

La vida dañada: documentos de cultura sobre Ciudad Juárez

Angélica **Tornero**

En 1951, Th. W. Adorno, publicó un conjunto de aforismos en una de las obras más significativas de su producción filosófica: *Mínima moralia*. Uno de los aspectos abordados en este libro es el rechazo a la concepción de la historia que no tolera la pluralidad y que considera inferiores a las culturas diferentes de aquellas que encarna el Espíritu absoluto. Adorno realiza una crítica mordaz a esta idea de la historia que justifica las derrotas de los vencidos como necesarias, y condena al olvido a los seres humanos a quienes reduce a víctimas. Los horrores vividos durante la Segunda Guerra Mundial conducen a Adorno a escribir y publicar estos aforismos en la obra antes referida, la cual acertadamente tiene como subtítulo: *Reflexiones desde la vida dañada*. Para titular este artículo me he permito retomar un fragmento del subtítulo de la obra de Adorno porque considero, por un lado, que su filosofía de la memoria, que pone en cuestionamiento la filosofía de la historia, sigue vigente, y por otro, que Ciudad Juárez es ejemplo doloroso de esa vida cada vez más dañada en México y otras partes del mundo, de la que no se prevé salida en el corto plazo.



© Edgar Mendoza, *Las dos pilares*, óleo/tela, 73x50 cm., 2006.

La “vida dañada” arrasa sin miramientos a los más vulnerables, y “la historia” intentará dejarlos “atrás”, en el olvido, en calidad de huesos anónimos o en el mejor de los casos, como nombres grabados en una piedra gris erigida en un sitio de la ciudad cualquiera, que será olvidado también entre el concreto, los autos y los humos contaminantes, porque la vida humana “progresa”, “avanza” hacia su “realización”, sin mirar atrás. Adorno observa, desde la vida dañada, que la gente quiere liberarse de un pasado que no desea afrontar para evitar la culpa antes que los horrores cometidos contra la propia humanidad.¹ Esta actitud frente al pasado, desconocer la historia, el proceso por el que alguien ha llegado a ser lo que es, genera la cosificación. La sociedad se cosifica cuando se niega a preguntar de dónde proviene.² El filósofo de la *Dialéctica negativa* se aproximó a la visión diferente de la historia a través de Walter Benjamin, colega y amigo, quien antes de morir escribió algunas reflexiones finales sobre su visión de la historia. En la famosa tesis IX de este texto, titulado *Tesis sobre la filosofía de la historia*, Benjamin compara al *Angelus Novus*, una obra del artista plástico Klee, con el ángel de la historia:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos

desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto.³

A través de la alegoría del ángel de la historia, Benjamin hace una crítica severa a la perspectiva que ha conducido a la humanidad a emprender una carrera hacia el futuro, sin mirar el pasado y más aún, enterrando cualquier vestigio que pueda mover a la reflexión o al arrepentimiento. El ángel de la historia, la figura alegórica que propone Benjamin, ve en el pasado una catástrofe única, escribe el autor

que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.⁴

Desde esta perspectiva, el devenir humano sería narrado por un historiador que relatara el sufrimiento de los individuos y que partiera de este sufrimiento para narrar la historia, lo que implica la imposibilidad del olvido. A propósito de las reflexiones de Benjamin y de la experiencia del nacionalsocialismo, Adorno afirma que “la gente quiere olvidarse del pasado, con razón, pues bajo su sombra no se puede vivir [...].”⁵ Pero olvidar el pasado, opina, dejarlo atrás como si se tratara de residuos desecharables, posibilita avanzar hacia el futuro con más injusticias.

La filosofía de la memoria de Adorno y las tesis de Benjamin sobre la filosofía de la historia han estado vivientes a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días. Desde hace tiempo estamos sumidos, derechas, izquierdas o centros, empresarios o sector público, en una dinámica que incita a olvidar los actos de barbarie que día con día se cometen en nombre de la idea muy menguada y —ahora más que nunca— ambigua de progreso. Ejemplos de esto sobran: migrantes sobreexplotados, trabajadores en maquiladoras, trabajo infantil, entre muchos otros. En estas consideraciones me permito insertar la situación que cotidianamente se vive en Ciudad Juárez,

Chihuahua, ciudad que, como se sabe, ha sido asolada por el crimen contra mujeres en los últimos veinte años.

Si la historia oficial prefiere el olvido, los que aquí denominamos en general documentos de cultura, optan por incidir de manera reiterada e incisiva en la rememoración. El cine, la literatura, las expresiones visuales ofrecen interesantes manifestaciones que, a través del análisis y la interpretación, amplían la comprensión de los fenómenos de una época determinada. Cuando un fenómeno perturba de manera abrumadora a la comunidad de una época, suelen surgir expresiones a través de diferentes medios. Este es el caso del muy conocido asunto relacionado con la muerte de mujeres en Ciudad Juárez. En torno a los asesinatos se ha escrito una serie de ensayos, narraciones, reflexiones, notas editoriales; asimismo, se han realizado documentales, películas, fotografías y *performance*. Entre los documentales destacan, *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo; *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas* (2006) de Alejandra Sánchez; *Bo la negra –el musical de Ciudad Juárez–* (2012) de Mario Bellatin y Marcela Rodríguez y *Narco Cultura* (2012) de Shaul Schwarz. También son obras imprescindibles para comprender el asunto los libros, *Huesos en el desierto* (2002) de Sergio González Rodríguez y *The Killing Fields: Harvest of Women* (Cosecha de mujeres) (2006) de Diana Washington. Hay, además, una cantidad considerable de narraciones y obras periodísticas publicadas en torno al tema; una de las más recientes es la novela *Policía de Ciudad Juárez* del escritor juarense Miguel Ángel Chávez Díaz de León. Quiero hacer mención especial de una novela y un film que destacan porque exploran, más allá de expresiones que podrían considerarse realistas, propuestas híbridas para hacer llegar a los receptores y lectores las ruinas que el *Angelus Novus* mira con ojos desencajados; dicho de otro modo, la experiencia terrible que el progreso va dejando a su paso. Me refiero a la novela *2666* (2004) del escritor chileno Roberto Bolaño y al film *Backyard/El trastato* (2009) del cineasta mexicano Carlos Carrera.

2666 es una propuesta literaria publicada de manera póstuma en 2004. El autor, Roberto Bolaño, fallecido un año antes, dejó una nota explicativa en torno a la novela, en la que sugería que las cinco partes de las que consta el libro fueran publicadas de manera independiente,

una por año, con la finalidad de apoyar a sus hijos, a quienes dejaría huérfanos a su muerte, acaecida a los cincuenta años de edad. La revisión del material condujo a los editores a ponderar la posibilidad de publicar esta obra en un volumen único, que había sido la idea del propio Bolaño en otro momento.⁶ El editor, Jorge Herralde, dice al respecto:

Leí la novela póstuma de Roberto Bolaño con gran entusiasmo, con el convencimiento de que se trataba de una obra maestra. Decidimos con Ignacio Echeverría y su viuda Carolina López publicar *2666* en un solo volumen, tal como había sido la idea original del autor, en vez de dividirla en las cinco novelas que la componen.⁷

Las cinco partes de la novela o las cinco novelas están relacionadas y a la vez conservan su independencia. Santa Teresa, ciudad ficcional configurada a partir de la realidad que ocurre en Ciudad Juárez,⁸ es el pivote en torno al cual giran los personajes, de manera evidente, en las cuatro primeras partes. La quinta parte está también relacionada con esta ciudad, aunque de forma indirecta. En la primera sección, titulada “La parte de los críticos”, se narran las vicisitudes de un grupo de críticos literarios europeos, admiradores de la obra de Archimboldi, que acuden a Santa Teresa a buscar al escritor. La búsqueda es infructuosa; los críticos no encuentran a Archimboldi, pero sí se topan con un mundo enrarecido, que los atrapa irremisiblemente. La segunda, “La parte de Amalfitano”, narra la historia de un académico español que es invitado a la universidad de Santa Teresa por una profesora y que, sin habérselo propuesto conscientemente, permanece largo tiempo en esa ciudad con su hija. Amalfitano tradujo algunas obras de Archimboldi, por lo que los críticos entran en contacto con él. “La parte de Fate” narra la historia de Quincy Williams, conocido como Oscar Fate, reportero que se dedica a cubrir la fuente de cultura, que por motivos azarosos es enviado a cubrir una pelea de box. Fate se introduce en el sórdido mundo de Santa Teresa y se enamora de la hija de Amalfitano. En “La parte de los crímenes” se describen ciento diez asesinatos y/o violaciones de mujeres, que ocurren entre 1993 y 1997 en Santa Teresa.

En la quinta parte, “La parte de Archimboldi”, se narra la vida de Hans Reiter, cuyo seudónimo es Benno von Archimboldi. Esta parte, en la que se aborda el tema del mal a propósito del nazismo, se liga con Santa Teresa a través del escritor Archimboldi, quien es persuadido por su hermana para ir a esa ciudad a ayudar a su sobrino, que había sido arrestado como sospechoso de los crímenes. Esta parte se relaciona también con las otras cuatro, porque aquellas muestran el horror y la barbarie en una ciudad que promete empleo y cumple con la promesa, que asegura ingresos de manera permanente, y que, en nombre del progreso, crece de manera desordenada y caótica, se descompone, y ha desarrollado formas inenarrables de violencia y vejación.

Esta novela se distingue por la manera en que el escritor decidió configurar una narración que desdibuja los límites del discurso literario. La estrategia utilizada en este sentido, destaca sobre todo en “La parte de los crímenes”, en la cual haremos énfasis aquí. Para configurar la expresión de un sitio decadente, cuya organización gira en torno a actos criminales, en esta parte de la novela se combinan diversos tipos de discurso. Como lo hace en otras novelas, el autor retoma el habla cotidiana urbana, discursos periodísticos, discursos propios de instituciones públicas, como oficinas de investigación policiaca, judicial u organismos políticos, para armar su propuesta literaria. Estas estrategias formales propician que un discurso que se ha vuelto cotidiano, mediático, y por lo tanto, no causa ya ninguna reacción en los lectores, se convierta en un discurso no familiar, distinto de aquellos a los que se tiene acceso de manera constante, lo que provoca respuestas en los lectores que generalmente serán de indignación o ira.

La relación entre discursos o configuración interdiscursiva se logra, en esta parte de la novela, con tres recursos paralelos: 1) la repetición de estructuras 2) configuradas con base en constitutivos de los discursos periodístico y judicial, 3) insertadas en el discurso literario. Las relaciones interdiscursivas están presentes cotidianamente; los individuos participan como emisores y receptores de diversos discursos de tipo retórico, literario, filosófico, periodístico, histórico, entre otros, que se relacionan interdiscursivamente. Estas relaciones se

dan por semejanza y por diferencia.⁹ En la literatura, a lo largo del siglo XX, se han utilizado estrategias de hibridación de géneros, tipos de discurso y estilos, lo cual ha modificado las formas de leer y de comprender la relación entre la literatura, la ficción y la realidad. Para configurar “La parte de los crímenes”, el autor retomó como base el discurso periodístico, específicamente de nota roja. Como se sabe, este discurso está, a su vez, tomado de los informes judiciales, lo cual implica una primera hibridación. La nota roja se estructura de manera importante en este tipo de informes que no son del conocimiento público, pero a los que los periodistas tienen acceso. Además, estos dos discursos que se combinan para dar lugar a la nota roja —el judicial y el periodístico— son insertados en una estructura ficcional, lo cual crea esta relación interdiscursiva. El lector se introduce a través de la interdiscursividad de este texto en una estructura que no es fácil identificar, más bien, tiende a desfigurar sus límites. La superestructura, es decir, la estructura global que caracteriza un escrito, permite a

© Edgar Mendoza, *Las dos pilares II*, óleo/tela, 73 x 50 cm., 2009.



los lectores diferenciar tipos de discurso, por ejemplo, el periodístico de uno narrativo ficcional, independientemente de la temática que se aborde. La superestructura del discurso periodístico incluye aspectos como: resúmenes en títulos y encabezados; antecedentes; sucesos actuales; consecuentes; reacciones, y comentarios, entre otros posibles, menos convencionales.¹⁰ Al abrir un periódico, los lectores esperan este tipo de esquema de organización del discurso, que ha sido construido como uso social y cultural; al disponerse a leer una novela, por más escabrosa que sea la temática, los lectores esperan enfrentar la superestructura a la que están habituados, sin embargo, al adentrarse en la lectura de *2666* encuentran, de manera particular en “La parte de los crímenes”, un híbrido entre informe judicial, nota roja y texto literario. Es evidente que hay constitutivos de los discursos judicial y periodístico, aunque otros son omitidos. Específicamente en “La parte de los crímenes”, en ninguna descripción de los asesinatos hay resúmenes, dados por titulares o semejantes. Este

constitutivo se omite en general. Los demás constitutivos de la superestructura están presentes: antecedentes; sucesos actuales; consecuentes; reacciones, y comentarios. El recurso más relevante que permite relacionar el discurso periodístico de nota roja y en otro sentido, el judicial, con el literario es la presentación de “información importante” al inicio de cada fragmento descriptivo de las mujeres muertas. En general, al inicio de las notas periodísticas se ofrece información que el emisor considera relevante para despertar el interés o el miedo de los lectores. En el caso de la nota roja, se eligen aspectos llamativos y se exponen sin coherencia, apelando a los conocimientos de los lectores. En “La parte de los crímenes” ocurre algo muy semejante, la “información importante” se relaciona con la exposición, muchas veces, a manera de catálogo, de la forma en que fueron encontrados los cadáveres de las mujeres. En la mayor parte de los fragmentos, el discurso se organiza con la mención del hallazgo de “la muerta”.

Enseguida se citarán algunos fragmentos para ejemplificar lo que se ha expuesto. Al inicio de “La parte de los crímenes” se lee: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior”.¹¹ Esta forma de expresión marca la tónica general. El sujeto es “la muerta” que se multiplica por más de cien a lo largo de la novela y, en otro sentido, es la muerte. Más adelante, dice:

Su cadáver apareció dos días después junto a la carretera de Casas Negras. Había sido violada y golpeada en la cara repetidas veces, en ocasiones con especial ensañamiento, presentándose incluso una fractura de palatino [...].¹²

A propósito de otro hallazgo, se lee:

Su cuerpo fue hallado detrás de unos depósitos de Pemex, en la carretera a Casas Negras. Tenía diecinueve años, era delgada, de tez morena y pelo negro largo. Había sido violada anal y vaginalmente repetidas veces, según el forense y el cuerpo presentaba hematomas múltiples que revelaban que se había ejercido con ella una violencia desmesurada.¹³



Roberto Bolaño describe ciento diez crímenes contra mujeres, lo cual puede provocar en los lectores horror frente a la barbarie. A diferencia de los medios que transmiten noticias sin provocar respuesta, esta propuesta puede despertar conciencia crítica y motivar a los lectores a la acción.

La película de Carlos Carrera, *Backyard/El traspasio* relata la experiencia de una mujer, Blanca Bravo, que llega a Ciudad Juárez a investigar los crímenes. Paralelamente, se cuenta la historia de una joven perteneciente a un grupo étnico en Chiapas, que deja su estado natal para buscar trabajo en una maquiladora en Ciudad Juárez. Esta chica, Juana, comparte casa con su prima, quien le muestra la manera en que se puede vivir cuando se es independiente desde el punto de vista económico. Para estas mujeres, ganar dinero implica tomar decisiones de manera libre; experimentan una vida diferente como chicas solteras autosuficientes, que pueden tomar decisiones por sí mismas. Esta libertad se cuestiona cuando Juana es violada por varios hombres, asesinada y arrojada a la orilla de una carretera. Las historias de las dos mujeres se cruzan cuando la detective Bravo encuentra el cadáver de Juana.

Si consideramos la definición que el investigador británico Jerry Palmer ofrece sobre el *thriller*, podríamos decir que en este film, de manera muy semejante a lo que ocurre en la novela, se desestabiliza el género, no solo porque viola algunos rasgos convencionales, sino porque se mezcla con las estrategias del documental. *Backyard/El traspasio* no se desarrolla con las certezas típicas que ofrece el *thriller*. El receptor puede hacer un reordenamiento de lo que se cuenta, y quedarse con la impresión de que se trata de una historia sencilla. Un análisis más detallado, muestra que el discurso del film rompe con un conjunto de características típicas del *thriller*, empezando por la más elemental: el héroe triunfa contra una conspiración.¹⁴ En este film no es claro que haya una heroína o por lo menos no en el sentido del *thriller* convencional. La detective Bravo, que es la protagonista, no resuelve nada, además es separada de la importante encomienda que se le da, por su supuesto fracaso, y finalmente, ante el coraje y la impotencia, asesina a un sospechoso de algunos crímenes

contra mujeres, y huye hacia Estados Unidos. Para Palmer, hay un *thriller* negativo en el que el triunfo del héroe está teñido de tristeza, pero sigue siendo héroe, porque la derrota no es una opción.¹⁵ Esta caracterización está más próxima a la de la detective Bravo, pero hay diferencias ostensibles. Ella es una persona triste y derrotada: no triunfa contra la conspiración, no encuentra a los culpables, es culpabilizada y destituida, y además, ella misma asesina a sangre fría a un personaje al que su intuición le dice que es culpable, aunque es imposible probar dicha responsabilidad, porque se trata de una persona muy poderosa. Además, en el film se plantean situaciones que no tienen solución, lo cual también transgrede las reglas de construcción básica del *thriller*: se encuentran cadáveres que, desde el punto de vista de la trama, no conducen a nada; se atrapa a presuntos delincuentes de los que no se puede probar nada y los culpables no son atrapados.

Actualmente no es fácil hablar del *thriller* como género, porque la gama de historias que ha sido considerada dentro del concepto es amplia y diversa. De acuerdo con Martin Rubin, el *thriller* agrupa un conjunto de films distintos, engloba a otros géneros, por lo que podría considerarse como un “metagénero”.¹⁶ La discusión sobre la posibilidad de señalar con precisión las características del *thriller* es basta y no se intenta aquí introducirse en ella. Más allá de esto, me interesa explorar la manera en que se retoma una forma, que podría ser considerada una variante del *thriller*, para insertar elementos que la desestabilizan aún más, al hibridarse con el documental. *Backyard/El traspasio* se realizó como film de ficción, no obstante, algunos constitutivos están tomados de la realidad. No se trata de afirmar que es un film basado en hechos reales, sino de observar cómo se inserta esta realidad en la ficción. La configuración del espacio es especialmente importante en este sentido. En las escenas iniciales se describe visualmente el lugar, el cual puede ser fácilmente identificado; es un lugar fronterizo con Estados Unidos. En la primera acción, el director eligió la imagen de un fragmento del alambre de púas con cabello humano enredado, de la cual hace una toma cerrada en primer plano; el segundo plano aparece fuera de foco, aunque se percibe movimiento. Con estos elementos mínimos, configurados entre la metonimia

y la sinédoque, el receptor tiene una aproximación primera al significado. El alambre de púas, en la experiencia de los receptores, indica prohibición; además, es agresivo y dispone al posible daño. El espacio se construye con una sucesión de escenas y con elementos yuxtapuestos: placas de autos, señalizaciones en la carretera, una cruz de madera, una cerca hecha de distintos materiales: alambre de púas, herrería, malla ciclónica, tubos, madera, y un segundo plano, elementos desechables. Esta configuración con diferentes materiales, plantea una deixis mixta,¹⁷ en la que no solo se advierte el aquí y ahora: espacio fronterizo, época actual, sino también es posible para el receptor reconstruir elementos de contexto. La insistencia en los letreros en inglés en las placas de automóviles, así como en el letrero “stop”, indica que se trata de un sitio cercano a Estados Unidos. En la siguiente escena, se observa a la detective, acompañada de un policía local, en un auto por una carretera. A bordo del auto, el policía y la detective comentan sobre los crímenes ocurridos contra mujeres, mientras miran el entorno. Los receptores aprecian visualmente los edificios de una ciudad de grandes edificios y letreros en inglés. En el extremo superior izquierdo del recuadro, aparece el nombre “El Paso, USA”, tras un movimiento de cámara de izquierda a derecha, sin cortes, se ve una ciudad terregosa, con construcciones bajas y baratas, en el extremo inferior derecho del recuadro se lee, “Ciudad Juárez, México”. Los receptores, sin ambigüedad, ubican este espacio y tiempo; el contraste entre dos lugares, Texas y Juárez. Más adelante, al tiempo que aparece la imagen de la frontera llamada “El Paso del Norte”, la voz en off de un periodista radiofónico que transmite noticias sobre un asesinato cometido la noche anterior, saluda al auditorio y menciona el nombre del sitio: “Buenos días, Juárez”. La deixis muestra que se trata de un sitio real, por lo que los espectadores pueden inferir, inicialmente, que las acciones se relacionan con este espacio y tiempo. Conforme se avanza en la narración filmica, los espectadores informados confirman que se trata de lo que supusieron: los hechos ocurridos en Juárez en los últimos años. Los espectadores con menos información o sin ella, refigurarán la historia sin saber si se aborda una problemática real o no.

Si bien, desde el punto de vista espacial el receptor identifica el lugar y el tema que se aborda, los crímenes cometidos contra mujeres en Ciudad Juárez, la perspectiva desde la que se narra es la de Blanca Bravo, la detective. Este personaje es, desde luego, ficcional. No hay datos en documentos reales que hablen de una persona que haya desempeñado un papel semejante al de esta detective. La elección de una mujer en este papel, permite al director transmitir la empatía que se requiere para enfatizar el dramatismo de la situación de las mujeres en general en esta sociedad. Bravo es la detective fracasada, no solamente porque no logra desentrañar los crímenes, sino también porque es una mujer intentando aportar, reorientar, enderezar situaciones que parecen irremediables. Esto se confirma a lo largo de la historia, cuando los receptores se percatan del fracaso de Bravo frente al sistema manejado por los hombres: policías y políticos corruptos, que logran su frustración y consecuente dimisión al cargo para mantener la situación sin modificaciones.

© Edgar Mendoza, *El trayecto de Isabel*, óleo/tela, 65 x 65 cm., 2007.



Juana es el personaje femenino que llega a Ciudad Juárez en busca de trabajo, invitada por su prima. Este personaje representa a todas las mujeres que emigran de sus pueblos en busca de mejores condiciones laborales en las maquiladoras en las que son sobreexplotadas, y que han sido violadas y asesinadas en esa ciudad. Desde luego es un personaje ficcional, pero, a la vez, en ella se conjuntan las experiencias de todas estas mujeres.

Un personaje de la película llama particularmente la atención. Se trata de un sospechoso del asesinato de mujeres. Este “egipcio”, que es apresado por la detective Bravo, existe en la vida real. Sergio González Rodríguez, en *Huesos en el desierto*, da cuenta de esta persona, que estuvo presa, acusada de ser el asesino serial de mujeres.¹⁸ Así, el director inserta en el film un personaje que remite a los receptores a la situación real vivida en Ciudad Juárez. Esta estrategia de configuración de personajes entre la realidad y la ficción provoca la desestabilización del film, debido a que los receptores no sabrán con certeza qué aspectos forman parte de la realidad y cuáles son ficcionales, a menos que se enteren de los detalles que circundan este fenómeno. Puede decirse que se trata de un *thriller* entendido a la manera de Martin Rubin, con una característica más que contribuye a su desfiguración: se mezcla con las estrategias del documental.

Ambas propuestas, la novela y el film, muestran el exceso que se vive en una ciudad convertida en hábitat de humanos degradados. En *2666*, Bolaño describe ciento diez crímenes contra mujeres; en el film, la protagonista encarna el desamparo provocado por un espacio cuyo tiempo es siempre presente, el de la muerte aquí y ahora. La reflexión sobre el sujeto moderno, sujetado a los discursos institucionalizados, palidece al lado de la mirada de los cuerpos de niñas y jóvenes inermes, sin pasado y sin futuro, sin nombres, sin vida. Se expresa, así, el horror de una época, en un espacio y tiempo, México, en la que no hay sujeto, ni cuerpo, ni razón, ni eros, sino residuos humanos destructores y humanos destructibles con los cuales puede ejercerse la crueldad a extremos inimaginables.

El *Angelus Novus* que mira hacia atrás las ruinas no es ya únicamente el escritor, sino también el lector y el

receptor que se aproxima a estos documentos de cultura para comprender más y mejor. Este *Angelus dialógico*, por así llamarlo, analiza con mayor cuidado la “vida dañada”, que tanto dolor y sufrimiento provoca; observa las acciones u omisiones y revisa los supuestos para intentar redirigir el rumbo del quehacer personal y profesional en busca de una mejor situación para los habitantes del país. Este *Angelus dialógico* tendría que multiplicarse a través de una política eficaz que promueva la reflexión del mundo actual globalizado y tecnologizado a partir de estos documentos de cultura, que ponen en evidencia las contradicciones y el sinsentido de algunas decisiones que están marcando el rumbo. Emulando a Benjamin, diremos que solo la esperanza de la humanidad en su nostalgia por un tiempo nuevo hará un día real el futuro.

R E F E R E N C I A S

- 1 Adorno Th W. *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Akal (2006) 389.
- 2 Tafalla M. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona, Herder (2003) 228.
- 3 Walter B. *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar (2007) 69.
- 4 Walter B. *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar (2007) 70.
- 5 Adorno Th W. “¿Qué significa elaborar el pasado?” en *Critica de la cultura y sociedad II. Intervenciones y entradas*, Obra completa, Madrid, Akal (2009) 389.
- 6 Herralde J. *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acantilado (2005) 56.
- 7 Herralde J. *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acantilado (2005) 49.
- 8 Bolaño R. *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama (2004) 39.
- 9 Albadalejo T. Retórica, comunicación, interdiscursividad en *Revista de Investigación Lingüística* 1 (2005) 28-29.
- 10 Dijk van T. *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de información*, Barcelona, Paidós (1990) 142.
- 11 Bolaño R. *2666*, Barcelona, Anagrama (2004) 443.
- 12 Bolaño R. *2666*, Barcelona, Anagrama (2004) 565.
- 13 Bolaño R. *2666*, Barcelona, Anagrama (2004) 569.
- 14 Palmer J. *Thriller: Genesis and Structure of a popular Genre*, New York, Saint Martin's Press (1979) 53.
- 15 Palmer J. *Thriller: Genesis and Structure of a popular Genre*, New York, Saint Martin's Press (1979) 62.
- 16 Rubin M. *Thrillers*, Cambridge University Press (1999) 4.
- 17 Pericot J. *Mostrar para decir. La imagen en contexto*, Valencia, Universidad de Valencia (2002) 100-101.
- 18 González Rodríguez S. *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama (2002) 17-18.

Angélica Tornero

Facultad de Humanidades

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

atorneros@prodigy.net.mx