

«ZUMBARON LAS BALAS HASTA QUE NOS MATARON»: SUSPENSO EN LA FRONTERA Y VIOLENCIA BINACIONAL EN «PASO DEL NORTE» DE JUAN RULFO

“The bullets buzzed until they killed us”:

Suspense at the Border and Binational Violence in Juan Rulfo’s «Paso del Norte»

Alejandro Ramírez Méndez, Ph. D.

Washington State University

Correo electrónico: a.ramirezmenendez@wsu.edu

Resumen

Suspendido entre la frontera y el Río Bravo, la vida del protagonista del cuento de Juan Rulfo, «Paso del Norte» (1953), pende de un hilo. Orillado por la hambruna y el desempleo, el personaje parece buscar una vida mejor del otro lado, pero incontenibles fuerzas binacionales impiden que logre sus objetivos, precipitándose abruptamente a su ruina. De esta manera, el cuento de Juan Rulfo se puede leer no solo como uno de los primeros acercamientos a la literatura fronteriza mexicana, sino también como un *thriller* o una narrativa de suspenso que encuentra en el espacio limítrofe una violencia binacional que desgarrar los cuerpos y los silencia. Este ensayo propone leer el texto de Juan Rulfo, «Paso del Norte», como un *thriller* o una obra de suspenso donde se emplean mecanismos del cine negro o *film noir* para revelar el proceso de deshumanización y violencia que habita el espacio fronterizo.

Palabras clave: *thriller* latinoamericano, literatura de frontera, cine negro mexicano, violencia binacional, necropolíticas

Abstract

Placed between the borderline and the Río Grande, the life of the protagonist of Juan Rulfo’s «Paso del Norte» hangs by a thread. Due to fam-

ine and unemployment, the character searches for a better life on the other side, but overwhelming binational forces hamper his objectives, falling abruptly into his own ruin. Juan Rulfo's tale can be read not only as one of the first approaches to the border literature in Mexico, but also as a thriller or a piece of literature that employs suspense to depict the binational violence that tears up bodies and silence people in the borderlines. This essay proposes a way of reading Juan Rulfo's text, «Paso del Norte», as a thriller that employs technical procedures from the aesthetic of film noir to reveal the dehumanizing process and the violence that inhabits the borderlines.

Keywords: Latin American thriller, border literature, Mexican film noir, binational violence, necropolitics

Recibido: 6 de junio de 2021. *Aceptado:* 7 de marzo de 2022.

Suspendido entre la frontera y el Río Bravo, la vida del protagonista del cuento de Juan Rulfo, «Paso del Norte» (1953), pende de un hilo. De un lado, las armas homicidas disparan sin cesar a los migrantes que no encuentran refugio mientras cruzan el caudaloso torrente. Del otro lado, la orilla bañada de cadáveres y sangre refleja la desconsoladora manera en que el «sueño americano» se esfuma en un dantesco escenario. Orillado por la hambruna y el desempleo, el personaje parece buscar, como tantos otros, una vida mejor del otro lado, pero incontenibles fuerzas binacionales impiden que logre sus objetivos, precipitándose abruptamente en un vórtice que lo lleva a la ruina. La obra de Rulfo está matizada en gran parte por la violencia, recalcitrante violencia sistémica que arroja una y otra vez a sus personajes a situaciones hostiles: ya sea por la pobreza en que viven como en «Es que somos muy pobres» o «Nos han dado la tierra»; ya sea por condiciones sociales que desembocan en la irremediable muerte como en «No escuchas ladrar los perros» o «Diles que no me maten». Pero aquí, en este cuento, una violencia bifronte y binacional cae voraz y sin misericordia sobre los cuerpos de aquellos que intentan cruzar hacia los Estados Unidos, personas ilusionadas en conseguir una vida mejor del otro lado de la línea fronteriza.

De esta manera, el cuento de Juan Rulfo se puede leer no solo como uno de los primeros acercamientos a la literatura fronteriza mexicana, sino

también como un *thriller* o una narrativa de suspenso que encuentra en el espacio limítrofe de la frontera norte una violencia binacional que desgarrará los cuerpos y los silencios. Una fuerza descomunal que calla de súbito la vida y las historias de esas personas en su tránsito de México hacia los Estados Unidos, creando un espacio hostil y liminal entre ambas naciones. Algo que está ahí y que nadie quiere mencionar, que se esconde del otro lado del río de donde las balas zumbaron, pero que también está íntimamente relacionado con la actitud corrupta de los agentes migratorios que transitan la zona a diario y que tampoco quieren que la verdad se sepa.

Este ensayo propone leer el texto de Juan Rulfo, «Paso del Norte», como un *thriller* o una obra de suspenso donde el autor jalisciense emplea mecanismos del cine negro o *film noir* para revelar el proceso de deshumanización y violencia que habita el espacio fronterizo. Explorando la influencia del cine negro durante la década de los cuarenta y los cincuenta en México, así como una breve historia de las producciones nacionales derivadas de esta estética, este ensayo pretende comprender los temas y recursos que Rulfo pudo haber exportado del lenguaje cinematográfico para adoptarlos e integrarlos en su propia narrativa. En este sentido, a través del lenguaje del suspenso, de elevar la tensión del lector o del espectador en su cuento, Rulfo revela una afinada y cruenta maquinaria de control y erradicación binacional que deforma, destroza y calla la voz de los individuos en la línea divisoria entre México y los Estados Unidos.

Del *film noir* al guionista: Rulfo y el cine negro en México

Juan Rulfo –recordado siempre por obras como *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955)– no se establecería definitivamente en la Ciudad de México hasta el final de la década de los cuarenta. Si bien ya había estado en la ciudad con anterioridad para trabajar de oficinista en la Secretaría de Gobernación y como taquígrafo en la Dirección General de Población a principio de los años treinta, no sería sino hasta 1947 cuando finalmente terminaría por asentarse dentro de la vida urbana enmarcada por el desmesurado crecimiento poblacional producto de una aparente economía boyante. Como asegura Cristina Rivera Garza, Rulfo llega a la Ciudad de México como un migrante más de esa gran ola de migración y desplazados que dejó atrás la vida rural para encontrar sitio en una urbanidad creciente e indómita (37). Esa población diezmada tuvo, entre otras cosas, que abandonar sus pueblos y comunidades por la falta de recursos

y dinero en la provincia mexicana para volverse «nómadas migrantes» aposentados en la periferia de una ciudad beneficiada por el centralismo y la exportación de materias para la gran capital (Rivera Garza 52).

Para el espectador mexicano de esa desmesurada ciudad en crecimiento, como ocurrió con Rulfo, la época de posguerra es rica en nuevos experimentos visuales y nuevas narrativas de consumo. Las grandes aspiraciones de modernidad, progreso e industrialización durante el Milagro Mexicano y el Alemanismo (1946-1952) se vieron auxiliadas del cine nacional para proyectar en la mente de sus ciudadanos un ambiguo sentimiento de bonanza económica, mientras tamizaban la injusticia, la inequidad y la desesperanza social a través de ortodoxos y, en algunas ocasiones, frívolos melodramas. Una época de logros para la cinematografía nacional que permitió el auge de grandes luminarias –como María Félix, Pedro Armendáriz o Arturo de Córdova– y de grandes directores –como Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo o Roberto Gavaldón– quienes reeducaron el gusto del público mexicano y conciliaron una forma única y propia de hacer cine en México. Sin embargo, como bien explica Fernando Mino Gracia, a la par de esta creciente industria nacional, también se dio una gradual asimilación y consumo de cine hollywoodense que influenciaría, a la larga, la manera de producir y entender el cine mexicano. «El destino del cine mexicano», como asegura Mino Gracia, «ha estado indisolublemente ligado al cine estadounidense. Las influencias económica y artística norteamericanas han marcado el modo de ver y hacer el cine» (26). Muestra de ello es la radical aparición del cine negro en las producciones nacionales, cine influenciado primordialmente por esa filmografía de crímenes sórdidos y personajes autodestructivos que John Houston, Billy Wilder o Alfred Hitchcock manifestaban en sus filmes. Ese gusto por ambientes urbanos y nocturnos que reflejaban también la inestabilidad y fatalidad que el ciudadano promedio sentía ante una Ciudad de México en expansión, y ante la oscilante fluctuación de una economía y una moneda nacional golpeada por las devaluaciones.

De esta forma, las narrativas de los *thrillers* norteamericanos y del cine negro empiezan a adquirir una mayor relevancia a nivel global como medios de expresión de una desilusión generalizada por la urbanización y la creciente tensión desenfrenada de una época de posguerra. Angustia y decadencia que, de otra forma, ya estaban presentes desde que el *pulp*, el *hardboiled*, y la novela negra se establecieron durante el periodo de la

gran depresión en los Estados Unidos con las obras de Dashiell Hammett, Raymond Chandler o Paul Cain. Obras que enfatizan un mundo sórdido y decadente en la que el protagonista o el antihéroe –a veces una traza de Philip Marlowe demasiado vapuleado por el hampa o un esbozo de Sam Spade dispuesto para resolver a toda costa el crimen– tiene que batirse a golpes contra la opresiva realidad que se abalanza sin tregua. Pero es realmente en el cine *noir* o el cine negro –esa respuesta mediática y vacilante de la filmografía de la Nueva Ola francesa y Hollywood a la inestable situación económica, política y social de la posguerra– donde los claroscuros violentos de estas narrativas del *pulp* y del *hardboiled* adquirieron definitivamente un entramado visual al ser el combustible de las fantasías anárquicas y grotescas de una urbanización e industrialización caótica que va poco a poco cerrándole el espacio al ciudadano promedio, dejándolo desnudo en un mundo corrupto, deshumanizado e inmoral. No es gratuito que las primeras traducciones al celuloide de la estética opresiva en estas obras, como *The Maltese Falcon* (1941) o *Double Indemnity* (1944), hayan alimentado ese gran teatro de la crueldad con su morbosa fascinación por una realidad corrompida donde el crimen, los asesinatos y el sexo empiezan a llenar el vacío existencial de una sociedad todavía en shock después del cataclismo de la Segunda Guerra Mundial. Un cine que, como explica James Naremore, crea un espacio claustrofóbico y asfixiante con sus encuadres y líneas transversales que fragmentan la pantalla, con su iluminación tirando al tenebrismo que deviene en un mundo tapiado y plagado de obsesivas vueltas en U (“*obsesive returns*”), esquinas oscuras, y puertas cerradas (“*huis clos*”) (20).

En México, esa fascinación por el desequilibrio substancial de una sociedad sin orden y corrupta va de la mano con el desencanto de un proyecto de modernidad posrevolucionario que había empezado en la década de los cuarenta y que, para los cincuenta, ya había sacado a relucir la imperante oscuridad de una urbanidad mexicana obsesionada también con el crimen y la transgresión. Y mucho antes de que Raymond Borde y Étienne Chaumeton definieran los principios inherentes de este lenguaje cinematográfico en su *Panorama du film noir américain 1941-1953* (1955), grandes exponentes del cine mexicano –como Alejandro Galindo, Julio Bracho, Roberto Gavaldón o Chano Ureta– ya habían traducido su propia visión del cine negro a la cultura de masas en México. Enfoques que, como argumenta Fernando Mino Gracia, no tenían el peso crítico de sus contrapartes

norteamericanas las cuales ponían en evidencia las grandes «desigualdades de la época», pero que permitieron resaltar una singular postura de la producción cinematográfica en México durante el Alemanismo, aún sujeta y restringida por la censura, el conservadurismo y la religión (26). A pesar de ello, los logros técnicos de los filmes, las historias sensacionalistas y el morbo lograron que fueran consumidas primordialmente por las barriadas o por las clases trabajadoras ávidas de ver películas que ponían un mayor énfasis en la ciudad como gran protagonista, dejando atrás las historias rurales o de provincia tan estereotipadas durante esa época. Así, obras cuspide de la filmografía nacional –como *Mientras México duerme* (1938), *Distinto amanecer* (1943), *La otra* (1946) o *El desalmado* (1950)– reflejan ese entramado pintarrajeado por una sociedad que ha perdido sus valores y que se deja seducir por la fantasía de un México nocturno –lleno de cabarés, tugurios, vecindades, azoteas, calles oscuras, callejones– donde el caos y la anarquía orquestada por el crimen organizado o por la policía corrupta le dan rienda suelta a lo prohibido y a lo ilícito. Pero es, sin duda, el ojo clínico de Roberto Gavaldón el que mejor define una forma de interpretar y embonar las características de este género exportando el *thriller* americano dentro de una cotidianeidad mexicana. Así, haciendo mancuerna con el escritor mexicano José Revueltas como guionista, entrega montajes cinematográficos donde la atmósfera densa y los abusos de una sociedad mexicana moralmente corrompida tiñen de fatalidad y crimen las calles de la Ciudad de México: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950), *La noche avanza* (1952).

Sin embargo, la industria cinematográfica y muy en especial todas esas narrativas *noir* que habían proliferado dentro del espectáculo público durante la época fueron mermadas por la alta censura del aparato de gobierno y la Iglesia católica. Críticos como Carlos Bonfil o Fernando Mino aseguran que la censura se impuso como un instrumento regulador para socavar la gran producción de películas que mostraban actos indecentes (como asesinatos, prostitución, violencia intrafamiliar, consumo de drogas, etc.) dentro de las salas de cine. Instituciones moralizantes y religiosas, como la Acción Católica en México, impusieron su unívoca manera de pensar, abogando principalmente por la restitución de los valores familiares y católicos por encima de esa estética denigrante y sórdida influenciada por una visión extranjera, foránea, como lo era el cine norteamericano. Es esta férrea lucha social y política lo que marcó, a la larga, el declive del cine

negro en México y el ascenso del melodrama como herramienta ideológica del régimen de Miguel Alemán, presidente de turno. Como Bonfil sugiere, el melodrama cumplía perfectamente con la visión adoctrinadora del régimen que pretendía inyectar de alta carga emocional y moral al espectador, idealizando valores como el sacrificio, la abnegación o la redención asociados principalmente con la pobreza y la carestía (49). Son estas sanciones o giros ideológicos los que hicieron que progresivamente los principios del cine negro en México, así como sus directores y seguidores, migraran paulatinamente hacia la industria del melodrama. Es interesante pensar que, a pesar de que la cultura de la censura conservadora le permitió un breve instante de gloria a la estética *noir* o los *thrillers* de suspenso, muchos de esos principios quedaron profundamente marcados en el interés de la cultura mexicana, propiciando una visión de mundo que marcó especialmente a escritores de la talla de José Revueltas, Carlos Fuentes o Luis Spota. Escritores que tenían ciertas conexiones con la empresa filmográfica de la Ciudad de México a través de la escritura de guiones. Por ende, es válido pensar que, quizás, algunas conexiones de esa estética quedarán plasmadas también en la producción literaria de Juan Rulfo dada la trascendencia que el cine y la cultura del entretenimiento tenían en todos aquellos artistas y creadores durante aquellas décadas.

Sin embargo, ha sido gran tema de debate la influencia que el cine tuvo en la producción y trayectoria literaria del escritor de Jalisco. Edith Negrín, quien provee un amplio análisis del lenguaje filmico en *Pedro Páramo*, sugiere que las vinculaciones con el séptimo arte son amplias y claras. Su artículo sobre el lenguaje filmico en Rulfo trae a colación los múltiples relatos en que Juan Ascencio, biógrafo de Juan Rulfo, rememora las interacciones del escritor con el cine: como la fascinación que el autor tenía por ver películas nacionales como extranjeras desde muy temprana edad aún estando en Guadalajara, el hecho de que podía asistir gratuitamente al cine por trabajar en la Secretaría de Gobernación en el Distrito Federal o el profundo impacto que le causó la versión filmica que Chano Ureta dirige de *Los de abajo* (1940) de Mariano Azuela (Negrín 363). Edith Negrín también desempolva cartas que Rulfo le escribe a su novia Clara Aparicio donde le recomienda, entre otros, filmes que tienen un cierto dejo de cine negro y suspenso en ellos, como *La escalera de caracol* (*The Spiral Staircase*, 1946) –película de Robert Siodmak protagonizada por Dorothy McGuire con claros tintes de terror psicológico– o *Larga es la noche* (*Odd*

Man Out, 1947) –película dirigida por Carol Reed y considerada uno de los mejores ejemplos del cine negro en Inglaterra (364). Esos indudables puntos de contacto con la filmografía nacional y extranjera seguramente sirvieron de inspiración para la prosa rulfiana ampliamente rica en procedimientos cinematográficos como «fragmentación, dislocación de secuencias temporales, yuxtaposición, [o] montajes» (Negrín 356).

Porque, aunque llega un poco tarde en su carrera el gusto por el séptimo arte, Juan Rulfo tuvo sus propias aproximaciones y guiños con el cine mexicano, escribiendo guiones y participando esporádicamente en proyectos filmicos a través de los años. En 1960, escribe el argumento para el cortometraje experimental *El despojo*, dirigido por el cinematógrafo Antonio Reynoso y con imágenes del videasta Rafael Corkidi, quien después sería el director de fotografía de Alejandro Jodorowsky. El corto argumento se centra en un humilde campesino, Pedro, quien decide matar al cacique, don Celestino, quien le ha despojado de su casa y de sus tierras. Como indica Luis Leal, el guion retoma varios de los temas recurrentes de la obra de Rulfo, como es el México rural posrevolucionario, la venganza y, por supuesto, la muerte (105). Pero también experimenta con la línea argumental generando finales alternativos, tal y como el escritor norteamericano Ambrose Bierce lo hace con su cuento “An Occurrence at Owl Creek Bridge” (1890). De igual forma, *El gallo de oro* es un manuscrito/novela que Rulfo presentó al productor Manuel Barbachano a finales de los cincuenta para ser rodado como película (Leal 107). El manuscrito estuvo archivado en la Unión de Trabajadores de Cinematografía hasta que fue nuevamente retomado y dirigido por Roberto Gavaldón en 1964. El argumento original que presentó Rulfo fue modificado por Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y el mismo Gavaldón quienes fungieron de guionistas. En 1986, el director Arturo Ripstein, en colaboración con su esposa Paz Alicia Garciadiego, presentaron una nueva versión de la narrativa de Rulfo titulada *El imperio de la fortuna*. El argumento original de la película de Gavaldón se centra en Dionisio Pinzón, un pregonero de pueblo, quien, a partir de recibir un gallo de premio, empieza a tener suerte en la pelea de gallos.

La película de Gavaldón presenta una visión folclórica y melodramática del texto original de Rulfo, alejándolo coincidentemente de ese periodo *noir* que le había traído tanta productividad creativa y éxito. Quizá valdría la pena pensar que, a pesar de la institucionalización de su cinematografía,

el lustre de ese cine atmosférico y sórdido que había cautivado la imaginación de su público a finales de los años cincuenta volvía a encontrar una veta de inspiración en los temas y en el manejo de la forma del escritor jalisciense. O quizás ahí, donde el melodrama mexicano deja inconclusa esa tarea de criticar abiertamente la dispar y mal llevada industrialización del país a través de la cultura de masas, la obra de Rulfo encuentra una forma de reinterpretar y transformar esos paradigmas de la estética *noir* que permiten, tal vez, entender cómo el peso de la urbanización y del progreso afectaron realmente a la población rural mexicana desplazada y condenada a buscar mejores oportunidades de vida fuera del país.

Estado de tensión: aproximaciones al suspenso en «Paso del Norte»

Explorando el sentido de unidad temática y estructura en *El llano en llamas* (1953), Gabriela Mora cae en la cuenta de que «Paso del Norte» siempre ha tenido un lugar ambiguo dentro de la propia obra cuentística de Rulfo. Y es que, a pesar de formar parte de los cuentos originales compendiados en la primera edición de 1953, hay momentos en las múltiples reediciones del libro en que el cuento parece ser modificado, omitido o eliminado, como si la trama o la obra misma no cumpliera con los estándares de perfección de otros textos tan emblemáticos (Mora 124). Incluso el propio Rulfo, en una autoexploración de su propia estilística, aceptaba que no sentía ningún conflicto con las editoriales ante tales omisiones ya que era lógico que lo descartaran porque «era muy malo» (305). Esta respuesta vana e insubstancial del autor esboza un juicio de valor estético que deja de lado la realidad integral de una «historia mexicana postrevolucionaria» que está íntimamente ligada al proceso migratorio hacia los Estados Unidos y que se ve plasmada ampliamente en el texto (Mora 130). Por otra parte, ese juicio no refleja tampoco el gran potencial fílmico y visual del relato mismo. Potencial que Rulfo explotó posteriormente con el guion experimental de *El despojo* o la adaptación de *El gallo de oro*, donde es innegable conjurar el interés del escritor jalisciense ante la creciente industria cinematográfica que estaba acomodando talentosos escritores entre sus filas como guionistas. Por ello, una relectura del texto a razón de la indiscutible realidad migratoria que miles de mexicanos tuvieron que enfrentar durante el Alemanismo, así como el amplio interés del cine negro durante esas décadas, permitiría darle otra interpretación al cuento. Porque si bien «Paso del Norte» retoma parte de esa ansiedad recurrente

en su narrativa, también abre la puerta a una perspectiva visual y cruda de la realidad migratoria durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés, cuando el fracaso de las reformas agrarias crea un ambiente lóbrego para las arruinadas comunidades rurales; tales reformas tuvieron que valerse de otros medios, como el Programa Bracero, para acomodar oportunidades laborales para las comunidades rurales empobrecidas en un periodo posrevolucionario. De esa forma, el texto de Rulfo se antoja como un fascinante *thriller* narrativo en donde el viaje de un hombre hacia los Estados Unidos pone de manifiesto el racismo y la violencia sistémica imperante en la frontera, violencia que no solo ha silenciado las voces de generaciones de migrantes cruzando el Río Grande, sino cercenado también su presencia dentro de la historicidad nacional.

De principio, la estructura inusual del cuento permea ciertos retos. El texto es un largo diálogo entre un padre y su hijo quien ha decidido viajar hacia la frontera norte por falta de empleo. Otras obras de Rulfo, como «Anacleto Morones», «Diles que no me maten» o «No oyes ladrar los perros», presentan este acentuado y teatral dialogismo entre los personajes. Pero, en particular, en «Paso del Norte», la carencia de un narrador o acotaciones que expliquen las condiciones espaciotemporales en las que ocurre el cuento le da una mayor libertad creativa que en otros casos. Por ende, todas las acciones, el ambiente y los *flashbacks* en el relato ocurren meramente dentro del montaje que crea el diálogo. Entre lo que discuten ambos personajes y el lector no hay ningún intermediario, solo las palabras que le dan profundidad a los personajes, las expresiones y opiniones que permiten comprender las situaciones que están viviendo, como si fuera el guion de un elaborado filme corto o como si fuera una puesta en escena en el que la mano casi invisible del escritor le da total libertad al espectador, al lector o al director para crear y recrear lo sucedido. Sin embargo, hay un sentimiento lóbrego que permea ese diálogo, un ambiente sombrío impregnado por la catastrófica suerte de su protagonista, por la irremediable fatalidad que se puede leer entre líneas.

De igual forma, se distinguen claramente dos actos o momentos que dan orden a los acontecimientos y al montaje: un primer acto o diálogo enmarcado por el deseo irrefrenable del hijo de migrar para buscar mejores condiciones de vida fuera del país, y un segundo diálogo encuadrado por su regreso y su fracaso después de casi perecer en el río. Con ello, se abre un gran juego dicotómico en la obra que también da orden a los

acontecimientos: el antes y el después, el deseo y el fracaso, la vida y la muerte. Esa dicotomía también se revela en la personalidad entre los actores, así como el cisma generacional entre ambos: el hijo terco que quiere irse hacia los Estados Unidos porque no le alcanza para darle de comer a sus hijos y a su esposa; y el padre que lo regaña por aferrarse a un sueño que no le traerá nada bueno y que, al contrario, lo aleja de su familia. El gran telón de fondo es, por supuesto, el fracaso de la Reforma agraria y la negligencia del gobierno ante la situación económica de las poblaciones rurales durante el llamado Milagro Mexicano, devastador chasco que vació y desalojó pueblos enteros para el beneficio de unos cuantos, haciendo que sus habitantes se mudaran a la Ciudad de México y algunos otros emigraran hacia los Estados Unidos.

Por supuesto, el relato se enfoca principalmente en la historia del hijo, quien da consistencia a los sucesos con su testimonio y experiencia de lo ocurrido en su viaje hacia el norte. En el protagonista de Rulfo se encarna la figura del antihéroe clásico cayendo en espiral ante un mundo decadente y amoral por un sistema económico que lo ha dejado en la ruina; pero también es la víctima de un padre testarudo y enérgico que no le ha brindado el cariño o la ayuda que esperaba, y que lo ha dejado completamente solo ante las adversidades. Se podría decir que, en la visión tradicional de la estética *noir* o de la novela negra, los protagonistas logran navegar la compleja moralidad de las historias por su ambigua naturaleza. Personajes peculiares, casi antihéroes, que habitan entre la sociedad lícita y el bajo mundo del hampa, lo que les permite tener cierta empatía o entendimiento de la criminalidad. Ahí está, por ejemplo, el Philip Marlowe de *The Big Sleep* (1946) quien, bajo la actuación de Humphrey Bogart en el filme dirigido por Howard Hawks, encapsula la gran tragicomedia del héroe y el villano, del abatido investigador que, con astucia y golpes, tiene que abrirse camino para desenmarañar el crimen y desenmascarar al culpable. Pero también está el Joe Gillis de *Sunset Boulevard* (1950), película dirigida por Billy Wilder, quien se ve arrastrado por el vendaval de sucesos de una empresa demandante como es la del cine, hasta caer fatalmente a manos de Gloria Swanson, su coprotagonista. En «Paso del Norte», el protagonista es más un pequeño negociante arruinado que, tras fracasar en incontables trabajos («güevero», «gallinero», «mercado puercos»), se ve orillado a migrar debido a una vida recrudescida por la pobreza y la falta de empleo: «Aquí no hay nada que hacer, ni de que modo darle» (Rulfo 193).

El sentimiento de impotencia que predomina en su vocabulario ilustra la falta de recursos y precariedad en que él y su familia viven, incitándolo a dejar su hogar e irse de México como única vía de escape. Con algo de Philip Marlowe y algo de Joe Gillis, él también tiene que batirse a golpes contra un mundo en decadencia, mientras el vendaval de las situaciones lo arrastra inevitablemente hacia la línea fronteriza. Solo que, además de hacer frente a una precaria condición económica, él debe plantar cara a la indiferencia y falta de atención que recibe de su padre. En sus palabras está la ira, el coraje y el resentimiento hacia una figura paterna que lo ha arrojado al mundo sin un ápice de su protección y, desnudo ante la inclemencia, debe abrirse camino para sobrevivir: «Nomás me trajo al mundo al averíguatelas como puedas. Ni siquiera me enseñó el oficio de cuetero, para que no le fuera a hacer a usted la competencia. Me puso unos calzones y una camisa y me echó a los caminos pa que aprendiera» (Rulfo 192). Como bien argumentan Raymond Borde y Étienne Chaumeton, el protagonista o el héroe de las narrativas *noir* es una ignominiosa víctima de una moralidad ambigua, quien debe sufrir y ser vapuleado o golpeado mucho antes de que llegue el final feliz (9). Y, quizás, algo de ese mismo sentimiento de degradación y derrota se puede sentir en el protagonista del cuento, no solo por el abandono que siente ante su padre, sino también ante la serie de vicisitudes que experimenta al intentar cruzar la frontera cerca de Ojinaga, en el estado de Chihuahua. En efecto, tras casi perecer por pasarse del otro lado, con el brazo destrozado, regresa para encontrar que su padre ha vendido su casa para pagar los gastos de manutención de sus hijos, y que su mujer, Tránsito, se ha ido con otro arriero. Y es que, como muestra el relato, este mundo, pleno de claroscuros y sórdidas muertes, no es justo, sino un demoledor depredador que incita a los personajes a cambiar drásticamente su forma de pensar y actuar a cambio de la supervivencia. Cambios que reajustan principios éticos y morales en la psique de los personajes y cuyas repercusiones se sienten a lo largo de la trama.

Entre ambas partes del montaje, entre el antes y el después, se sitúa un punto intermedio que le da tensión y complejidad al relato, que es la experiencia del protagonista intentando cruzar la frontera. Sobre este punto de anclaje no solo oscilan todos los demás acontecimientos de la trama, sino que también permite definir la transformación y las secuelas que sufre el protagonista a raíz de esa traumática experiencia vivida. El testimonio que da es desgarrador y está salpicado de violencia y fatalidad, como si Rulfo

quisiera que su personaje revelara en carne propia todo cuanto ocurrió en aquel intento fallido. En este punto, también se balancea el ambivalente juego entre deseo y frustración que no solo afecta al personaje, sino también al lector. Aroon Smuts asegura que algunas narrativas son eficientes en crear un sentido de suspenso o tensión en el lector o el espectador porque, a diferencia de la vida real, en la cual podemos, de una u otra forma, trabajar o actuar para satisfacer un deseo, este principio es vedado y nos encontramos, como lectores, indefensos y frustrados ante el destino de los personajes (285). En este sentido, la imposibilidad de hacer que el protagonista cruce satisfactoriamente hacia el norte o que cumpla su sueño de una mejor vida en los Estados Unidos y la imposibilidad de ayudarlo cuando las balas los tunden a su amigo y a él en el río crean cierta insatisfacción: solo queda, tanto en el personaje como en el lector, el amargo sabor de una ilusión frustrada. Smuts sugiere que la primicia del suspenso está en ese desequilibrio o inestabilidad de las narrativas donde el personaje es incapaz de ver el peligro que se avecina (285). Mientras otros autores —como Andrew Ortony, Gerald L. Clore o Allan Collins— cifran el sentido de suspenso en la interacción del miedo, la esperanza y la incertidumbre (*cognitive state of uncertainty*) como consecuencia lógica de las acciones en la trama o la historia, Smuts aboga más por la acción recíproca entre el deseo y la frustración en la mente del lector: “We feel suspense not simply because we know something that potentially save the life of a character, but because no matter how strongly we desire to help, we cannot do anything with our Knowledge” (289). Pero esta desilusión en «Paso del Norte» tienen un peso brutal como en ningún otro cuento de Rulfo, porque la asimétrica interacción o relación entre el deseo y la frustración al ver a un individuo tratando de cruzar la frontera tiene en sí un sabor amargo en nuestra percepción cultural y social, ya que entendemos que migrar a los Estados Unidos no solo es difícil, sino inclusive, en ocasiones, fatal.

En este sentido, la intimidante forma en la que Rulfo plasma la frontera moldea y da cohesión a esta escena de suspenso y desilusión. Si bien México y los Estados Unidos han compartido una larga historia fronteriza desde que se delimitaron y redefinieron los lindes políticos de ambas naciones con la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848, las fronteras físicas habían sido algo meramente inestable y fluido, casi evanescente. Prueba de ello se encuentra en la obra del folclorista Américo Paredes, quien muestra la conformación de una cultura mexicoamericana

a principios del siglo XX en ambos lados de los linderos del Río Grande. En su análisis del corrido de Gregorio Cortez –ranchero y forajido que desafía a los *rangers* texanos–, Paredes muestra una rica cultura híbrida forjándose en gran parte por el libre contacto y tránsito entre las poblaciones mexicanas y texanas en la zona, cercanas inclusive a donde ocurren las acciones en el cuento de Rulfo. Una zona en conflicto que se fue formando a partir de las interacciones de las poblaciones coexistentes en esta geografía binacional. Pero, para la década de los cuarenta, cuando el periodo de posguerra permite una mayor movilidad de trabajadores del campo a través del Programa Bracero, hay una completa renegociación del sentido de frontera que se ve manchada por el trago amargo de las deportaciones en masa y el persistente racismo imperante en todas las ciudades fronterizas del lado norteamericano: Calexico, El Paso, Brownsville, etc. Más tarde, cuando los servicios de inmigración de la administración de Eisenhower lanzan la aciaga Operación Espalda Mojada (*Operation Wetback*) en 1954, movilizand tropas y robusteciendo la injerencia de la patrulla fronteriza, se lleva un lento proceso de pseudomilitarización que pretendía detener, rastrear y controlar la migración indocumentada (Massey 165). Este proceso de recalcitrante fortificación y rearme, que detona el exceso de violencia e impunidad a lo largo del Río Grande, es lo que se describe e impera en el cuento de Rulfo: una zona peligrosa y hostil, donde los soldados y agentes fronterizos buscan a toda costa detener la migración hacia el norte, inclusive a punta de pistola.

Para la audiencia a la que Rulfo está escribiendo, esta es una verdad *de facto*: un amargo recordatorio de los peligros que esperan a todo aquel que se aventura a cruzar hacia los Estados Unidos sin documentos. Rulfo conocía bien estas circunstancias ya que había viajado a lo largo de todos estos territorios fronterizos como comisionado o como inspector del Departamento de Migración. Como bien explica Cristina Rivera Garza, su trabajo lo llevaba a «puntos del territorio» como Mexicali, Ojinaga, Ciudad Juárez, que eran «puertas de entrada y salida para los flujos migratorios» en el país (38). Puntos de contacto de esa modernidad mexicana con el exterior o el extranjero donde se podía medir la precariedad y las conflictivas promesas de un progreso asimétrico. Quizá por eso hay un cierto tono cauteloso en su relato, una cierta visión moralizante que Rulfo parece esbozar a través de la figura del padre sobre los riesgos y atropellos que se puede uno encontrar al tratar de irse del otro lado: como si migrar

llevara en sí la simiente de un funesto destino, como si lo que acontece en la línea fronteriza es un tipo de castigo por desobedecer y traicionar la seguridad que solo se encuentra en la patria.

En una serie de entrevistas que François Truffaut realizó a Alfred Hitchcock, el director francés —reconocido mundialmente por su filmografía que incluye películas como *Le quatre cents coups* (1959) o *Tirez sur le pianiste* (1960)— aseguraba que, para lograr un efecto de tensión en el público, era indispensable que este fuera perfectamente consciente de todos los hechos involucrados. De otra manera, no habría suspenso (Truffaut 73). Sus ideas se basan ampliamente en la teoría de la bomba (*The Bomb Theory*) que Alfred Hitchcock empleaba a menudo para describir los mecanismos intrínsecos en su filmografía: no solo había que detonar una bomba enfrente del espectador para generar tensión, había que hacerlo partícipe de ese conocimiento antes de que la bomba estallara. Lo mismo podría ser aplicado para entender en «Paso del Norte» la descomunal fuerza detrás de los acontecimientos que ocurren en ese punto intermedio entre México y los Estados Unidos: la tensión se va creando poco a poco, porque sabemos lo que le va a pasar al protagonista en la frontera, porque metafóricamente la bomba va a volar enfrente de él y no podemos hacer nada para detener ese estallido, esas balas rampantes que lo acribillan sin cesar. Ese incremento en el suspenso y la tensión —ese punto de ruptura en que se pone al descubierto la pulsión descontrolada de la violencia binacional, al cual denomino «estado de tensión»— orilla al espectador a darse cuenta de que la realidad política en un ambiente posrevolucionario no puede detener la fatalidad que se avecina. Solo entonces el suspenso emerge y detona en una escena sangrienta porque, a pesar del moralizante tono que por momentos Rulfo trata de imponer en el relato, esto no es un melodrama a la altura de esas producciones cinematográficas del Alemanismo, sino una narrativa sórdida con tintes de suspenso que acontece en el espacio limítrofe y ambiguo entre México y los Estados Unidos. Una especie de *thriller* fronterizo, literatura de frontera que emplea *flashazos* de una estética *noir* inherentemente arraigada en la cultura de masas de la época, y que encuentran una manera de hacer evidente este espacio sin ley, ya no en la urbanidad o en el laberinto asfixiante de las ciudades, sino en ese «estado de excepción» que es la frontera donde fuerzas binacionales afectan y reducen al silencio la vida de los que quieren migrar hacia el norte.

Donde habita el crimen y la muerte: violencia binacional y necropolíticas en «Paso del Norte»

En 1955, Raymond Borde y Étienne Chaumeton publicaron el libro que definiría, en gran parte, lo que sería la primera aproximación a la estética del cine *noir*, *Panorama du film noir américain 1941-1953* (1955). Si algo resalta en el acercamiento que Borde y Chaumeton hacen de la filmografía estadounidense de posguerra es la preponderancia que el crimen y la muerte tienen como ejes sobre los que se articula el manejo tanto de la trama como del ambiente, esa dualidad que da movilidad y dinamismo al estilo técnico de estos filmes. La repetitiva presencia y preeminencia del crimen en el desarrollo de la trama, como bien aseguran, no es solo una herencia de la novela negra y del *hardboiled* americano que alimentaron la imaginación de los directores y de los escritores, sino que se vuelve también el sello por excelencia de una serie de producciones fílmicas que, desde *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston, hasta *Kiss Me Deadly* (1955) de Robert Aldrich, encuentran en los actos de brutalidad y el asesinato su mayor denominador. Pero, el crimen o la felonía aquí no es solamente una visión llana y transgresora de la ley, sino una moralidad torcida que desarticula y disloca los fundamentos éticos y lógicos de una organización de la realidad. En este mundo de la moral ambigua del crimen, las narrativas traen a juego la presencia de asesinos que ganan la simpatía del público (*likable killers*) o de policías corruptos que trastocan nuestro entendimiento del bien y el mal (Borde 10). Toda esa pulsión excesiva del quebrantamiento de la ley catapulta cada acción y decisión de los personajes hacia un torbellino de brutalidad y violencia que desemboca en el asesinato violento y transgresor. En este sentido, la muerte toma un rol central, ya que, básicamente, en boca de estos autores, el filme *noir* es un cine de la muerte: “Film noir is a film of death” (Borde 5). Es el otro eje por medio del cual las acciones dentro de la historia logran articularse, enraizándose en la gran maraña que la criminalidad ha tendido como una telaraña sobre la nebulosa geografía de la ciudad.

Son estos dos ejes o constantes que Borde y Chaumeton abordan los que permiten entender lo que el protagonista de «Paso del Norte» llega a encontrar al aventurarse hacia el otro lado: un espacio viciado por el crimen y la muerte. Sin embargo, Rulfo da un giro sustancial a la estética *noir*, un paso más allá en la comprensión de un terrorismo sistémico, al señalar que crimen y muerte ya no están supeditados más por la moralidad

torcida del hampa o del crimen organizado en una urbe caótica, sino por la transgresora brutalidad de un sistema binacional cuyas partes en conjunto actúan para evitar que los migrantes pasen del otro lado. Esta duplicidad del crimen y la muerte se ven claramente en la escena cúspide del cuento cuando las ráfagas provenientes del lado norteamericano tunden a los campesinos al cruzar el río. Rulfo lanza así una escena brutal en boca del protagonista, quien tiene que digerir al unísono el intento de homicidio y el asesinato, la infamia y la impotencia: «Íbamos regustosos, chifle y chifle del gusto de que ya íbamos pal otro lado cuando merito en medio del agua se soltó la balacera» (195). El tono jocoso, bucólico, casi irónico en que el protagonista pinta el cruce de los migrantes por el río testimonia el punto en que la vida de muchos de ellos es segada de súbito por los disparos de los agentes migratorios que dejan manchada de sangre el agua. El crimen disloca así la narrativa, no solo parte a la mitad el relato del protagonista con la violencia irrefrenable del homicidio, sino también quiebra de súbito el «sueño americano» de aquellos migrantes que intentan completar su travesía hacia los Estados Unidos.

De igual forma, las ráfagas dejan herido de un brazo al protagonista y a su compañero, Estanislado, quien lo había convencido para que cruzara al otro lado. Herido del brazo, el protagonista jala el cuerpo ya sin vida de su amigo hasta llegar a la orilla. La escena se detiene y se enfoca en el cuerpo de Estanislado, haciendo un *close-up* en las sendas marcas de las balas que el protagonista ve a lo largo del pecho y el estómago de su amigo. Todo aquello parece confirmarle que no valía la pena arriesgarlo todo por una travesía que parecía, desde un principio, tener un final funesto. Aún aturdido por la balacera, el protagonista siente la presencia de un hombre uniformado que lo cuestiona por lo acontecido. «¿Y quiénes fueron los que los balacearon?», le pregunta el oficial de migración (195), a lo que él no sabe qué responder. «Entonces deben de haber sido los apaches», remarca el oficial como poniendo en la boca del protagonista una mentira para desviar la mirada de la verdad, como justificando la matanza con una absurda excusa, con un invento más del terror sistémico que desvía la atención del verdadero conflicto en una ola de violencia fronteriza en ambos lados del Río Bravo (Rulfo 195). Porque la felonía no solo está en arrebatar la vida y la esperanza de un grupo de personas dispuestas a abandonar su tierra por conseguir mejores oportunidades en una tierra extraña; también está presente en la indiferencia y corrupción del agente migratorio que

interroga, golpea y manda de vuelta al protagonista a su tierra como lo ha estado haciendo sistemáticamente con sus connacionales, cumpliendo con su labor como un buen trabajador del estado: «Tengo ahí una partida pa los repatriados. Te daré lo del pasaje; pero si te vuelvo a devisar por aquí te dejo a que revientes. No me gusta ver una cara dos veces» (195).

El protagonista, en shock, es incapaz de poder dar cuenta de los hechos que acaba de presenciar; no puede más que someterse a las cachetadas y regaños del agente migratorio antes de volver a su tierra para encontrarse nuevamente con la miseria y con su padre. Son estas situaciones opresivas que enfrentan los personajes de ficción las que llevan, como asegura Barton Palmer, a una exploración de «estados liminales del ser» (*liminal states of being*), una desestabilización de la personalidad que lleva a estados alterados y limítrofes parecidas al sueño o a lo onírico (69). En parte, esta instancia de disociación o desconexión con la realidad se debe a un ambiente nocivo y asfixiante que pone a prueba y lleva al límite de la resistencia física y mental a los personajes en el relato. Generalmente, en las narrativas *noir* o en el *hardboiled*, este ambiente pernicioso se sitúa en las entrañas mismas de las ciudades americanas, esos espacios marginales de las grandes urbes de posguerra que son vaciados de todo sentido de protección y familiaridad, y, en cambio, son reemplazados por un lugar alterno y clandestino, viciado y peligroso. A esto, Barton Palmer le llama «la ciudad oscura» (*dark city*) (69). Es ahí donde el sentido de seguridad y domesticidad del espacio privado del hogar es puesto en peligro por la alteridad de una urbanidad desconocida donde habita el crimen y la muerte. Sin embargo, en «Paso del Norte» no es la urbe predatora la que seduce y corrompe a los personajes para consumirlos dentro de su geografía nociva, sino la frontera, la que pone al límite el «estado de tensión» de los cuerpos y las mentes de los individuos. La frontera entendida aquí como un espacio liminal, un espacio limítrofe y en conflicto entre dos naciones donde normas torcidas y amorales permiten el exacerbado uso de la violencia. Un territorio violento donde el asesinato o el crimen puede acontecer porque se vive en el intersticio entre dos linderos legales, dos instancias de poder soberano que, interpoladas, generan un vacío jurídico que dejan indefensos y en desventaja a quienes intentan cruzar clandestinamente. En otras palabras, un «estado de excepción»: tierra de nadie donde la desintegración y la suspensión de las garantías individuales se dan a razón de una crisis o emergencia que permite la instauración de un nuevo orden

(Agamben 23). Fantasía política y cruenta que Carl Schmitt y Giorgio Agamben exploran en sus obras para esclarecer ese súbito ascenso de poderes indeterminados y vagos en que se violan derechos inalienables y se desdibujan las garantías constitucionales. Pero, por extraño que parezca, también es un espacio que seduce y cautiva la imaginación del migrante porque la frontera se vuelve un umbral hacia la fantasía desproporcionada del sueño americano, dando cabida a las promesas incumplidas del sueño del progreso y el éxito que atrae a las personas inclusive al límite mismo de la muerte. Rulfo juega así con esa ambigüedad de la frontera, un espacio que seduce y destroza las esperanzas de los personajes que lo han arriesgado todo para ver sus metas hechas realidad; un espacio forjado de deseos incompletos que se van apilando como los cuerpos en el agua.

Solo entonces la frontera se muestra como un espacio impenetrable y hermético, vigilado y controlado por agentes anónimos cuyas acciones desmedidas someten, violentan, deportan y suprimen vidas con una eficacia aterradora, sin un ápice de moral o de duda. Es una afinada máquina de erradicación de cuerpos e ilusiones en ambos lados de Río Grande, un sistema binacional cuyo desproporcionado poder cae por completo sobre los migrantes, trabajadores o campesinos empobrecidos, quienes se ven incapaces de defenderse contra el exceso de violencia ejercido sobre ellos. Como asegura Achille Mbembe, el estado o el gobierno soberano tiene el poder de decidir qué vida importa y cuál no; tiene la posibilidad de definir quién es desechable y quién no bajo ciertas condiciones. En su ensayo “Necropolitics” (2003), Mbembe explica que este poder sobre la vida y la muerte es el mayor ejercicio de soberanía. El sueño de la libertad e independencia que cualquier sujeto pueda tener está supeditado a la fantasía de que todos los individuos son iguales ante la ley, ante ese cuerpo (*demos*) ambiguo formado a partir de hombres y mujeres libres, ante las normas que rigen y controlan el dominio de la vida o de lo que Michel Foucault llama «biopoder» (Mbembe 11).

Sin embargo, para un grupo de campesinos que tratan de cruzar hacia los Estados Unidos, como ocurre en el cuento de Rulfo, dichos principios modernos de equidad o libertad quedan vedados, ya que, bajo la lógica de lo que Mbembe denomina «necropolítica», para una institución, como el estado, el gobierno, o un «estado de excepción», el valor que la vida de una persona pueda tener es menor mientras más alejado esté del eje del privilegio, como es la condición social o cuestiones raciales (17). En este

sentido, el poder actúa dividiendo a la especie humana en categorías y subcategorías, fraccionando a la población en grupos cada vez más minúsculos, aislados y segregados, hasta que esta categorización se reduce a los que merecen vivir y los que no importa que mueran, los vivos y los muertos. De tal manera que, en el estado moderno, las necropolíticas no solo determinan qué sector de la población debe ser exterminado, sino que construyen un sistema de eliminación que establece quién está muerto social o políticamente, quién merece la atención del estado o quién debe ser excluido y aislado (Mbembe 22). Para el protagonista y el grupo de migrantes que cruzan por el Río Grande, la suerte está echada, dado que no está en ellos el poder decidir entre la vida o la muerte, sino en las instituciones binacionales que han lanzado los dados y han decidido que su vida no vale nada: pequeños residuos de un Estado de Derecho fallido, de las promesas incumplidas del progreso nacional, de la hiriente catástrofe de la Reforma agraria y los sueños rotos del Milagro Mexicano. El crimen, entonces, más allá de esa desmedida manipulación y empleo de poder, es la completa eliminación de la vida y las esperanzas de individuos cuya existencia o desaparición es completamente indiferente ante los ojos del estado. De esa manera, el texto eleva el «estado de tensión» de los personajes, un punto de ruptura en que se pone al descubierto la pulsión descontrolada de la violencia binacional que se alimenta no solo de la erradicación y desmembramiento de cuerpos, sino también de la destrucción psicológica que transforma y vacía de sentido a los personajes. Proceso de deshumanización que habita el espacio fronterizo, en el umbral mismo de lo que Agamben denomina «estado de excepción» y que es reflejo del ambiente social del capitalismo tardío que Rulfo describe en su narrativa.

Hacia una estética del *thriller* fronterizo: conclusiones

Oscilante entre los cambios sistémicos de un México moderno y una época de posguerra, la vida del protagonista de «Paso del Norte» se ve transformada al sobrevivir las balas que rozan desafiantes su cuerpo. La fortuna le ha permitido regresar a contar su trágica experiencia intentando cruzar las aguas del Río Bravo. La narrativa de Rulfo es rica en experimentos formales, pero también en exploración de temas. Si bien su descripción de las condiciones de vida de los pobladores rurales en un ambiente posrevolucionario siempre ha llamado la atención de la crítica, también es justo recalcar cómo esas condiciones mismas derivaron en una

migración hacia la Ciudad de México y también hacia los Estados Unidos. Rulfo, con esto, abre una puerta hacia uno de los grandes problemas sistémicos del país, hacia una realidad migratoria que ha sido siempre parte de la historia nacional. Sin embargo, con «Paso del Norte», el autor jalisciense da un paso más al construir un ambiente lóbrego y oscuro que reproduce los grandes miedos y la visión que la gente tenía en esa época sobre el proceso migratorio. Una visión única, llena de claroscuros y situaciones amorales que, quizás, son consecuencia de una cultura de masas ricamente influenciada por los *thrillers* americanos y el cine negro. Porque algo de esos filmes sórdidos, de esa estética *noir*, está presente en el cuento. Algo de ese suspenso atronador sacude el alma de los lectores al ver la vida de los migrantes desquebrajarse. Algo de esa industrialización opresiva y de esa pseudomilitarización de la frontera parece acechar las palabras de Rulfo y presagiar los grandes cambios sociopolíticos que estallarán con el neoliberalismo y la violencia transnacional.

Así, el cuento de Rulfo se puede leer como uno de esos primeros acercamientos a la literatura fronteriza mexicana donde la presencia del migrante empieza a tener una preponderancia cultural. Pero también como un *thriller* o narración de suspenso que empieza a inaugurar toda una manera de entender el espacio limítrofe de la frontera norte y toda esa violencia transnacional que, años después, se desencadenó con la firma del Tratado de Libre Comercio (1994), desgarrando los cuerpos y silenciando la vida de miles de personas. Casi cincuenta años después, ese mismo silencio despedaza la tranquilidad de los pobladores de la ciudad ficticia de Santa Teresa en la novela póstuma *2666* (2004) de Roberto Bolaño. Y, así como en la obra de Rulfo, los ingenuos intelectuales del texto de Bolaño se adentran en una zona fronteriza esperanzados por hallar vestigios del elusivo Benno von Archimboldi solo para encontrarse con feminicidios, desapariciones y crímenes.

De esta manera, Rulfo quizás inaugura una forma de expresión llena de claroscuros y antihéroes que motivará la escritura de autores como Roberto Bolaño, Elmer Mendoza, Martín Solares y Pablo Soler Frost en las que se invita a la reflexión sobre las descomunales dimensiones del capitalismo tardío y, posteriormente, del neoliberalismo en el espacio fronterizo del norte de México. Una visión de mundo que describe cómo esas dos apuestas temibles del capitalismo salvaje desorganizan las prácticas habituales de los pobladores de la frontera o de la migración hacia los Estados

Unidos, dislocando el sentido de realidad, abriendo las puertas a una hiperviolencia que no tiene límites.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción: Homo Sacer, II, I*. Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- Bonfil, Carlos. *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. CONACULTA, 2016.
- Borde, Raymond y Étienne Chaumeton. *A Panorama of American Film Noir 1941-1953*. City Light Books, 2002.
- Hitchcock/Traffaut*. Dirigida por François Truffaut, Touchstone, 1983.
- Leal, Luis. «'El Gallo de Oro' y otros textos de Juan Rulfo». *INTI: Revista de literatura hispánica*, no. 13/14, 1981, pp. 103-110.
- Massey, Douglas. "The Mexico-U.S. Border in the American Imagination." *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 160, no. 2, 2016, pp. 160-177.
- Mbembe, Achille. "Necropolitics." Traducido por Libby Meintjes, *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11-40.
- Mino Gracia, Fernando. *La fatalidad urbana: El cine de Roberto Gavaldón*. UNAM, 2007.
- Mora, Gabriela. «El ciclo cuentístico: *El llano en llamas* caso representativo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol 17, no. 34, 1991, pp. 121-134.
- Naremore, James. "American Film Noir: The History of an Idea." *Film Quarterly*, vol. 49, no. 2, 1995-1996, pp. 12-28.
- Negrín, Edith. «Pedro Páramo y el lenguaje filmico». *Pedro Páramo: Diálogos en contrapunto*. Editado por Yvette Jiménez y Luzelena Gutiérrez de Velasco, El Colegio de México, Fundación para las Letras Mexicanas, 2005, pp. 349-367.
- Palmer, Barton. "The Divided Self and the Dark City: Film Noir and Liminality." *Symploke*, vol. 15, no. 1/2, 2007, pp. 66-79.
- Rivera Garza, Cristina. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Random House, 2016.
- Rulfo, Juan. «Paso del Norte». *El llano en llamas*. Barcelona, RBA Editores, 1993, pp. 191-196.

«Zumbaron las balas hasta que nos mataron»... Alejandro Ramírez Méndez

———. «Juan Rulfo examina su narrativa». *Escritura*, no. 2, 1975, pp. 305-317.

Smuts, Aaron. “The Desire-Frustration Theory of Suspense.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, no. 3, 2008, pp. 281-290.