterotopía compensatoria para Irma y su hija (Villanueva Benavides, 2017: 99). Sin embargo, está claro que tal compensación es puramente fantasmada. En efecto, varias veces en la novela se expresa la nivelación y homogeneización que realiza el punto de vista de los EE. UU. sobre los latinoamericanos. Por ejemplo, el Biempensante: “[e]l gringo típico nos piensa monos y nos clasifica según criterios zoológicos” (Ortuño, 2016: 147), tal y como hizo la sociedad colonial.

La heterotopía compensatoria como reflejo de un orden colonial la hallamos en los resabios coloniales de Santa Rita en términos de urbanismo, tal y como la describe Irma a su llegada:

Santa Rita me pareció una ciudad a la que le hubieran retirado las señas de identidad indispensables del mapa: carecía de glorietas, palacios, universidades, parques industriales, bulevares, fraccionamientos y *malls*; de todo, salvo de un zócalo adoquinado, con kiosco, arbustos y banquitas, y, alrededor de él, veinte calles de buenas casas de adobe y doscientas y pico más de zanjas, y tejados de lámina, pobladas por lugareños mugrosos. (Ortuño, 2016: 33)

La estructura de la frase, la puntuación, las conjunciones adverbiales y adjetivos recalcan el papel central de ese “zócalo adoquinado” que marca la frontera entre lo que no tiene Santa Rita (que obedece a un movimiento creciente hacia ese emblema de la sociedad de consumo moderna, el *mall*) y lo que tiene. Y esto último (lo que tiene) se organiza a partir de un núcleo original que es vestigio de un pasado colonial. Ese núcleo original aparece, conforme uno se aleja de él, maculado o deformado por signos de pobreza (tejados de lámina, lugareños mugrosos) que connotan a la población de ascendencia indígena. Pero lo que cobra importancia particular es la manera en que Santa Rita se halla horadada con zanjas que son, de hecho, huellas de la ineficacia burocrática. En efecto, la descripción de Irma se complementa con la del narrador omnisciente y su habitual sorna cuando refiere el problema de las inundaciones en el centro de la ciudad y la inepticia de los planificadores. Durante años se realizan una serie de obras para enterrar el cableado (por motivos estéticos quitando todo remanente de occidentalización del centro), desenterrarlo y reemplazarlo por otro debido al uso de malos materiales. Pero estos planificadores siempre olvidaban dejar bocas de tormenta, lo cual explica las repetidas inundaciones. La descripción del espacio hace énfasis en las cicatrices de la ineficiencia burocrática (las obras) y en su multitud de huellas (las zanjas por doquier) que entran en franca oposición con su jerga “fila india”, aquella que busca ocultar tal ineficiencia. Además, la descripción de las excavaciones hace eco con la historia de México: enterrar y desenterrar el pasado prehispánico, como con la emblemática historia de la estatua de la Coatlicue Mayor. La inutilidad e inoperancia de las excavaciones en Santa Rita (siempre se les olvida el por qué de la obra: evitar inundaciones) entra en contradicción con la necesidad de desenterrar el olvido. Las obras son descritas como “semblante de excavación arqueológica” (Ortuño, 2016: 42), aunque carentes del sentido que tuvo la tarea titánica de recuperación del pasado prehispánico y la implantación de su estudio arqueológico sistemático como, por ejemplo, con la labor de Manuel Gamio a principios del siglo XX. Siniestramente, en el texto de Ortuño, surge el paralelo con otras excavaciones aludidas. En efecto, la fosa común está presente como posibilidad de exhumación: la fosa común en Tamaulipas, los cuerpos en zanjas en Santa Rita. Las obras en Santa Rita encierran el simbolismo de un avance por inercia, sin recordar el motivo/objetivo que dictó la puesta en movimiento. La burocracia aparece como una entropía del

absurdo que muestra en negativo lo sórdido de las masacres, aquello que se esconde o que se quiere olvidar. Afirma Masiello: “Un mundo en el que abunda la impostura, en donde la amnesia es la manera de cubrir nuestro fracaso por hacer las asociaciones correctas” (Masiello, 2012: 8). La anécdota de los planes gubernamentales en Santa Rita son una perfecta metáfora de este modo de (dis)funcionamiento.

Olvido y memoria son pues elementos claves de esta cartografía cultural y racial. La memoria histórica plasmada en monumentos y otros medios como la moneda son también objeto de sorna para mostrar la impostura:

Curioso lugar, Santa Rita. En la plaza del farolito hay un busto de Hidalgo, que liberó a los esclavos, y junto al kiosco otro de Juárez, el rostro más indígena de la iconografía nacional (al buen señor Cuauhtémoc lo han trastocado en una suerte de Marlon Brando mexicana a fuerza de embellecer su recuerdo, mientras que Juárez conserva su digna estampa de petroglifo). Ambos figuran, también en los billetes. Hidalgo en uno prohibitivo, de mil pesos. Pero don Benito aparece en los de veinte, comunes como la sarna. Aún así, la esclavitud no parece preocupar a los naturales de la ciudad porque los esclavos son otros y vienen de lejos. Y su aceptación de los rasgos indígenas, que nunca fue demasiada, va en descenso. (Ortuño, 2016: 145–146)

Se trata de un condensado de ironía que pone de manifiesto la incoherencia encarnada en la historia al remitir a una serie de iconografías nacionales: Hidalgo, quien encabezó el ejército insurgente y marcó el inicio popular de las guerras de independencias para luego ser ocultado e ignorado por el triunfo criollo encabezado por Iturbide; Juárez, primer presidente indígena de América Latina, cuyas leyes de Reforma llevaron a la supresión de la propiedad colectiva de la tierra; Cuauhtémoc, cuya fisonomía fue europeizada en la pintura y la escultura del siglo XIX (piénsese en el lienzo “El suplicio de Cuauhtémoc” de Leandro Izaguirre o la estatua en el Paseo de la Reforma de Miguel Noreña, ambos ejemplos ejemplifican la “alquimia mental” ya mencionada). O el “Marlon Brando mexicana” que nos recuerda que este actor interpretó a Zapata en la película de Elia Kazan. Una suma de incongruencias que evocan la figura de la pirámide utilizada por Octavio Paz para explicar que la historia de México está hecha de ocultaciones o superposiciones históricas.⁹ La “alquimia mental” hecha texto culmina con su expresión cualitativa y cuantitativa en la moneda mexicana. Hidalgo, el blanco criollo, vale más que un Juárez con todo lo icónico que puede tener su figura histórica. Su “estampa de petroglifo”, de indio estático, al fin y al cabo, es “común como la sarna”, como una plaga con la cual son comparados los indios y los migrantes; la última frase de la cita realiza la junción de ambos bajo la categoría de esclavos. Su proliferación (como los billetes de veinte pesos) debe ser controlada y sus cuerpos usados; un uso de los cuerpos no muy lejano al de la Antigua Grecia en que el esclavo se situaba más bien del lado de la máquina y el capital fijo antes que del lado del obrero (Agamben, 2015: 35). La moneda aparece como metáfora de ese uso que se concretiza en el resto del texto a través de las referencias al tráfico humano y a la migración como negocio.

Alquimia mental, trastorno identitario colectivo, fragmentación de cuerpos y discursos, todo ello se ubica, a través de una relación de metonimia, en el espacio que los contiene, el territorio en el que vive o deambula un nosotros fracturado. Es significativa la primera mención del topónimo México en la novela, en voz del narrador omnisciente, cuando describe la llegada de los migrantes: “Llevaban un día entero en México y tenían miedo” (Ortuño, 2016: 22). La conjunción “y” establece una relación causal. México se transforma en tierra de miedo, o la idea “México” es consubstancial de ese sentimiento. Aparece el cariz maligno de todo un país percibido como instancia amenazante. Ese contenedor aparece maléfico, cual infierno dantesco. La misma voz que casi al final de la novela pronuncia una especie de sentencia que condensa la dimensión patológica del contenedor y su contenido: “Lloramos a nuestros

⁹ Ver *El laberinto de la soledad*, capítulo VI: “De la independencia a la revolución”.

muertos mientras asesinamos y arrojamos a las zanjas a legiones de extranjeros y lo hacemos sin despeinarnos ni parpadear. Un país de víctimas con fauces y garras de tigre” (Ortuño, 2016: 190). Se observa el paso del nosotros explícito por la persona gramatical al contenedor metonímico. Se trata del punto culminante de la voz omnisciente que establece una responsabilidad colectiva, una profunda contradicción y que marca claramente el vaivén/amalgama entre la víctima y el victimario, además de ilustrar esa conjunción entre miedo infrapolítico (fauces, garras que aluden al miedo ancestral de ser devorado) y el miedo político (asesinatos, desaparecidos: un régimen de terror).

Esta visión del contenedor como ente letal y mortífero se consolida desde la perspectiva homogeneizante de los EE. UU., tal como lo afirma Irma cuando llega a ese país: “Nos acusaban de ser una plaga, pero olvidaban que nuestra víctima principal éramos nosotros. Éramos una epidemia, sí, pero autocontrolable” (Ortuño, 2016: 225). El contenedor (México) se asocia nuevamente al miedo, pero la voz de Irma, la mexicana, rectifica esta visión apuntando el rasgo particular del grupo: su pulsión de muerte. No estamos lejos, nuevamente, de estructuras antropológicas y de la visión esencialista de la cultura mexicana ya mencionadas. Esta visión que estalla con toda su contundencia en la definición misma del país: “Los jueces, me dijo la abogada, estaban dispuestos a creer cualquier cosa que les contara alguien que proviniera de las diversas masacres simultáneas que llamábamos México” (Ortuño, 2016: 226).

Estamos aquí ante una versión de la etiqueta “México: país surrealista”, manera en que André Breton se refiere al país durante su primera visita. La expresión se ha visto distorsionada a través de los años para significar todo lo que aparece como obstáculo a la modernidad o que resulta contradictorio con ella. Gran contradicción o malentendido puesto que en su momento la expresión se refería al carácter profundamente moderno e innovador del arte mexicano. En la cita, la dimensión surrealista del país ya deja de ser asociada al encanto mágico que puede suscitar el subdesarrollo a ojos europeos o norteamericanos para señalar las derivas de un sistema: desde el escape del Chapo Guzmán hasta la violencia indecible y extrema de la cual la novela se hace reflejo.

Conclusión: el cuerpo de la migrante

Sin embargo, en medio de la amalgama caótica y oscura, en medio del discurso ya sea abyecto o de la autoridad patriarcal, surge la imagen de la fusión esperanzadora y emancipadora a través del cuerpo de la migrante. En efecto, el mejor emblema de la “imagen-luciérnaga” en la novela lo encontramos en los personajes femeninos. Si bien peor que ser “Ninguno” es ser “Ninguna”, de la manera en que se construyen sinérgicamente estos tres personajes logra surgir la luz destellante de la rebelión.

A lo largo de la novela se da un juego de correspondencias y paralelismos entre las tres mujeres. Se da un proceso de fusión/metamorfosis de los personajes femeninos. Sus descripciones físicas ponen de realce que se parecen; Irma, al hablar de Yein afirma que “mujeres como nosotras” (Ortuño, 2016: 93) no atraen a los hombres refiriéndose a su textura física con formas poco generosas, lo cual crea un eco evidente con “La Flaca”, la hondureña. No podemos olvidar que Yein es una “belleza indígena” y que el solo apodo de Irma (La Negra) las ubica en el mismo territorio en cuanto a color de piel. Las descripciones detalladas del físico de “La flaca” por el Biempensante también señalan su etnicidad indígena.

Podemos notar, en cuanto a sus acciones, que todas pasan del estatismo a la acción. Irma pasa de su posición burócrata —“Yo no investigaba el ataque: mi trabajo consistía en repetirles a las víctimas las frases de consuelo que establecía el plan” (Ortuño, 2016: 57)— a la indagación de los hechos y se implicará en la historia de Yein; aunque esta voluntad se salde por un fracaso y su huida a los EE. UU. En el caso de Yein, el paso a la acción (su transformación en macho chingón que apuñala) se salda también por un fracaso trágico: su muerte violenta en manos de Vidal. A pesar del apoyo de Irma, Yein

no deja de estar sola en su batalla. Sin embargo, el destino trágico de Yein parece transmutarse en la victoria de “La flaca”, pues se entiende que no está sola al leer la descripción de cómo deja la casa del Biempensante cual campo de batalla, pero dejando huellas claras de su paso, todo lo contrario, entonces, de la fila india.

Basándose en el “Triunvirato de la violencia” del filósofo esloveno Žižek, ya mencionado, Adrienne Erazo establece una tipología de los tres personajes femeninos: Yein ejemplifica la “violencia subjetiva”; Irma la “violencia sistémica”; y la hondureña, por su estatuto anónimo, la violencia “simbólica o cultural” (Erazo, 2018: 101). Podemos decir más bien que tanto Yein como “La flaca” encarnan la violencia subjetiva. En el imaginario mexicano ambas encarnan a la “chingada”, mujer sometida y violada por los machos “chingones”. Si bien Irma puede ejemplificar la violencia sistémica, podemos afirmar que se trata más bien de una víctima colateral de esta. Forma parte del sistema, lo representa. De allí la culpabilidad que busca lavar con sus repetidos baños. Que “La flaca”, la hondureña, encarne a la violencia simbólica por su único anonimato, no es muy convincente a pesar de que esa violencia (la del lenguaje) la encarne su agresor (el Biempensante). La violencia simbólica (la del lenguaje) se infiltra en todos los estratos del texto y en la manera en que se entrecruzan el miedo político y el infrapolítico, la figura de la víctima y la victimaria. El destino de las tres mujeres refleja esos cruces: Irma huye, es condenada al exilio, desde el cual cuenta su historia, y Yein termina en las fauces de su agresor. Pero ambos destinos parecen transmutarse en el de “La Flaca”, la única que de algún modo sobrevive y cuyo exilio es triunfante:

Dentro de ella [la peluquería], encaramada en la silla alta junto al ventanal, le recortaban el pelo a una chica morena, flaca, migrante segura. Mexicana, centroamericana, lo mismo daba [...]. La chica, flaca, orgullosa ante nuestras miradas, desfiló, faroleando su corte nuevo. Se me nubló la vista. La niña la observó alejarse. Luego cuando la perdió de vista, se me acercó al oído: —Llevaba el reloj de banderita de mi papá. (Ortuño, 2016: 227–228)

Asistimos al final del proceso de mutación de Yein/Irma en “La flaca”. Esta aparece triunfante (“encaramada”, “desfiló”); la visión connota la luminosidad (“ventanal”, “faroleando”, la luminosidad inherente al vidrio del reloj). “La flaca” enarbola el reloj como trofeo de guerra, logra reconstruir la fila india por el solo hecho de haber llegado a ese destino, de haber triunfado ante la gran bestia de fauces devorantes, aquí reducida a su mínima expresión en ese objeto que más que representar a México, representa el nacionalismo destructor y creador de xenofobia de su propietario.

La imagen luminosa de “La flaca” que cierra la novela nos permite volver a Georges Didi-Huberman, quien toma el concepto de literatura menor de Gilles Deleuze y Félix Guattari estableciendo un paralelo con sus “imágenes-luciérnagas”: “[...] existiría una luz menor que posee las mismas características filosóficas [que la literatura menor]: un fuerte coeficiente de desterritorialización [...]; en ella todo es político [y] todo adquiere un valor colectivo”, de manera que todo habla del pueblo y de las “condiciones revolucionarias inmanentes a su propia marginalización” (Deleuze y Guattari, 1975: 29-33 citados en Didi-Huberman, 2009: 29–33).

A partir de la reflexión de Deleuze y Guattari, Didi-Huberman otorga al “pueblo-luciérnaga”, aquel que lucha por sobrevivir en un mundo despiadado, el aura de una luz menor. Didi-Huberman utiliza esta cita refiriéndose, precisamente, a las fotos y cintas de Laura Weddinton que muestran migrantes que huyen en el momento del cierre del campo de Sangatte: figuras fugaces y fluorescentes en medio de la noche (Didi-Huberman, 2009: 234–235). La condición migrante, su espacialización, la desterritorialización de la frontera, todo ello se hace eco de la cita de Deleuze y Guattari. La pequeña luz que se impone, la de la mujer migrante, es la del deseo de una política de la libertad del desplazamiento (o del emplazamiento), de mexicanos, centroamericanos, otros, “lo mismo da”, como dice el personaje,

ya que en medio de todas las subjetividades Uno(a) siempre es el/la Otro(a) de Alguien. Es contra esta dinámica negativa y excluyente que la novela de Ortuño se erige en programa político.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2015), *L'usage des corps*. Joël Gayraud (trad.). París, Éditions du Seuil.
- BARONI, Raphaël (2020), “Comment réconcilier la focalisation genettienne avec l'étude de la subjectivité dans le récit?”, en *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 26, n.º 2, pp. 31–42.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (2005), *México profundo: Una civilización negada*. Nueva York, Random House Mondadori.
- CALDERÓN LE JOLIFF, Tatiana (2020), “El cuerpo racializado del migrante en *La fila india* de Antonio Ortuño y *Ciudad Berraca* de Rodrigo Ramos Bañados”, en *Nueva Revista Del Pacífico*, n.º 72, pp. 279–300. DOI: <<https://doi.org/10.4067/S0719-51762020000100279>>.
- CORTÉS, Almudena (2018), “Violencia de género y frontera: Migrantes centroamericanas en México hacia los EEUU”, en *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y Del Caribe*, n.º 105, pp. 39–60.
- CHÁVEZ-FLORES, Ian Yetlanesi (2018). “Mythos y logos: Hacia un análisis de la migración contemporánea en *La fila india*, de Antonio Ortuño”, en *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n.º 100, pp. 35–46.
- DELEUZE, Gilles & Guattari Félix (1984), *Kafka: pour une littérature mineure*. París, Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1997), *De l'hospitalité / Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*. París, Ed. Calmann-Lévy.
- DERRIDA, Jacques (1986), “Of Grammatology”. *Critical Theory since 1965*. Adams, Hazad y Leroy Searly (eds.) Tallahassee, Florida State UP.
- DESMAS, Davy (2017), “Fragmentation et hétérogénéité narrative dans *La fila india* de Antonio Ortuño”, Coloquio *Les nouvelles écritures du XXIe siècle mexicain: la question des genres littéraires*. Paris-Nanterre. Consultado en <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01812578>> (01/05/2022).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *Survivance des lucioles*. París, Les éditions de Minuit.
- ERAZO, Adrienne (2018), “Nasty Women: The Politics of Female Identity”, en *IMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico, Género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI*, vol. 13, pp. 99–112. DOI: <<https://doi.org/10.23692/iMex.13>>.
- EZQUERRO, Milagros (2010), “De l'hybridation féconde”, en *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives, 18: Littératures et sciences. De la science à la littérature et retour*, Article 18. DOI: <<https://doi.org/10.4000/narratologie.6005>>.
- FOUCAULT, Michel (2004), “Des espaces autres”, en *Empan*, vol. 54, n.º 2, pp. 12–19.
- FOUREZ, Cathy (2012), *Scènes et corps de la cruelle démesure: Récits de cet insoutenable Mexique*. París, Mare et Martin.
- IZCARA PALACIOS, Simón Pedro (2016), “Violencia postestructural: Migrantes centroamericanos y cárteles de la droga en México”, en *Revista de Estudios Sociales*, n.º 56, pp. 12–25.
- JODELET, Denise (2011), “Dynamiques sociales et formes de la peur”, en *Nouvelle revue de psychosociologie*, n.º 12, vol. 2, pp. 239–256.
- MASIELLO, Francine (2012), “Cuerpo y catástrofe”, en Cortez, Enrique & Kirkpatrick, Qwen (eds.), *Estar en el presente: Literatura y nación desde el Bicentenario*. Lima y Berkeley, Latinoamericana Editores, pp. 492-513.

- MONNEYRON, Frédéric & Thomas, Joël. (2012). *Mythes et littérature*. París, PUF Editions.
- ORTIGAS, José Ramón (2015). “Heterotopías mexicanas: Representaciones de la violencia contra los migrantes centroamericanos indocumentados”, en Estrada, Oswaldo (ed. e introd.), *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*, vol. 1–367. Valencia, Albatros, pp. 99–113.
- ORTUÑO, Antonio (2016), *La fila india*. México, Océano Expres.
- PASOLINI, Pier Paolo (2009), “L’article des Lucioles”, en *Écrits corsaires*. Philippe Guilhon (trad). París, Flammarion, pp. 180-189.
- PAZ, Octavio (1993), *El laberinto de la soledad*, Santí, Enrico Mario (ed.). Madrid, Cátedra.
- PIGLIA, Ricardo (2007). “El arte de narrar” en *Revista Universum*, vol, 22, n.º 1, pp. 343–348.
- ROBIN, Corey (2006), *La peur. Histoire d’une idée politique*. París, Armand Colin.
- VILLANUEVA BENAVIDES, Idalia Hermelinda (2017), “La deconstrucción del sujeto, del autor y de la estructura narrativa en La fila india de Antonio Ortuño”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 258, n.º 83, pp. 87–101.
- VILLORO, Juan (2001), “El vulcanizador”, en Florescano, Enrique (ed.), *Mitos mexicanos*, pp. 401–407. Madrid, Taurus.
- WILLERS, Susanne (2016), “Migración y violencia: Las experiencias de mujeres migrantes centroamericanas en tránsito por México”, en *Sociológica (México)*, vol. 89, n.º 3, pp. 163–195.
- ZIZEK, Slavoj (2010), *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Antonio José Antón Fernández (trad.). Buenos Aires, Paidós.