
El '*noir* fronterizo': violencia, migración, intertextualidad y paranoia en *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge

MARÍA ALONSO ALONSO

Universidad de Santiago de Compostela

y

CARMEN LUNA SELLÉS

University of Vigo

Resumen

Las tierras arrasadas (2015), novela del mexicano Emiliano Monge, es una *road novel* que lleva al público lector a la frontera entre México y Guatemala para explorar el lado más oscuro del ser humano. Se trata de un texto con ciertas características propias del *noir* y que se instalan de forma heterodoxa en el texto como estrategia narrativa, forzando una reinterpretación del género negro. Sugerimos el término '*noir* fronterizo' para definir esta obra donde la intertextualidad, a través de continuas referencias a la *Divina comedia* (c. 1308–1321) de Dante, y lo testimonial, a través de entrevistas reales con migrantes recogidas de fuentes como Amnistía Internacional, juegan un papel fundamental para construir una trama trepidante que en ningún momento baja de nivel. El *noir* fronterizo de *Las tierras arrasadas* ilustra las violencias visibles e invisibles, así como la ficción paranoica de un texto que sirve para recordar al público lector que la realidad es más dura, si cabe, que la ficción.

Abstract

Las tierras arrasadas (2015), by Mexican author Emiliano Monge, is a road novel that takes the reader to the border between Mexico and Guatemala to explore the darkest side of humankind. It is a text with certain characteristics typical of noir fiction, which are utilized in a heterodox way in the text as a narrative strategy, forcing a reinterpretation of the genre. We suggest the term '*borderland noir*' to define this novel, where intertextuality through continuous references to Dante's *Divine Comedy* (c. 1308–1321), and the testimonial through real interviews with migrants collected from sources such as Amnesty International, play a fundamental role for building a fast-paced plot that never drops in level. The *borderland noir* of *Las tierras arrasadas* illustrates visible and invisible violence against migrants, as well as the paranoia of a fictional text that serves to remind readers that reality is harsher, if possible, than fiction.

Introducción: una primera aproximación a la obra

Cada año, miles de emigrantes centroamericanos intentan cruzar México de sur a norte con el fin de llegar a los Estados Unidos. Su destino no es México ya que este país no les ofrece las oportunidades que van buscando. México, por lo tanto, se convierte en un lugar de paso para estas personas que transitan por un espacio lleno de incertidumbres donde la geografía, a pesar de ser extremadamente hostil, no es lo más peligroso con lo que se van a encontrar. Este viaje hacia una utopía imaginaria se ve interrumpido, en numerosas ocasiones y como destacan en sus investigaciones Anabel Hernández (2014), Diego Enrique Osorno (2011) y Lydia Cacho (2006), entre otras y otros, por las mafias del narcotráfico y de la trata de seres humanos que trafican con personas migrantes como si de simple mercancía se tratase. Esta misma es la trama que motiva *Las tierras arrasadas* (2015), novela del mexicano Emiliano Monge y ganadora con el IX Premio de Novela Elena Poniatowska. En diferentes entrevistas ofrecidas por el autor a partir de la publicación de su obra,¹ Monge manifiesta su creciente preocupación por la situación humanitaria que vive México desde que comenzó la mal llamada guerra contra el narcotráfico, que él define como ‘guerra por el narcotráfico’ ([AQ2] Monge 2016).

Esta preocupación por la realidad del México actual y por las decisiones políticas tomadas en las últimas décadas es compartida por algunas de las voces más críticas del país como las arriba mencionadas de Anabel Hernández, Diego Enrique Osorno y Lydia Cacho, junto con Juan Villoro, Cecilia González o el ya fallecido Sergio González Rodríguez, quien afirmó que las estrategias de los diferentes gobiernos que se alternan en el poder contra el narcotráfico han incrementado la inseguridad ciudadana y han fortalecido al crimen organizado (2012: 46). Como manifiestan diferentes autores, académicos y periodistas (Grillo 2013; Silva-Herzog Márquez 2011; y Payan 2006, entre otras y otros), el fenómeno del narcotráfico es extremadamente complejo y sus dimensiones sociales, políticas y económicas son difíciles de calibrar incluso desde el fenómeno en sí. Esta es la realidad siniestra que sirve de telón de fondo a *Las tierras arrasadas*, una *road novel* que abarca las aproximadamente 24 horas que siguen al secuestro de un número estimado de 74 migrantes en la frontera sur entre México y Guatemala. Este es un cambio geográfico fundamental con respecto a un gran número de narrativas sobre emigración centroamericana hacia el norte. *La Mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia, *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera y *La fila india* (2013) de Antonio Ortuño, son algunos ejemplos de literatura sobre la emigración hacia el norte escritos en español; mientras que *The River Flows North* (2009) de Graciela Limón, *The Distance Between Us* (2012) de Reyna Grande, *The Line Becomes a River* (2018) de Francisco Cantú y *Bang* (2018) de Daniel Peña Iguarán, podrían considerarse como ejemplos en lengua inglesa. *Las tierras arrasadas* sigue con esta temática migratoria, centrándose en el contexto geográfico de la frontera sur de México.

Con el siguiente análisis queremos señalar, por un lado, la dificultad de encasillar esta obra bajo un rubro genérico clásico y, por otro, subrayar que esta

1 Maristain 2015; [AQ2] Monge 2016; Santaolalla y Núñez 2016; Lillo 2016.

dificultad es la misma que podemos encontrar en muchas obras actuales de la literatura latinoamericana 'donde las maneras de narrar una historia buscan nuevos caminos, diluyendo las delgadas separaciones que hay entre los subgéneros literarios para crear una voz mixta, donde la realidad sucia puede convivir sin complicaciones con otras visiones' (Haghenbeck 2019: 13–14). Proponemos un análisis de la novela a través de su estética *noir*, considerado este término como una de las características de la novela criminal actual, y sugerimos el término 'noir fronterizo' para describir un texto como éste en el que se conjugan elementos de novela criminal y estética *noir* como manifestación primordial de la naturaleza fronteriza, genérica y geográfica, de la misma y que acompañan una acción trepidante que tiene lugar en la frontera entre México y Guatemala.

Las tierras arrasadas y el noir fronterizo

La novela se estructura alrededor del amargo destino que espera a unas 74 personas migrantes que son secuestradas por las mafias del narcotráfico y del tráfico de seres humanos en la frontera sur de México en su camino hacia el norte. El género que explora Monge, tanto el de novela de emigración como el de novela negra, se enriquece con esta intersección donde el autor utiliza diferentes estrategias narrativas que hacen que la novela vaya más allá de lo meramente fronterizo y/o de lo meramente criminal. Empleamos el término 'noir fronterizo' para definir este texto ya que consideramos que es el adecuado para recoger de una manera más específica ya no solo las connotaciones de una trama extremadamente cruenta y ágil, sino también la derivación que este texto supone de la novela negra al uso. Así, el 'noir fronterizo' se caracterizaría, como vemos en las siguientes páginas, por un lenguaje sutil y elevado que se distancia del realismo brutal de muchas de las obras actuales donde el estilo narrativo es 'bizarro y cruel [...] claro, conciso, sin filtros estéticos que puedan desvirtuar las escenas más grotescas que surgen de las violencias visibles e invisibles que existen en nuestra sociedad' (Alonso Alonso 2019: 47). Este análisis pretende ilustrar la forma en la que Monge prima lo estético y lo ético, dos aspectos que se abren paso entre la más brutal de las violencias. Por ello, el *noir* fronterizo se presenta como un término útil a la hora de acercarse a un texto como éste en el que se aprecian rasgos del cine *noir* de mediados del siglo pasado a través de las yuxtaposiciones narrativas entre luces y sombras en las que se desarrolla la acción, el tema característico del *hardboiled* norteamericano alrededor de la imposibilidad de reestablecer el orden social, y el drama de la emigración centroamericana hacia el norte cuyos protagonistas en la vida real sufren las mayores de las injusticias. El *noir* fronterizo, de este modo, se muestra como un término poliédrico y polifacético que conecta de una manera u otra la novela de emigración y la novela negra, con la estética *noir* que utiliza Monge en su obra.

Sin duda, la novela negra y la estética *noir* están viviendo un boom literario en la actualidad, en parte gracias al enorme éxito del género en la literatura escandinava, la francesa o la sudafricana. María Alonso Alonso y Fiona Mackintosh

destacan en la introducción a su número especial *Shades of Noir in World Literatures* (2020) la forma en la que la literatura actual reinterpreta en género negro, tanto literario como cinematográfico, a través de lo que ellas llaman ‘noir aesthetics’ y que

makes reference to a narrative style that offers a special sensitivity as regards its approach to crime and violence, favouring the adoption of a new consciousness towards cultural politics whilst facilitating the connection between literature and the public sphere. (Alonso Alonso y Mackintosh 2020: 251)

Por lo tanto, hablar de estética *noir* es más pertinente que nunca gracias a textos que parecen inspirarse en una creciente violencia y desorden social, y que ‘[engage] with the increasing violence in societies which are still trying to adapt to contemporary challenges’ (2020: 252). Además, como señala John Scaggs (2005), el género de la novela negra ha evolucionado de manera tan diferente en diversas tradiciones literarias durante las últimas décadas que se ha convertido en un término inclasificable. Andrew Pepper, al hablar del *noir* contemporáneo, señala que estos textos se caracterizan por ‘an unknowable, morally compromised protagonist who is implicated in the sordid world he inhabits, an overwhelming sense of fatalism and bleakness, and a socio-political critique that yields nothing and goes nowhere’ (2010: 58). En este contexto se enmarca *Las tierras arrasadas*, una novela que ilustra esta filosofía de reinterpretación de lo *noir* en términos actuales al conectar la trama con una serie de problemas intrínsecos del México actual.

Es posible que sea en el ámbito latinoamericano donde se manifiesta esta evolución hacia el nihilismo de manera más rotunda. Hablamos de esta idea que señala Pepper en la cita anterior de ‘yield[ing] nothing and go[ing] nowhere’, aunque ya se observaba una suerte de similitud en la novela negra clásica en la que el elemento testimonial podía estar presente. En la literatura latinoamericana actual se aprecia una intención de reivindicar lo ético sobre lo estético y el uso libre, no ortodoxo, de las características de la novela negra clásica. Ocurre así, como ya se ha indicado, en aquellos textos en los que el lenguaje tiene un papel fundamental para ilustrar la violencia que se representa en el texto sin ningún tipo de filtro estético. Esta fructífera vertiente de la literatura latinoamericana contemporánea, que se inicia en la década de los 80 y que pervive hasta la actualidad en bifurcaciones del género, es a lo que Ricardo Piglia llama ‘ficción paranoica’ (1991) y que conectamos con *Las tierras arrasadas* al final de este artículo ya que existen evidencias de esta conexión en el texto. La reelaboración del género negro en Latinoamérica es un hecho y una manifestación de las acuciantes y diversas violencias que viven diferentes países del continente. Nos ofrece en sus bases constitutivas tanto una respuesta literaria crítica de la realidad social como testimonial. Es por ello que encontramos en la actualidad textos, como en el que aquí nos ocupa, en los que se conjugan diferentes géneros narrativos como puede ser el *thriller*, el testimonial, el epistolar o la no-ficción, y que los sitúan en el marco de la postmodernidad en tanto que disuelven las fronteras genéricas con lo que ello representa de cuestionamiento del canon. Es aquí donde

debemos situar *Las tierras arrasadas*, novela en la que ciertas características propias del *noir* se instalan de forma heterodoxa como una estrategia narrativa en tanto que despiertan unas expectativas genéricas en el público lector. Además, es esta la motivación principal del autor a la hora de escribir esta obra: la necesidad de incluir el elemento testimonial y el compromiso social en su narrativa ([AQ2] Monge 2016; Santaolalla y Núñez 2016).

Elementos *noir*, frontera e intertextualidad en *Las tierras arrasadas*

Las tierras arrasadas comienza emulando el efecto de claroscuro cinematográfico del *film noir*² con la primera frase en la que se especifica que '[t]ambién sucede por el día, pero esta vez es por la noche [...] cruje el encenderse de un motor de gasolina y desmenuzan la penumbra cuatro enormes reflectores [...] los potentes reflectores, sin embargo, ciegan sus pupilas' (Monge 2015: 13).³ Ya en esta primera página se intuye la intención del autor de ofrecer un texto que va más allá de la simple estructura lineal en el sentido narrativo de trama. La novela se divide en tres libros y dos intermedios que separan cada uno de estos libros: 'El libro de Epitafio', 'El libro de Estela' y 'El libro de los chicos de la selva', son los títulos de los tres libros que claramente hacen referencia a la Biblia y a su estructura; y 'Así se derrumbó el horizonte' y 'Volverán la luz y el fuego' son los títulos de los intermedios que se intercalan entre los libros anteriormente referidos y que en ningún momento bajan el ritmo frenético de la acción. Es una obra polifónica y llena de referencias intertextuales en la que se funde la trama principal con una serie de citas extraídas del 'Infierno' de la *Divina comedia* (c. 1308–1321) de Dante, testimonios de migrantes centroamericanos recogidos por diferentes organizaciones no gubernamentales que trabajan en el país, e incluso con referencias a obras clásicas como *Edipo Rey* de Sófocles (Siglo V a.C.). Tanto las citas a la *Divina comedia* como los testimonios reales de las personas migrantes se integran en el texto de manera tipográfica (las citas a la *Divina comedia* aparecen en cursiva entre la trama principal y los testimonios se diferencian en la página a través de una sangría diferente) pero mientras que las primeras no interrumpen la acción, los segundos tienen una motivación explícita de romper con la narración para recordar al público lector que la realidad es extremadamente más compleja de lo que el texto muestra:

Escuchando el rumor de los pasos que rodean ahora sus cuerpos, los que llegaron caminando al claro Ojo de Hierba, quienes serán pronto sacados de la caja de metal y serán después martirizados en el solar de El Teronaque, *maldicen a Dios, sus ascendientes, su especie, la semilla propia y la propia de sus descendientes.*

- 2 John Scaggs (2005) ofrece esta definición del término *noir* al conectar la literatura y el cine de la siguiente manera: 'the word "noir", meaning "black", codifies the dark, shadowy atmosphere and setting of hardboiled fiction, which is a clear indicator of the Gothic heritage of crime fiction, and film noir emphasized this "darkness" thematically and through the use of lighting techniques that emphasised or created shadows on the screen' (2005: 69).
- 3 Las citas textuales a *Las tierras arrasadas* referencian a la edición incluida en Obras citadas.

*Cuando volvió todo a empezar, la verdad, sí me puse
a llorar ... yo tengo dos hijos, estaba haciendo el viaje porque no
tengo dinero ... porque no tengo oportunidades ... por eso
estaba haciendo el viaje ... y Dios me estaba haciendo a mí
esto ... lo odié y odié a mis padres y a mi tierra.*

(Monge 2015: 59)

La noción de frontera en esta obra, por tanto, va más allá de lo geográfico: se trata de una frontera conceptual y genérica que transita entre la ficción *noir*, los clásicos de la literatura universal y este tipo de testimonios que aparecen resaltados en el texto con cursiva. Memoria, violencia, crimen, desarraigo, experiencia nómada son algunos de los elementos que se dan cita en la novela. En el texto, emulando el giro propuesto por el *hardboiled* norteamericano de mediados del siglo pasado, no hay héroes ni redención posible.

Estela y Epitafio (también referidos en la novela con expresiones como ‘Oigosóloloquequero’ o ‘Elsordodelamente’, entre otras) son los personajes principales de la novela: dos amantes sanguinarios que se ocupan de secuestrar migrantes para venderlos para fines diferentes a las mafias del narcotráfico y cuya infancia se intuye también como traumática. Monge, por tanto, cambia ya no solo de perspectiva geográfica al llevar la acción a la frontera sur de México con respecto a otros ejemplos de novelas sobre emigración centroamericana hacia el norte, sino también de punto de vista narrativo al focalizar la narración en dos crueles victimarios. Los criminales son quienes copan la trama principal y las víctimas, esos 74 migrantes secuestrados que son o bien asesinados o bien vendidos poco a poco a lo largo de las horas que ocupa el tiempo de la narración, son deshumanizados hasta el punto de casi desaparecer por completo.

Alice Favaro describe los textos sobre la frontera como ‘metáforas literarias de la realidad dramática en la que viven los migrantes centroamericanos que pasan por México’ (2020: 233). Este es, sin duda, un elemento fundamental en la novela ya que es ahí donde comienza y termina, como se señala más adelante, la acción en forma de narración circular. Como sugiere el sociólogo Ramón Grosfoguel (2017: vi) al hablar de diáspora, en su recorrido las personas migrantes no llegan a un espacio vacío, sino que llegan a lugares ya ocupados no solamente por otras personas y comunidades, sino también por una historia específica de dominación racial y/o colonial. Esto es exactamente lo que ocurre en México, así como en otros muchos espacios postcoloniales, al convertirse en un ‘espacio de diáspora’, utilizando aquí el término de Avtar Brah (1996), en continua reconfiguración a causa de los múltiples elementos y condicionantes que concurren desde un punto de vista histórico y social. En su publicación fundacional *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities* (1996), Brah define el concepto de ‘diaspora space’ como una categoría conceptual en la que habitan no solo las personas que han emigrado y sus descendientes, sino también las personas que ya habitaban antes esa categoría tanto conceptual como espacial, bien sean comunidades indígenas o coloniales en un contexto postcolonial. Es decir, que ‘diaspora space’ como concepto tiene una dimensión estática que se aplica al aquí y al ahora de ciertos lugares en conflicto.

México, en Las tierras arrasadas, es un gran espacio de diáspora; es un lugar habitado por personas que no siempre adoptan un rol pasivo al ver pasar a grupos de migrantes centroamericanos en su camino hacia el norte, sino que también entran en interacción con ellos. Como ejemplo positivo de esta interacción podemos destacar a Las Patronas, un colectivo que lleva décadas organizándose para ayudar a personas migrantes compartiendo comida y agua en su trayecto. En el lado negativo de esta interacción nos encontramos con las mafias del narcotráfico que, como en la novela, se benefician de la vulnerabilidad de estos migrantes. México, por lo tanto, como espacio de diáspora es un lugar complejo y dicotómico donde se ponen en marcha una serie de dinámicas de abuso y poder similar a la que encontramos en otros contextos postcoloniales y que utiliza Brah para su aproximación teórica.

La caracterización de los personajes, tanto principales como secundarios, también es representativa de la dimensión *noir* del texto. Los criminales también sufren un proceso de deshumanización similar al de las personas migrantes ya que ninguno de ellos mantiene su nombre propio. El autor utiliza lo que Tatiana Calderón Le Joliff y Julio Zárate describen como 'campo semántico de lo funerario' (2020: 17) al usar apodos como Epitafio, Cementeria, Sepelio u Osaria para referirse a los criminales, cuyas referencias a un pasado de violencia son sugeridas en ocasiones. Estela y Epitafio tienen en común una infancia de abandono en El Paraíso, el orfanato dirigido por el padre Nicho. Este es uno de los principales personajes secundarios de la novela; un cura pederasta y líder indiscutible de esta banda criminal. Es el personaje que, de un modo u otro, une a todos estos victimarios. A lo largo de su recorrido por intrincadas carreteras selváticas, tanto Estela como Epitafio parecen atormentados por su infancia en El Paraíso. Epitafio recuerda el día en el que fue abandonado por sus padres y separado de sus hermanos y se dirige al recuerdo de sus progenitores para decirles: 'tenían ustedes que haber vuelto ... sacarme a mí de El Paraíso ... encontrar a mis hermanos ... juntarnos nuevamente. No volví jamás a verlos ...' (Monge 2015: 148). Estas disquisiciones a una infancia traumática, a pesar de poder ser consideradas como intentos de humanización de unos personajes siniestros, no llegan nunca a materializarse como tal ya que no hay rasgo en la narración de ningún tipo de empatía o arrepentimiento por los crímenes que cometen. Sí que se sugiere de manera casi constante la intención de los dos amantes de huir juntos y abandonar la espiral de violencia en la que se ven atrapados, pero esta resolución se ve truncada por la muerte de Epitafio.

Otro personaje fundamental es Mausoleo, quien experimenta una mayor evolución en la novela. Mausoleo aparece en el texto por primera vez como uno de estos 74 migrantes secuestrados e inmediatamente es reclutado por Epitafio dada su fuerte complejión para trabajar como miembro de su sanguinaria cuadrilla. Sabemos que Mausoleo era boxeador en su país de origen y que se arrepiente de haber emigrado. Sabemos también que entiende que su único modo de supervivencia es el de entrar a formar parte de la mafia que lo secuestra y que en todo momento es consciente de la trama que existe para derrocar a su protector.

Mausoleo, por tanto, es un personaje activo que tiene cierto control sobre las decisiones que toma y del proceso hacia la monstruosidad que sufre durante la narración. Es el personaje que utiliza Monge para mostrar la falta de esperanza. Al hablar del ‘monstruo’ como personaje de ficción, Niall Scott aclara que es quizás ‘one of the most significant creations serving to reflect and critique human existence’ (2007: 1). Así es. Mausoleo se resiste en un principio a convertirse en el monstruo que identifica en sus captores. Lo deja de manifiesto con sus reacciones corporales cuando es forzado a presenciar como golpean a sus otrora compañeros de trayecto y vomita hasta casi desmayarse. Durante su conversión, Mausoleo se derrumba y se recompone consciente como es de que su única salida es la de obedecer. Primero se convierte en vigilante de los secuestrados, después se arrepiente e intenta liberarlos para más tarde participar en una de las palizas que los traficantes les dan para anularlos hasta que termina matando a uno durante una pelea. Como señala Jeffrey Jerome Cohen, ‘[m]onsters are never created *ex nihilo*, but through a process of fragmentation and recombination’ (1996: 11).

De esta manera se configura Mausoleo como uno de los victimarios de la novela, como ‘*el que entre ciegos es ahora un nuevo ciego*’ (Monge 2015: 80 [AQ6]). Es el personaje, por lo tanto, que mejor representa al ‘mimic-man’ del que habla Homi Bhabha en *The Location of Culture* (1996), uno de los textos fundacionales de la teoría postcolonial. Para Bhabha, el ‘mimic-man’ adopta y perpetua las costumbres del opresor y al hacerlo, en vez de subir en la escala social o de poder a la que aspira, se ve atrapado en la misma posición subalterna que ocupaba anteriormente. Si bien Mausoleo deja de ser parte del grupo de migrantes secuestrados una vez acepta su rol de victimario, nunca abandona su situación de subalterno primero a las órdenes de Epitafio y después a las de Sepelio, otro de los personajes secundarios fundamentales ya que es quien traiciona al líder del grupo para poder pasar a ocupar su lugar al poner en marcha un plan que urde junto con el padre Nicho.

La representación de la violencia y la deshumanización del sujeto migrante en la novela

La compleja historia de México incrementa la estigmatización de ciertos colectivos, algo que se ve aumentado por la extrema cosificación del sujeto migrante no como un ser humano, sino como objeto de consumo. Los migrantes son en la novela una masa homogénea de cuerpos sin nombre y que ya desde la segunda página se funden cuando ‘sienten como algo abandona sus entrañas y se acercan más y más unos a otros, convirtiendo en uno solo sus temblores y en una sola voz sus voces huecas’ (Monge 2015: 14). Es decir, a las personas migrantes no se les llama ‘migrantes’, sino que en la trama principal se utilizan expresiones como ‘los que vienen de otras patrias’ (2015: 35) o ‘los que cruzaron las fronteras’ (37) para sugerir que son colectivo y no personas con historias individuales a sus espaldas.

Así como avanza la acción, estas 74 personas sin nombre secuestradas van desapareciendo. Algunas se convierten en víctimas inmediatas de feminicidio

al ser violadas y asesinadas por quienes trabajan para Estela y Epitafio, y cuyos cuerpos son abandonados así como dejan de ser funcionales en los caminos por los que transitan, sin tomarse los asesinos la molestia siquiera de ocultarlos. Otros son vendidos a las mafias del narcotráfico para trabajar, por ejemplo, en 'La Carpa, ese lugar donde trabajan, como esclavos, varios cientos de migrantes' (279), un lugar de tránsito para muchos de ellos y a donde llegan para ser vendidos a las mafias del narcotráfico como esclavos para cultivar y elaborar diferentes tipos de droga. Los más jóvenes son también víctimas del tráfico sexual o de mano de obra esclava. Aunque sabemos que la acción transcurre a lo largo de unas 24 horas, gracias a las breves referencias temporales que encontramos en el texto ('Como lo único que logran sus palabras es que se haga más profundo el mutismo del que fuera secuestrado hace trece horas' [120]; o 'estos sinlengua que hace diecisiete horas fueron conducidos hasta el claro Ojo de Hierba por los chicos de la selva' [198]), lo cierto es que Monge consigue una casi perfecta confusión con respecto al cronotopo de la novela. En este sentido, Christian Sperling observa la siguiente relación entre espacio y tiempo al analizar el desplazamiento del sujeto migrante en la novela:

Las tierras arrasadas permite la observación de desplazamientos extraordinariamente dinámicos en múltiples niveles diegéticos, simbólicos, estructurales, intertextuales y psicológicos, los cuales implican cambios semánticos y reconfiguraciones del orden espacial, por ejemplo, (1) el desplazamiento en el sentido psicológico de represión que caracteriza la memoria y el olvido de los perpetradores, (2) el cambio de focalización narrativa sobre los acontecimientos dependiendo del grupo de víctima o victimarios que genera dialogicidad, (3) el trayecto de los personajes por el 'ciclo de producción' que explora al migrante, movimiento que además se refleja en la constante transformación de sus nombres, (4) la circularidad del discurso narrativo y el desplazamiento de los personajes dentro de ese espacio simbólico, (5) el desplazamiento de intertextos, operación que se genera, entre otros, con base en testimonios de migrantes reales y en la reescritura de *La divina comedia*, (6) los desplazamientos que conducen a la supresión de la diferencia entre diversos entes (humanos, animales, máquinas, espacios) y condenan el discurso narrativo. (Sperling 2017: 178–79)

Esta confusión temporal y geográfica es intencionada y necesaria para comprender el limbo espacio-temporal que habitan estos migrantes una vez son secuestrados, amordazados, atados y depositados en los diferentes vehículos que utiliza la mafia de tráfico de seres humanos en su recorrido. Estos migrantes, utilizando el término acuñado por Roger Bromley (2000), pasan a habitar un 'tercer escenario' tanto discursivo como geo-político articulado por tropos alrededor de 'displacement, alienation, pain, loss and, perhaps even in the end for some, of opportunity' (2000: 2). Son personajes dislocados, utilizando aquí el término de Jana Evans Braziel y Anita Mannur (2003), a la espera de que algo ocurra con ellos. A pesar de que son dos los únicos migrantes secuestrados que tienen nombre al ser reclutados por la mafia, Mausoleo y Merolico, el resto de estos personajes secundarios que motivan la narración pasan prácticamente desapercibidos dentro de una trama acelerada en la que sólo se les recupera para ilustrar los modos de violencia a los que están sujetos.

La deshumanización del sujeto migrante que aparece en el texto a través de la utilización de términos como ‘los sinlengua’ o ‘los que vienen de otras tierras’ en vez del uso de nombres propios para referirse a ellas y ellos no es total, aunque está justificada por el punto de vista que adopta la narración omnisciente focalizada en los criminales quienes ya completaron con anterioridad este proceso de deshumanización propio y, por tanto, no sienten ningún tipo de remordimiento por los actos crueles que cometen a lo largo de la obra. La deshumanización del sujeto migrante no es total gracias a los testimonios que aparecen en momentos significativos de la trama y que coinciden con la acción que se está desarrollando, de tal manera que el autor con esto se asegura de recordarle al lector o lectora implícita que la realidad es más dura que la ficción. Son estos testimonios los que, según Alfonso Valencia, dotan de una particular dimensión hiperbólica al texto

justo cuando el relato pareciera que romperá el pacto de verosimilitud por acercarse a la descripción exagerada de la atrocidad, aparece el testimonio como testigo fiel de que la realidad siempre es más que la ficción y que, tratándose de lo terrible, del espanto, la realidad siempre resulta más atroz que la más retorcida de las imaginaciones. (2018: 179–80)

Estos testimonios migrantes que se intercalan en la trama principal funcionan a modo de coro griego⁴ que comenta y certifica los hechos narrados desde la ficción. Este coro griego, definido por Patrice Pavis (1996) como un *spectateur idéalisé*, es la voz del pueblo que se filtra en la ficción a través de testimonios reales de aquellas personas que experimentaron en carnes propias la crudeza que aquí se narra. Son dos los motivos principales que justifican los testimonios reales de personas migrantes que aparecen en el texto: por un lado, y como ya se ha indicado, dotan de veracidad a la narración, y, por otro, indagan en los motivos que llevan a cientos de miles de personas a adentrarse en un territorio tan peligroso como el que se describe en la novela.

Los testimonios se integran en la trama interrumpiendo la narración, aunque no la acción, con la dimensión de veracidad que implican estas disquisiciones. Los testimonios, por su realismo, son los ejemplos más explícitos que aparecen en el texto para ilustrar la violencia de la que son víctimas estas personas migrantes. Son varios los ejemplos que encontramos a lo largo de la novela de esta conexión entre ficción y realidad, como el momento en el que Mausoleo es forzado a presenciar un brincamiento⁵ y que después certifica un migrante anónimo con su testimonio real:

- 4 El autor en la mesa redonda organizada por Brigada para leer en libertad aclara que en un primer momento pensó en el género dramático para contar esta historia en la que los testimonios recogidos cumplieran la función de coro de la tragedia griega. Al tomar la decisión de adoptar el género narrativo, estos testimonios quedaron como vestigio de ese primer impulso genérico, como afirma Emiliano Monge. Véase [AQ7] www.youtube.com/watch?v=XS1HyF6sD80.
- 5 Un ‘brincamiento’ es un proceso de iniciación característicos de algunas bandas criminales a través del cual el joven aspirante a formar parte de la banda tiene que soportar los golpes de otros miembros de la banda para poder entrar a formar parte de la misma. Para más información sobre este ritual, véase Martínez D’Aubuisson 2015.

¡Abre los ojos ... tienes que ver lo que ellos hacen ... qué dirán de Mausoleo si no se atreve ... qué te importa a ti que lloren ... si aunque fuera hubiera alguno que aguantara ... que no estuviera ahí gritando ... igual tendría ése tu suerte ... pero no hay ni uno ... ni siquiera tienen huevos de aguantarse!

Primero nos pegaron puñetazos y patadas ... luego nos dieron con sus tablas ... nos tumbaron con las piernas abiertas y se pusieron a pegarnos ... todos los días sueño que me matan ... que sus tablas me rompen el corazón ... ya ni nos daba pena llorar, éramos perros aullando, animales.
(AQ8 Monge 2015: 65; las cursivas en el original)

Además de estos testimonios de la violencia que rodea el secuestro de migrantes, hacia el final de la novela se aprecia una necesidad de justificar qué es lo que lleva a estas personas a adentrarse en un destino tan aciago como el que les espera en su recorrido hacia el norte. Es a partir de 'El libro de Estela' cuando comienzan a intercalarse en el texto una serie de *flash-backs* de estas personas migrantes que emiten sus testimonios para contextualizar la decisión de emigrar, historias (la mayoría de ellas) también dominadas por la violencia de sus lugares de origen:

Vivía feliz pero llegaron un día al pueblo ... los mataron casi a todos y se fueron ... en mi cama dejaron una motosierra ... vino después la policía y les contamos ... nos pidieron la motosierra pero ya no la encontramos ... entonces me acusaron ... dijeron que era yo el que los había matado a todos ... y tuve entonces que escaparme.
(Monge 2015: 274–75; las cursivas en el original)

A pesar de que la violencia sin duda domina la narración, lo cierto es que son muy pocas las descripciones que se hacen de la misma. La violencia existe, sin duda, y ésta es constante, sin duda también; pero el autor no cae en el morbo escatológico de describir con detalle casi forense estos episodios violentos. La violencia brutal se sugiere a través de elipsis, como en el caso de feminicidios en los que la narración habla de 'esas que ya se hayan acabando mis muchachos ... se les pasa siempre con alguna a ellos la verga' (Monge 2015: 74) o cuando se echa mano de la *Divina comedia* para señalar el lugar en el que 'yacen los cuerpos de las mujeres rotas sobre el suelo' (2015: 116; AQ9 las cursivas ...). Es cuando los migrantes reales toman la palabra que la violencia aparece de una forma más directa cuando cuentan cómo 'no paraban nunca ... hasta que una ya no pudo ... está esta más rica, dijeron y le dieron por dos lados ... estaba en su mes y no les importó ... todos la violaron ... luego ella no volvió a pararse ... está muerta ya esta puta, dijo uno y se marcharon' (72; AQ10 las cursivas ...).

Son otros dos los secuestrados que también adquieren cierto tipo de protagonismo en el texto, aunque de una manera menor a la de Mausoleo descrita en el apartado anterior al tratar la dimensión monstruosa de su caracterización, a través de la violencia de la que son víctimas. Merolico es el personaje entorno al que transcurre el final del segundo intermedio en el que se divide la obra. Como

sucede con Mausoleo, también se nos presentan algunos datos sobre su pasado en el país de origen de este migrante secuestrado. En este caso, se intuye que Merolico huye de la violencia brutal de las maras centroamericanas que no solo motiva su viaje hacia el norte, sino que también lo atormenta. Merolico, cuyo ‘pasado está esperando siempre allí adelante’ (251), se resiste con su propia vida al proceso de monstruosidad en el que sí cae Mausoleo. Posiblemente sea la descripción de la muerte de este personaje uno de los pocos momentos de realismo brutal que se citan dentro de la trama principal de la narración. Al ser comprado por los hermanos fundadores de El Infierno, el desguace que también sirve de crematorio clandestino, para que se ocupe de hacer desaparecer los cuerpos de los asesinados que llegan al lugar deshuesándolos como si se tratasen de animales que salen de un matadero, Merolico

alza del suelo el bidón de gasolina que dejaron los hermanos junto al tambo y rociando la lumbre atestigua cómo su violencia, nerviosa y poderosa, se levanta enfurecida: así se levantaban, en la selva de las tierras arrasadas, las violencias que acabaron con aldeas, villas y pueblos [...] Sin dejar de carcajearse, Merolico se acerca aún más al tambo y utilizando sus dos manos como antorchas se enciende todo entero: apretando la quijada y ardiendo como tea, el más viejo de entre todos los sinvoz salta entonces de cabeza hacia las llamas y no escucha ya a los viejos que fundaron El Infierno cuando llegan éstos hasta el tambo repitiendo: ¿qué chingado estás haciendo ... qué no ves que nos costaste? (Monge 2015: 251–52)

Al resistirse con su propia vida a convertirse en el monstruo del que él mismo huía, Merolico es un personaje con más dignidad que Mausoleo, o al menos ese es su papel inesperado en una trama en la que aparece de manera fugaz. Sin embargo, quien más se opone al monstruo en el que se convierte Mausoleo es el emigrante anónimo y también coyuntural al que Epitafio pregunta por los datos de su familia en el otro lado de la frontera para sobornar y quien ‘[a] pesar de la amenaza que la patria ha lanzado, el muchacho aprieta la quijada, abraza su terquedad y clava sus ojos en los ojos de Sepelio [...] *no digo mi nombre ni mi alma yo les muestro, por más que a ella asesten golpes*’ (120; [AQ11] *la cursive ...*). Este emigrante muere a manos de los secuestradores al negarse a dar los datos de la familia que dejó atrás para evitar que la extorsionen.

Ficción paranoica

Una vez nos adentramos en el texto, no cabe duda de que *Las tierras arrasadas*, además de ser una novela de secuestros, violaciones y asesinatos, es también una ficción paranoica en el sentido que plantea Piglia [AQ12] (1991). Para el autor y crítico literario argentino, la ficción paranoica supone una vuelta de tuerca al género policial negro. En la ficción paranoica se cita una suerte de subjetividad amenazada y una amenazante bajo la trama de un complot. Este complot, como señala Andrés Pau, ‘acecha a la conciencia que narra (“conciencia paranoica”) y “el delirio interpretativo”’ (2009) que trata de borrar el azar argumentando que hay un mensaje cifrado, oculto, que nos es escamoteado. Estela y Epitafio, sobre

todo la primera, son los personajes a través de los que mejor se ilustra esta ficción paranoica. Aunque Estela parece intuir desde el comienzo de la novela la traición del padre Nicho y de Sepelio para acabar con la pareja y con el liderazgo de ambos, no es hasta la mitad de la narración, que coincide con 'El libro de Estela', cuando ésta se manifiesta de una manera contundente a través de una acción acelerada por carreteras laberínticas que surgen en la selva y que también coincide con la acción acelerada de la paranoia persecutoria de estos dos personajes que, gracias a una serie de giros narrativos realmente efectivos, no consiguen comunicarse a causa del plan urdido por parte de Sepelio y que los hunde en una paranoia incrementada por el consumo de drogas. Ambos personajes son captados desde niños por el padre Nicho para formar parte de una organización para secuestrar seres humanos, pero desde el momento en que ellos quieren vivir su historia de amor fuera del control de esta organización criminal se sienten posibles víctimas del padre Nicho y de la venganza de Sepelio, un subalterno victimizado por la pareja. Querer vivir fuera de las reglas del padre Nicho los convierte en sujetos amenazados que leen la realidad desde el delirio interpretativo o la paranoia. Lo original de esta obra es que los protagonistas, sin dejar de ser criminales, son víctimas también de la organización mafiosa del tráfico de seres humanos.

En otras obras, como *Moronga* (2018) del salvadoreño Horacio Castellanos Moya, la paranoia interpretativa e indagatoria de sus protagonistas se vincula a una nueva categoría narrativa que retoma del policial la emergencia de la multitud anónima, como señala Piglia (1991); ese elemento amenazador que nace con la sociedad moderna.⁶ Pero en esta obra la paranoia de control y persecución procede de la organización de la que forman parte, lo que refuerza el mensaje de la imposibilidad de salir del círculo vicioso de la violencia de las mafias que trafican con seres humanos. En esta obra el monstruo, lo otro, es víctima también de lo monstruoso. El amor convierte en humano lo inhumano y es en ese momento en el que el monstruo transfigurado por ese sentimiento que lo puede salvar de la des-subjetivación a la que es sometido se siente perseguido. Esta vuelta de tuerca, en la que el autor nos pone en el papel de los secuestradores, en última instancia, apunta contra una sociedad que en el marco del capitalismo neoliberal es cómplice de lo inhumano.

Monge logra ilustrar la caída abismal de los dos amantes a través del recorrido confuso que realizan. Por un lado, Estela conduce su vehículo mientras decide abandonar el mundo del crimen al enterarse de que está embarazada. Por otro lado, Epitafio sigue una ruta diferente en su propio vehículo acompañado de Sepelio y Mausoleo, aunque parece coincidir con su amante en esta necesidad de abandonar el mundo del crimen. La falta de cobertura de telefonía, junto con la desaparición del móvil de Epitafio y la estrategia de confusión planeada por Sepelio interrumpe el vínculo entre la pareja en el preciso momento en el que Estela necesita comunicarle a Epitafio su convicción de que están a punto de ser víctimas de una traición, así como su embarazo. Esta ficción paranoica, que

6 Un estudio que analiza la derivación del género policial negro en literatura del complot o ficción paranoica es el de Carmen Luna Sellés 2020.

tan bien ilustra Monge en su novela, se logra de manera paulatina a través de monólogos interiores de estos dos protagonistas que van evolucionando hacia el delirio, así como avanza la acción y llega el momento del clímax. Mientras que en un principio tanto Epitafio como Estela hablan consigo mismos: ‘¡Y voy entonces a decirte lo que pasa ... a contarte lo que hizo el pinche padre!, añade Estela en su silencio’ (Monge 2015: 213) o ‘¿Qué si era eso lo que hoy era importante ... si ibas pues tú a mí a mandarme a la chingada ... a decirme no te quiero ... me das asco ... cómo iba yo a seguirte a ti queriendo?, machaca Epitafio en su llano de silencio’ (2015: 280), hacia el final de la novela este monólogo interior se convierte en voz, culminando de esta manera el proceso hacia la locura de Epitafio y que lo llevará a suicidarse al dar por perdida a Estela:

Elsordodelamente, mientras tanto, no dejará de torturarse: ¡podría hablarte nuevamente ... no ... eso sí que yo no puedo ... ya te dije lo que quiero ... no te puedo hablar de nuevo ... ya te dije lo que siento ... repetirlo sería estarme yo humillando!, ni dejará tampoco de soltar, de tanto en tanto y haciendo reír a los que viajan a su lado: ¡puta madre ... por qué nada si te dije que te quiero! Y serán las risas de Mausoleo y de Sepelio, que cada vez que oiga a Epitafio se dirá: ¡eso es ... que el loco siga enloqueciendo! (2015: 299)

La paranoia que persigue tanto a Estela como a Epitafio termina con el delirio que lleva al fin de ambos amantes. Epitafio se suicida tirándose a los pies de un camión que transita las mismas carreteras laberínticas por las que él lleva horas circulando. Estela se corta las retinas después de conocer la muerte de su amante y termina sus días sorda y ciega protegida por uno de los hermanos que en su día abandonó El Infierno, el desguace que también sirve de crematorio de cadáveres. Estela dará a luz a un hijo que nace huérfano de padre. De esta forma, Sepelio da por culminado su plan para deshacerse de sus mayores competidores y alzarse con el control de la zona y el negocio de tráfico de migrantes. El destino aciago tanto de Epitafio como de Estela se refleja en el texto a través del ritmo trepidante de la narración y gracias a una interesante técnica cinematográfica que se manifiesta en el texto con constantes cambios de perspectiva que consiguen conectar a los diferentes personajes:

Este terreno que Epitafio cruza pensando en Estela: esa mujer que acaba de parar hace un momento allá en la sierra para hablarle y contarle la traición del padre Nicho. La misma mujer en la que todavía está pensando El Topo cuando de golpe abre los ojos y otra vez observa a El Tampón ante la reja, aguardando a los viejos que fundaron Tres Hermanos. (2015: 176)

Después de este fatal desenlace, que supone una especie de justicia poética ya que los crueles traficantes de migrantes son castigados en la ficción, Monge no deja opción a la esperanza ya que el liderazgo de los dos amantes es ocupado por quienes culminaron de manera triunfal la traición que estructura la novela: Sepelio y su subordinado Mausoleo, quienes cierran el texto de manera circular al secuestrar a otro grupo de personas migrantes en el mismo claro Ojo de Hierba donde comenzó la acción.

Conclusión.

El noir fronterizo como término para describir *Las tierras arrasadas* y posibles nuevas líneas de investigación

Las tierras arrasadas es una novela en la que, bajo la trama trepidante alrededor de una historia de amor con destino trágico, se ponen de manifiesto diferentes aspectos referentes a la conexión entre ficción y realidad en relación con la situación de extrema vulnerabilidad que padecen los migrantes centroamericanos en México. Es una novela que cuestiona el papel de México como lugar de tránsito para emigrantes centroamericanos que viajan hacia el sur y que al mover la acción a la frontera sur del país cambia la referencia geográfica de manera significativa. Es un texto que utiliza el rublo genérico de la novela negra alrededor de la traición de la que son víctimas Epitafio y Estela, y que termina con la disolución de la pareja como líderes del grupo criminal, para experimentar nuevas posibilidades narrativas y estéticas alrededor de lo que aquí se ha referido como *noir fronterizo*. En este caso en particular, son tantos los crímenes y es tal la impunidad con la que operan los criminales que el texto rompe irremediabilmente con la estructura tripartita de crimen-investigación-resolución de la novela negra clásica. *Las tierras arrasadas* también da fe del proceso de deshumanización que sufren las personas migrantes en su recorrido hacia el norte, así como el de los victimarios al verse abocados desde su infancia a la violencia. Este proceso, que analiza Emily Celeste Vázquez-Enríquez (2019–2020) al hablar tanto de víctimas como de victimarios tiene su culminación en la metamorfosis sufrida por Mausoleo y que dota a la obra de un nihilismo contundente al sugerir que no cabe lugar para la esperanza.

Las tierras arrasadas es una tragedia en el sentido estricto de la palabra; una obra que a través de la estética *noir* fronteriza intenta indagar en la conexión entre violencia y naturaleza humana al utilizar a la figura del emigrante, 'sujeto por excelencia de la tragedia contemporánea' (Fuentes Krafczyk 2018: 48). Es una novela que ofrece la posibilidad, y como nuevas líneas de investigación a seguir propuestas a partir de este análisis, de conjugar la 'necropolítica' de la que habla Achille Mbembe (2011) y las dinámicas de la 'industria migratoria' que señala Alina Peña Iguarán (2018) al describir el papel de los cuerpos residuales emigrantes dentro de la maquinaria del capitalismo brutal de nuestra sociedad. En este sentido, es fundamental hacer referencia al 'capitalismo gore' de Sayak Valencia (2010), concepto a través del cual Valencia centra su discurso en la forma en la que la violencia impregna ciertas prácticas económicas, políticas, sociales y simbólicas en un contexto migratorio como el que aquí nos ocupa. Si para Mbembe (2011) la violencia contra sujetos migrantes ha sido legitimada desde un punto de visto histórico para servir ciertos propósitos, sobre todos aquellos imperialistas y económicos, Valencia va un paso más allá al sugerir que tanto la vida como la muerte se convierten en bienes de consumo como resultado de la extrema cosificación de la experiencia humana. El 'capitalismo gore', por tanto, opera de una forma más visible en un contexto fronterizo como el que se describe en *Las tierras arrasadas* donde la violencia brutal, ya sea esta física o psicológica, se practica a diario con el consentimiento, e incluso en beneplácito, de instituciones oficiales.

A estos mismos conceptos hace referencia Cristina Rivera Garza al postular su término ‘necroescritura’, al que se podría también adscribir *Las tierras arrasadas*, y que la autora define como

[p]roducto de un mundo en mortandad horrrisona, dominado por Estados que han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema, las necroescrituras también incorporan, no obstante y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes. (2019: 28)

Las tierras arrasadas, por tanto, es un texto que abre nuevas posibilidades de análisis en este sentido en torno a la nueva producción literaria que nos llega desde el centro y del sur del continente americano y que supone una vuelta de tuerca al género negro. La violencia es la verdadera patria de todos los personajes que confluyen en la novela. Así lo deja claro tanto Estela como Epitafio desde el principio cuando le gritan al grupo de migrantes secuestrados: ‘¿No querían otra patria? [...] ¡Yo soy la patria!’ (Monge 2015: 26). La patria, tanto para víctimas como para victimarios no es la frontera, sino la violencia que rige esta frontera. La patria son esas tierras arrasadas por el ser humano deshumanizado, un ser humano que arrasa con cualquier signo de esperanza que ponga un pie en esas tierras. Como ejemplo paradigmático de *noir* fronterizo, *Las tierras arrasadas* es una novela llena de dicotomías: es poética y vulgar donde se cita el odio extremo y el amor apasionado, es culta y grotesca, una novela que nos da y nos quita, que nos atrae y nos repugna. En este sentido, y como se ha tratado de ilustrar a través del análisis aquí presentado, es una novela efectiva a la hora de tratar ‘la historia pues del último holocausto de la especie’ (2015: 341), como el propio narrador indica en la última frase de la obra, en la que se cierra de forma circular el texto con otro secuestro de un número indeterminado de personas migrantes. Se trata, pues, de una novela que ficcionaliza el ciclo infernal instalado en la frontera sur de México que conecta con una de las más sórdidas realidades del momento histórico en la que se circunscribe: la violencia como círculo vicioso.

Obras citadas

- Alonso Alonso, María, 2019. *Contra la violencia: el realismo brutal de la nueva narrativa latinoamericana* (Madrid: Pliegos).
- Alonso Alonso, María, y Fiona Mackintosh, 2020. ‘Shades of Noir in World Literatures’, en *Forum for Modern Language Studies*, 56.3, número especial.
- Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture* (Londres: Routledge).
- Brah, Avtar, 1996. *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities* (Londres y Nueva York: Routledge).
- Braziel, Jana Evans, y Anita Mannur (eds.), 2003. *Theorizing Diaspora. A Reader* (Oxford and Malden, MA: Wiley-Blackwell).
- Bromley, Roger, 2000. *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*. (Edimburgo: Edinburgh University Press).
- Cacho, Lydia, 2006. *Los demonios del Edén. El poder que protege a la pornografía infantil* (Barcelona: Grijalbo).
- Calderón le Joliff, Tatiana, y Julio Zárate, 2020. ‘El laberinto fúnebre de la frontera y la deshumanización del migrante en *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge’, *Literatura y lingüística*, 41: 15–35.

- Cantú, Francisco, 2018. *The Line Becomes a River* (Nueva York: Riverhead Books).
- Castellanos Moya, Horacio, 2018. *Moronga* (Madrid: Random House).
- Cohen, Jeffrey Jerome, 1996. 'Monster Culture (Seven Theses)', en *Monster Theory. Reading Culture*, ed. Jeffrey Jerome Cohen. (Minneapolis, MN, y Londres: University of Minnesota Press), pp. 3–25.
- Favaro, Alice, 2020. 'Migraciones, marginalidades y representaciones de la violencia', *Diaspore*, 12: 229–38.
- Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver, 2018. 'La novela mexicana sobre la migración centroamericana', *América Crítica*, 2.1: 9–54.
- González Rodríguez, Sergio, 2012. *The Femicide Machine*, trad. Michael Parker-Stainback. (Los Angeles: Semiotext(e)).
- Grande, Reyna, 2012. *The Distance between Us* (Nueva York: Atria Books).
- Grillo, Ioan, 2013. *El Narco: The Bloody Rise of Mexican Drug Cartels* (Londres y Nueva York: Bloomsbury).
- Grosfoguel, Ramón, 2017. 'Foreword': 'The Multiple Faces of the Galician Migration Experience', en *Galician Migrations: A Case Study of Emerging Super-diversity*, eds. Renée DePalma y Antía Pérez-Caramés. (Cham: Springer), pp. v–viii.
- Haghenbeck, Francisco G., 2019. *La renovada muerte. Antología del noir mexicano* (México: Grijalbo).
- Hernández, Anabel, 2014. *Los señores del narco* (México D.F.: Penguin Random House).
- Herrera, Yuri, 2009. *Señales que precederán al fin del mundo* (Cáceres: Periférica).
- Lillo, Sergio, 2016. 'La última vez que lloré fue al despedir una época en Barcelona', *El País*, 29 enero. elpais.com/cultura/2016/01/28/actualidad/1454005559_547390.html. Último acceso 6 de febrero 2024.
- Limón, Graciela, 2009. *The River Flows North* (Houston: Arte Publico Press).
- Luna Sellés, Carmen, 2020. 'Moronga, by Horacio Castellanos Moya, and the Divergence of Latin American Noir', *Forum for Modern Languages Studies*, 56: 347–63.
- Maristain, Mónica, 2015. 'Somos una sociedad fallida: Emiliano Monge', *Sin embargo*. www.sinembargo.mx/02-12-2015/1567739. Último acceso 12 de junio 2023.
- Martínez D'Aubuisson, Juan José, 2015. *Ver, oír y callar. Un año con la Mara Salvatrucha 13* (Logroño: Pepitas de calabaza).
- Mbembe, Achille, 2011. *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto* (Buenos Aires: Melusina).
- Monge, Emiliano, 2015. *Las tierras arrasadas* (México D.F.: Penguin Random House).
- [AQ15] –, 2016. 'Entrevista a Emiliano Monge, autor de *Las tierras arrasadas*', por Javier Velasco Oliaga, *Todo Literatura*, 21 de enero. www.todoliteratura.es/noticia/9680/entrevistas/entrevista-a-emiliano-monge-autor-de-las-tierras-arrasadas.html. Último acceso 6 de febrero 2024.
- Ortuño, Antonio, 2013. *La fila india* (México D.F.: Editorial Océano de México).
- Osorno, Diego Enrique, 2011. *Un vaquero cruza la frontera en silencio. La historia de Gerónimo González Garza* (Ciudad de México: Conapred).
- Pau, Andrés, 2009. 'La mirada furiosa de Horacio Castellanos Moya', *Clarín. Revista de Nueva Literatura*. revistaclarin.com/tag/horacio-castellanos-moya/. Último acceso 6 de febrero 2024.
- Pavis, Patrice, 2019 [1996]. *Dictionnaire du théâtre* (París: Armand Colin).
- Payan, Tony, 2006. *The Three U.S.-Mexico Border Wars: Drugs, Immigration, and Homeland Security* (Westport, Irlanda, y Londres: Preager).
- Peña Iguarán, Alina, 2018. 'Vidas residuales: El arte en los tiempos de guerra. *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge', *Mitologías hoy*, 17: 135–49.
- Peña Iguarán, Daniel, 2018. *Bang* (Houston, TX: Arte Publico Press).
- Pepper, Andrew, 2010. 'The American Roman Noir', en *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, ed. Catherine R. Nickerson. (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 58–71.
- Piglia, Ricardo, 1991. 'La ficción paranoica', *Clarín*, Suplemento Cultural, 10 de octubre: 4–5.
- Ramírez Heredia, Rafael, 2004. *La Mara* (México D.F.: Punto de lectura).
- Rivera Garza, Cristina, 2019. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (Ciudad de México: Penguin Random House).
- Santaolalla, Susana, y Ángela Núñez, 2016. 'Las tierras arrasadas del escritor mexicano Emiliano Monge', *Libros de arena*. www.rtve.es/alacarta/audios/libros-de-arena-en-radio-5/1430-libros-arena-r5-300116-tierras-arrasadas-del-escritor-mexicano-emiliano-monge-2016-01-29-t15-55-20843/3463740/. Último acceso 6 de febrero 2024.

- Scaggs, John, 2005. *Crime Fiction* (Londres y Nueva York: Routledge).
- Scott, Niall, 2007. 'Introduction', en *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*, ed. Niall Scott. (Ámsterdam y Nueva York: Rodopi), pp. 1–6.
- Silva-Herzog Márquez, Jesús, 2011. 'El sexenio de la muerte', *Reforma*, 14 de noviembre.
- Sperling, Christian, 2017. 'Memoria y nuda vida: aspectos para una interpretación del espacio y del desplazamiento en *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge', *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*, ed. Ainhoa Vázquez Mejías. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México), pp. 175–99.
- Valencia, Alfonso, 2018. 'Obscenidad y explicitud: dos formas de acercarse a la literatura de la violencia', *Visitas al pátio*, 12: 171–82.
- Valencia, Sayak, 2010. *Capitalismo gore* (Santa Cruz de Tenerife: Melusia).
- Vázquez-Enríquez, Emily Celeste, 2019–2020. 'Las tierras arrasadas, de Emiliano Monge: la frontera en movimiento', *Mester*, 48: 3–22.