

*Contrabando* (2008) de Víctor Hugo Rascón Banda.  
Una autoficción posttestimonial

*Contrabando* (2008) by Víctor Hugo Rascón Banda  
as a Post-testimonial Autofiction

KRISTINE VANDEN BERGHE  
Universidad de Lieja  
kristine.vandenberghe@uliege.be  
<https://orcid.org/0000-0002-8903-5642>

EMMA ALVAREZ HERNANDEZ  
Universidad de Lieja  
emma.AlvarezHernandez@uliege.be  
<https://orcid.org/0009-0007-7631-5454>

RESUMEN: En este artículo leemos *Contrabando* (2008) de Víctor Hugo Rascón Banda como un ejemplo temprano de una modalidad genérica que proponemos denominar 'autoficción posttestimonial', para designar aquellos textos que combinan las convicciones y los propósitos ideológicos del testimonio con la ambigüedad enunciativa propia de la autoficción. Demostraremos que el texto, tradicionalmente leído como narconovela, contiene también rasgos propios de la autoficción y del testimonio. Los cuatro apartados que estructuran este ensayo destacarán tanto los elementos que aproximan el texto a la autoficción —su ambigüedad entre ficción y referencialidad y su sofisticación formal— como aquellos que lo vinculan con el testimonio —su perspectiva colectiva, subalterna y antihegemónica—. Asimismo, se prestará especial atención a Huguito, el autor-narrador-protagonista construido por Rascón Banda, cuya representación oscila entre, por un lado, el autorretrato negativo y denigratorio característico de las autoficciones contemporáneas, y, por otro lado, la figura del letrado comprometido con el pueblo sufriente, más cercana al *ethos* del editor de testimonios.

PALABRAS CLAVE:  
autoficción;  
testimonio;  
narconovela;  
compromiso literario;  
Víctor Hugo Rascón Banda;  
narrativa mexicana contemporánea.

ABSTRACT: In this article, we read *Contrabando* (2008) by Víctor Hugo Rascón Banda as an early example of a generic mode that we propose to call 'post-testimonial autofiction', in order to designate texts that combine the ideological convictions and aims of testimonial literature with the enunciative ambiguity characteristic of autofiction. We will demonstrate that the text, traditionally read as a narco-novel, also contains typical characteristics of autofiction and testimony. The four sections that structure this essay will highlight both the elements that bring the text closer to autofiction — its ambiguity between fiction and referentiality and its formal sophistication — and those that connect it to testimonial writing — its collective, subaltern and antihegemonic perspective —. Special attention will also be paid to Huguito, the author-narrator-protagonist constructed by Rascón Banda, whose representation oscillates between, on the one hand, the negative and denigrating self-portrait typical of contemporary autofictions, and, on the other hand, the figure of the writer committed to the suffering people, more akin to the ethos of the editor of testimonies.

KEYWORDS:  
Autofiction;  
Testimony;  
Narconovel;  
Committed Literature;  
Víctor Hugo Rascón Banda;  
Contemporary Mexican Narrative.

Recepción: 9 de octubre de 2024

Aceptación: 4 de febrero de 2025

---

## Introducción

Cuando murió a la edad de sesenta años, Víctor Hugo Rascón Banda (Uruachi, Chihuahua 1948-Ciudad de México 2008) había logrado publicar buena parte de su obra y, asimismo, había podido ver representadas muchas obras de teatro suyas. Se lo conocía en efecto principalmente como dramaturgo de obras que trataban de temas variados pero que estaban todas centradas en cuestiones apremiantes de la actualidad mexicana de su época. En varias entrevistas con Ricard Salvat (149) y Stuart Day (2018), el autor declaró que así quería opinar sobre la realidad de su país y, en la medida de lo posible, contribuir a cambiar las conciencias.

Rascón Banda hizo también una incursión relevante en el género novelístico con *Contrabando*, una novela con la que ganó en 1991 el Premio Bellas Artes Juan Rulfo para Primera Novela. Pese a este reconocimiento, el texto se publicó apenas en 2008, poco después de que el autor muriera. Sobre el porqué esta novela premiada no se publicó antes sólo se

puede especular. Esch (162) menciona la posibilidad de que el autor no haya autorizado su publicación y según García Ramírez, las editoriales rechazaron la novela porque trataba de sucesos que “nadie quería ver en ese momento” (84). Los ‘sucesos’ a los que se refiere García Ramírez son acontecimientos violentos y crímenes relacionados con negocios ilícitos en el norte del país. La novela evoca cómo, a finales de los años ochenta, un escritor llamado Hugo llegó a encontrarse atrapado en medio de la violencia en la Baja Tarahumara donde nació, una región que, en aquel entonces, se estaba convirtiendo en un importante centro del narcotráfico.<sup>1</sup> El texto consiste en una larga serie de relatos de horrores, desapariciones forzadas y enfrentamientos de los que el pueblo parece ser y es en parte la víctima indefensa. Ahora bien, cuando el texto concursó al premio Juan Rulfo a principios de los noventa, se trataba de un problema que afectaba ante todo al norte de la república, al menos a los ojos de la mayoría de los lectores mexicanos. Pero en 2008 la coyuntura había cambiado del todo: dos años antes el presidente Calderón había declarado oficialmente la guerra al narcotráfico, lo cual provocó a su vez un drástico deterioro de la situación en todo el país. Hizo que los mexicanos, vivieran donde vivieran en el territorio nacional, se vieran confrontados con crímenes relacionados con el negocio de la droga, circunstancia que contribuyó a generar un *boom* de narconovelas (Palaversich 2012). Que en 2008 la casa editora Planeta tuviera interés en publicar el texto se entiende a partir de este cambio de contexto social y literario, pues se podía esperar razonablemente que fuera a beneficiarse de dicho fenómeno editorial. Que esto haya sido el caso se desprende de la crítica académica sobre el texto: ha sido abordado principalmente como una narconovela.<sup>2</sup>

En las casi dos décadas que separan el primer reconocimiento que se le dio en 1991 y su circulación pública desde 2008, hubo otra evolución que puede haber contribuido a que aumentara el interés por ella. *Contrabando*

---

<sup>1</sup> Para otras especulaciones sobre el tema véanse Quaas (2019) y Villoro (2013). En 1991 el autor publicó una obra de teatro con el mismo título sobre la cual habla con Galicia (155).

<sup>2</sup> Por esto, no vamos a retomar esta perspectiva aquí. Para algunos análisis de *Contrabando* como una narcoficción se pueden consultar Esch (2014), Kunz (2016), Palaversich (2012) y Zavala (2018).

no sólo es una narconovela, sino también una autoficción, género bajo cuyas premisas lo queremos examinar en lo que sigue para enriquecer la crítica, pues el texto aún no ha sido examinado hasta ahora desde esta perspectiva. Reúne las dos características en las que se sustenta el género autoficcional: se presenta como una novela y, al mismo tiempo, sin embargo, el narrador y el protagonista comparten su nombre con el autor. Este doble criterio combina contradictoriamente el principio de *ficción* que rige el género novelístico con la promesa de referencialidad incluida en el pacto *autobiográfico*. Manuel Alberca la ha definido en los siguientes términos:

La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene “gato encerrado”. Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra (128).

Esta definición también ilustra por qué Alberca ha caracterizado la autoficción en función del pacto de lectura ambiguo que propone a los lectores: ante los textos autoficcionales más representativos dudamos cómo debemos leerlos, en clave ficcional o como discurso autobiográfico verídico. Asimismo, el género se distingue de la autobiografía más clásica —cuyo lenguaje suele ser bastante plano— gracias a su gran sofisticación literaria. Philippe Gasparini subrayó esta sofisticación, destacando que la autoficción suele presentar “numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia” (193). Ahora bien, cuando *Contrabando* ganó el premio Juan Rulfo en 1991, el género de la autoficción aún no tenía tanta visibilidad. Al contrario, desde mediados de esa misma década conoció un genuino auge (Casas 2014). Así pues, cuando Planeta lanzó el libro en 2008, ya había un público lector bastante familiarizado con este tipo de novelas. Es otra circunstancia que posiblemente contribuya a explicar por qué había entonces un mayor interés por publicarlo.

Al mismo tiempo de que es una narcoficción y una autoficción, el texto manifiesta rasgos del género testimonial tal y como lo entiende, por ejem-

plo, John Beverley (2010). Según él, en el testimonio un testigo pretende dar a conocer una situación problemática de la que sufren personas que se encuentran en una posición subalterna frente a una élite ante la cual intentan resistir. Lo definió como:

Una narración con la extensión de una novela o una novela corta, en forma de libro o panfleto (esto es, impresa y no acústica), contada en primera persona por un narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos relatados, y cuya unidad narrativa es por lo general una “vida” o una experiencia significativa de vida. El testimonio, sin estar subsumido en ninguna de ellas, puede incluir cualquiera de las siguientes categorías literarias [...]: autobiografía, novela autobiográfica, historia oral, memoria, confesión, diario, entrevista, informe de testigo ocular, historia de vida, novela-testimonio, novela no ficticia o literatura “factográfica” (23).

De la autoficción, el testimonio se distingue por el pacto de lectura que propone, pues el testigo promete un texto referencial en el que dirá la verdad de lo que pasó. Del género autobiográfico lo aparta su dimensión colectiva: el testigo individual dice hablar en nombre del grupo al que pertenece y al que desea representar con la esperanza de suscitar entre los lectores solidaridad con la causa de su comunidad. Estos propósitos inciden en la forma del testimonio, que no puede ser rebuscado para no entorpecer la comprensión del mensaje político. Por esto Beverley lo caracteriza como “una forma extraliteraria o incluso antiliteraria de discurso” (34).

En lo que sigue vamos a demostrar cómo Rascón Banda mezcla rasgos de la autoficción y del testimonio. El estatuto ambiguo de su texto, entre ficción e historia, y su forma sofisticada lo allegan a la autoficción. Al revés, sus contenidos políticamente críticos que procuran alertar sobre una coyuntura en la cual sufre un grupo subalterno, así como el protagonismo de la colectividad le vienen del testimonio. Después de comentar estos rasgos, argumentaremos que este carácter bifronte incide también en la imagen de Huguito, el autor-narrador-protagonista que Rascón Banda se construye en el texto. Se empequeñece con mucha auto-ironía, lo cual es una práctica común entre los autores de autoficción, pero, al mismo tiempo, se construye un *ethos* de escritor comprometido con el pueblo sufriente, rasgo que remite al editor del testimonio. De esta manera, queremos

demostrar que *Contrabando* es un ejemplo temprano de una modalidad genérica que proponemos llamar ‘autoficción postestimonial’.

### Ambigüedad e innovación

Cuando la novela se dio a conocer en 1991, a sus lectores la extrema violencia de sus escenas les podrá haber parecido exagerada y alejada de su propia experiencia. Por el contrario, cuando se publicó en 2008, a ningún lector que estuviera al tanto de la actualidad mexicana esta representación debió de parecerle fantasiosa. El cambio del contexto nacional y, parejamente, la modificación de la noción de la realidad en el país, quizás hayan modificado la lectura de la novela, que habrá sido entonces más ficcional en 1991, y más referencial en 2008. Pero ello no obsta para que cualquier lector, donde y cuando sea que lea el texto, se haya preguntado y se seguirá preguntando cuánto hay de realidad y cuánto de invención en esta historia contada por Huguito, un dramaturgo que regresó al pueblo de su infancia, Santa Rosa, esperando poder escribir más tranquilamente que en la Ciudad de México. Relata cómo, una vez allí, se vio involucrado en varios enfrentamientos sangrientos y en situaciones peligrosas, en las que logró escapar de la muerte sólo por poco. También cuenta cómo la violencia desestabiliza la vida de los habitantes de la Baja Tarahumara. Por una parte, la identidad onomástica entre narrador, autor y protagonista sugiere que todo le pasó tal cual lo cuenta. Por otra parte, la calificación del texto como novela, la inclusión en ella de una obra de teatro y de un guion de cine y la presencia de numerosos diálogos o del discurso indirecto libre alejan el texto de los géneros referenciales y destacan su estatuto de ficción.

Las dudas sobre el estatuto del texto generadas por su lectura evocan la definición que Manuel Alberca propuso de la autoficción en función de su ambigüedad. Según el punto de vista que adopte y los conocimientos que tenga sobre la vida del autor, así como según los rasgos del texto que privilegie, el lector puede pensar que se trata de una historia bastante autobiográfica o que es en gran parte fabulada. Esch asume que los hechos contados hablan de un viaje real (166) y Fourez dice que el texto incluye “abundantes huellas autobiográficas” (66). Sin embargo, aunque algunas

coincidencias entre el autor y su narrador son evidentes, carecemos de información que permita afirmar que los acontecimientos evocados y los encuentros que narra se produjeron como los cuenta el narrador. El texto no da pistas al respecto y el autor no aportó aclaraciones sobre el particular.

El texto de Rascón Banda se aparta también del registro autobiográfico más común gracias a su sofisticación formal.<sup>3</sup> La “innovación formal”, “la fragmentación” y “la alteridad” (Gasparini: 193) de la novela son ante todo el efecto de su formato híbrido: *Contrabando* incluye materiales que corresponden a diversos géneros discursivos. De los veintitrés capítulos que la integran, uno es una carta, otro un diálogo grabado en un casete, leemos también una conversación por radiogramas en la que se cruzan varias charlas y, al final de la novela, se inserta una obra de teatro antes de que aparezca un guion de cine. Diversos capítulos constan de una entrevista o de historias intercaladas, contadas por varias mujeres o por los padres de Huguito, que es el narrador principal. Los capítulos se enlazan mediante fragmentos del diario de este narrador que forman la narración marco. El texto es, pues, un tejido de distintos géneros, lo cual lo convierte en un buen ejemplo de la hibridez en la que se mueve el género de la autoficción. A esta hibridez genérica también contribuye la inclusión en distintos momentos de la trama, de letras de corridos, especialmente de narcocorridos. El padre de Huguito suele escuchar esas canciones sobre el narcotráfico cuando maneja su troca roja, una alusión al corrido “La banda del carro rojo” que ilustra cómo los narcocorridos funcionan como intertextos. De la importancia de esta intertextualidad da cuenta también el título del libro, que alude a otro corrido famoso, “Contrabando y traición”.

La propia forma en la que *Contrabando* apunta a esta canción ilustra cómo mezcla sutilmente realidad y ficción, un recurso común en la autoficción, que contribuye a aumentar su ambigüedad. En la troca Huguito y su padre comentan el corrido cuando lo escuchan en la radio. El padre explica entonces a su hijo quiénes eran sus personajes principales, Camelia y Emilio, y dice que conoció bien a este último: “Mi padre me explicó que Camelia era la amante y cómplice de Emilio Varela y que un día salieron

---

<sup>3</sup> Beard (2014) y Esch (2014) han demostrado las implicaciones éticas de estos rasgos.

los dos de San Ysidro [sic], procedentes de Tijuana, traían las llantas del carro repletas de hierba mala. Yo conocí bien a Emilio, me dijo, al que Camelia matara en un callejón oscuro sin que se supiera nada” (2008: 42). La escena traba de manera íntima la realidad de la novela (Huguito y su padre, que se llama Epigmenio en la novela y también en la realidad) con la ficción (los personajes del corrido, del que la cita precedente reproduce algunas frases). Esta mezcla, por otra parte, remeda aquella de la que a menudo están hechos los propios corridos, que también se conciben a caballo entre la crónica y la ficción (Marco González: 111). Así, de acuerdo con el letrista del corrido, Ángel González, la historia contada era imaginaria, aunque se utilizaron nombres verdaderos de personas involucradas en el narcotráfico (Cota Torres: 82). El lector puede pensar que en *Contrabando* ocurre algo parecido: que sus personajes son reales pero que su trama es (en parte) ficticia.

Cuanto precede nos lleva a sugerir que el título de la novela puede leerse de dos maneras distintas. Su sentido más palpable es *temático*: se refiere al norte, al narcotráfico y a la intertextualidad con los corridos. Al mismo tiempo, también puede leerse como una alusión al género del texto que encabeza, como un título *remático* (Genette 1987). En su autoficción, Rascón Banda transgrede constantemente fronteras simbólicas: como que un contrabandista pasa furtivamente del universo extradiegético al intradieético y, de esta forma, vuelve porosa la distinción entre invención y referencialidad, entre *fact* y *fiction*. El pacto referencial del autobiógrafo o del testigo que promete decir la verdad sobre lo que pasó y sólo la verdad, le es ajeno.

Esto también se deduce de otro rasgo formal importante en la novela. Las distintas versiones de los hechos que los habitantes del pueblo transmiten a Huguito se contradicen.<sup>4</sup> Tal dialogismo social abierto contribuye a dar cuenta de una comunidad que, bajo la urgencia del momento, busca entender la realidad para decidir sobre cuál podría ser el comportamiento más adecuado para protegerse. También avisa de la dificultad para la gente del lugar, y para quien llega a ella desde fuera, de saber qué está pasando. Evoca un contexto complicado y poco transparente donde las alianzas

---

<sup>4</sup> Kaup contrasta este rasgo con el corrido (190).

cambian según los intereses del momento y donde nadie sabe bien quién es, en algún momento dado, responsable de la violencia y los crímenes.

La polifonía en *Contrabando* desdice la creencia que preside a la autobiografía y al testimonio de que hay una sola verdad y que uno puede dar cuenta de ella. Al confrontar encontradas versiones de los acontecimientos, al exponer la polifonía en la propia forma del texto, Rascón Banda sugiere que se trata de una pretensión ilusoria, que hay tantas verdades como puntos de vista y que la realidad es en parte el efecto de la experiencia personal. Son rasgos que convierten *Contrabando* en una genuina autoficción, un género que medra en la actual era de la sospecha que supone una descreencia en la existencia de una verdad única, así como dudas relativas a la posibilidad del discurso de dar cuenta de ella.<sup>5</sup> Son rasgos, asimismo, que alejan *Contrabando* del testimonio. Sin embargo, otras características evocan fuertemente este otro género, como pasamos a ver ahora.

### Colectividad y subalternidad

Con el capítulo inicial del texto entramos directamente en el diario de Huguito, cuyas sucesivas entradas componen la narración marco que envuelve toda la novela. En el primer comentario de la primera entrada describe cómo, al llegar a Chihuahua, fue testigo de una balacera en la que murieron dos jóvenes y cómo, luego, su padre lo recogió para llevarlo a casa, dando en el camino un aventón a una mujer vestida de luto. El segundo capítulo consta del relato de esta señora que toma el relevo de la narración, lo cual hace que el narrador del primer capítulo, Huguito, se convierta en narratario, en destinatario de las palabras de ese personaje femenino. En el tercer capítulo volvemos a escuchar la voz de Huguito, que explica en su diario por qué volvió a la casa de su infancia, dando la palabra a su madre en un discurso indirecto libre:

Vine a Santa Rosa por dos motivos. Pide vacaciones. Un mes acá se te va a pasar volando. Podrás descansar, dormir a gusto, sin los sobresaltos de México, esa ciudad terrible, y tendrás tiempo para escribir, tranquilamente, en la calma

---

<sup>5</sup> Manuel Alberca concibe la autoficción como una manifestación de la posmodernidad de finales del siglo xx (39).

del pueblo, eso que me contaste que tienes que hacer, pero que no te sale, me había escrito mi madre. Cuando tengo un problema, como ese de que no me brotan las palabras ni el sentimiento, vengo a Santa Rosa, y aquí, donde no hay luz eléctrica ni teléfono, puedo encontrar los fantasmas que se vuelven personajes y los rumores que se convierten en argumentos (2008: 24).<sup>6</sup>

Después, el texto continúa alternando la voz de Huguito con otras de los habitantes del pueblo que testimonian sobre sus historias personales. Esta alternación de voces realza la importancia de la comunidad en el texto y contribuye a brindar un panorama social variopinto y amplio de Santa Rosa, donde todos parecen relacionarse con todos. Es palpable la predominancia de las colectividades (la familia, el rancho, el pueblo) sobre los individuos, predominancia de la que es ilustrativo el coche paterno: es una troca en la que viajan todo el tiempo personas que el padre de Huguito acerca a su trabajo o a la ciudad. El auto que, en muchas *autoficciones*, simboliza las relaciones íntimas del autor, con su familia o su pareja, aquí se transforma en un espacio de gran sociabilidad. El protagonismo de la colectividad es un primer rasgo que allega la novela al testimonio y la aleja de la autoficción, que suele indagar más en la personalidad individual y la vida privada.

Una segunda coincidencia entre *Contrabando* y el género testimonial es más directamente ideológica. Se podría pensar que el gran dialogismo social al que hemos hecho alusión antes —se contradicen las voces narrativas— es el signo de una desafección ética y política, también porque el narrador nunca toma partido, porque no hace declaraciones sobre dónde quedan la razón y la culpa. Sin embargo y, al contrario, si bien la novela propone diversas versiones de los hechos, estas versiones siempre suponen una perspectiva antihegemónica, lo cual les brinda una fuerte coherencia ideológica. El texto deja claro que es ingenuo esperar soluciones que vengan de espacios institucionales y, una y otra vez, las versiones oficiales son desestabilizadas por la ironía. Es significativo que, en varias bocas y desde el capítulo inicial, se escuche la afirmación de que, quienes matan o atacan pueden ser criminales o federales porque es imposible

---

<sup>6</sup> En este fragmento encontramos varias alusiones a *Pedro Páramo*, un intertexto estructural de la novela (Beard 2014).

hacer la distinción (60, 87, 100). La desconfianza del pueblo hacia las instancias estatales es completa.<sup>7</sup> La perspectiva popular implica también que la novela se niegue a proponer una distinción palpable entre el pueblo sufriente y el pueblo cómplice con el narcotráfico: el lector entiende así que numerosos lugareños están implicados en ese negocio por necesidad económica y que, en Santa Rosa, donde “no hay ley que valga ni gente libre de culpa” (209), la demarcación entre buenos y malos sólo en apariencia es nítida.

Esta perspectiva teje un segundo lazo con el género del narcocorrido y añade una nueva dimensión a las alusiones que encontramos a él. Aunque no se puede generalizar sobre el particular, ya que la variedad de las canciones sobre el narcotráfico es grande, muchas de las más conocidas adoptan un punto de vista solidario con el pueblo que está a la merced de quienes representan el *establishment* político y económico.<sup>8</sup> Que sea a este tipo de narcocorridos que la novela hace referencia lo sugiere el que en ella se use la expresión “corridos prohibidos” para designarlos (12, 129). En esos corridos, se concibe el narcotráfico como una actividad elegida por una necesidad económica o debido a la voluntad de sobrevivir (Herlinghaus 2009). En *Contrabando*, el cultivo de plantas narcóticas, así como su venta y compra son normalizados de la misma manera, por ejemplo, mediante el uso del léxico del trabajo común (y no del crimen) cuando se trata de los lugareños que participan en el negocio (59, 83, 119).<sup>9</sup>

Estas versiones populares que son críticas de la élite y solidarias con el pueblo sufriente, las apoya el letrado Huguito al informar sobre sus propias experiencias, aun sin que se pronuncie de manera explícita. Tan pronto como en la primera entrada de su diario, documenta tres episodios del día en los que las autoridades abusan de personas indefensas: cuando un grupo de hombres armados mata a dos muchachos en fuga (presuntos narcotraficantes) en el aeropuerto, cuando en un retén los judiciales roban

---

<sup>7</sup> Según Oswaldo Zavala la novela da buena cuenta de cómo en esa época “el Estado gestionaba la delincuencia organizada” (103).

<sup>8</sup> Herlinghaus los califica como “dissident cultural expression, spontaneous democracy, and alternative memories [...] as well as sites of subaltern opposition” (34).

<sup>9</sup> Sin embargo, en la novela, esta promesa de progreso socioeconómico promovida por el narcotráfico se revela ilusoria ya que el tráfico ilícito desemboca siempre en la violencia.

el alcohol que su padre lleva en el coche y cuando los soldados le quieren requisar esta troca. Este tipo de acontecimientos hacen que el narrador evolucione en el curso de los acontecimientos. Provocan que, después de presentarse con los rasgos recurrentes del escritor autoficcional, comience a asumir características más propias de un editor de testimonios.

### El yo autoficcional

En realidad, nos falta información sobre Huguito, carecemos de datos sobre cómo es físicamente, sobre qué siente y piensa. Ni siquiera los fragmentos de su diario son muy informativos al respecto. Su retrato se construye de forma oblicua, gracias a los comentarios que los habitantes del pueblo hacen sobre él. Estos comentarios lo privan de cualquier forma de heroicidad y resultan así en un retrato común en la autoficción contemporánea. Alberca apuntó a cómo el escritor de hoy se suele representar como “un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria” (24). En el estudio que dedicó al género en la ficción argentina, Premat (2009) concluyó que pinta figuras de autor negativas y que este tipo de figuración no se limite a la literatura argentina, lo demostró asimismo Castany Prado (2015). El autorretrato que se hace Rascón Banda en *Contrabando* comprueba estas ideas, pues es negativo y denigratorio. En él destaca que Huguito (el diminutivo parece apuntar a su pequeñez) es un letrado inútil cuya notoriedad incluso puede perjudicar al pueblo.

Se define desde el íncipit de la novela de la siguiente manera: “Es medianoche en Santa Rosa. Cansado, lleno de polvo por el viaje a este pueblo minero de la Baja Tarahumara, no quiero dormir sin dejar un pormenor de lo que me ha pasado este día” (2008: 7). Desde la Ciudad de México ha llegado al norte y, aunque cansado, se pone a escribir. En la conversación con la mujer enlutada a la que su padre da un aventón destacan estos mismos rasgos de forastero y letrado:

Y tú, ¿eres narco?, me preguntó. Le contesté que no. Entonces eres judicial, afirmé con seguridad. ¿Por qué?, le reclamé. Es que miras igual que ellos, respondió. ¿Y de qué vives, entonces? Soy escritor. Ah, mira nomás, escritor. Pues haz

un corrido de lo que me pasó para que el mundo lo sepa. Yo no hago corridos. Qué lástima, dijo, como eres escritor, lo pensé (12).

El diálogo hablado es simultáneo con un diálogo de miradas, miradas que funcionan como sinécdoque de la identidad: Hugo mira distinto, de lo cual la señora deduce que no es de ahí y que es malo. Pero él mismo explica su diferencia diciendo que es escritor. De esta forma la conversación confirma los dos rasgos que el narrador se había adjudicado en las líneas iniciales de la novela: viene de fuera y es un letrado.

Este perfil suyo provoca dos sentimientos encontrados entre las personas de Santa Rosa (35, 42, 61, 85). El primero es el temor por la posible amenaza que trae consigo, amenaza que se vuelve real cuando desaparece su primo. Su tío viene a acusarle de ser responsable de esta desgracia, confrontándolo con unos escritos anónimos donde se amenaza con crear problemas para el pueblo en caso de que “el escritor” llegara a fisgonear (112). El segundo sentimiento generado por la aparición del letrado es la esperanza, pues las mismas personas que temen su influencia negativa esperan que ponga su talento a su servicio y que hable con sus contactos sobre la violencia que están padeciendo. Estas emociones contradictorias se expresan desde el inicio cuando la señora enlutada, después de verlo como un intruso malo, le pide que escriba un corrido sobre lo que le pasó. Más tarde, otra mujer le trae un casete para que lo entregue a los periódicos o a la Procuraduría (75) y su madre le pide que vaya a la radio, que hable con sus amigos abogados y con el gobernador (41, 171). Al escritor se le reclama que funcione como un puente entre los subalternos y los letrados o los políticos.

¿Pero cómo responde el escritor a estas solicitudes? Sus reacciones iniciales, de las que él mismo deja constancia desde la primera entrada de su diario, lo muestran reacio a dar una respuesta positiva a las demandas del pueblo. Así, a la petición de Damiana Caraveo de que escriba un corrido para dar a conocer la matanza de su familia, contesta: “Yo no hago corridos” (12) y cuando Jacinta Primera le pregunta si le podría ayudar a ubicar a su marido desaparecido, reacciona con evasivas (28). En sus respuestas reclama su derecho a limitar su escritura al estricto ámbito personal, según los términos que había previsto inicialmente para

su estancia en Santa Rosa. Rechaza la autoridad con la cual los lugareños quieren revestirlo y descarta la imagen que tienen de él como letrado que puede cambiar las cosas. No obstante, al principio de la historia sí actúa una vez. Cuando es confrontado con el abuso de los militares que quieren confiscar el coche de su padre, les advierte: “Soy escritor. Voy a mi casa en Santa Rosa. Vivo en México. Escribo en *Proceso*. Denunciaré todo” (11). El resultado es inmediato, ya que los soldados lo dejan continuar su camino. De esta forma, al inicio de la novela surge la figura de un escritor sólo dispuesto a intervenir cuando puede ver los abusos con sus propios ojos y, sobre todo, cuando es personalmente afectado. En otras circunstancias, cuando se trata de ayudar a los demás, se niega a intervenir. Se distingue así fundamentalmente de un editor de testimonios, mucho más comprometido con la gente que necesita su ayuda o su voz.

Sin embargo, a medida que va conociendo la situación en la que vive el pueblo, la actitud de Huguito evoluciona. Así, cuando su madre le pide (41, 171-72) que vaya a la ciudad con la esperanza de que pueda denunciar la violencia padecida por la gente, sí responde a estas órdenes. Empero, ya que no se refiere nunca a los resultados que estas iniciativas producen y porque la coyuntura no mejora durante su estancia en Santa Rosa, el lector deduce que sus intervenciones son vanas. A la imagen de un escritor reacio al compromiso sucede otra de un letrado inútil cuya intrascendencia también se insinúa en la manera como termina su estancia. Huguito es llevado por su padre en la misma troca roja de vuelta al aeropuerto desde donde se irá a la capital, una vez más a petición de su madre que opina que la situación en el pueblo ha llegado a ser demasiado peligrosa para él (41, 208-09). Con este final en que el escritor vuelve vencido a casa y abandona el escenario de los hechos, la novela da forma a lo que Jean Franco (2002), ha llamado la caída de la ciudad letrada. Simboliza la falta de relevancia del escritor contemporáneo y su repliegue frente a lo público.

Visto desde estas perspectivas, el autorretrato que se hace Rascón Banda en el personaje de Huguito, como héroe sin atributos, es ejemplarmente autoficcional.

## El yo testimonial

No obstante, en *Contrabando* el retrato del autor no es unívoco y la misma novela rectifica el autorretrato denigratorio construido en los fragmentos del diario que acabamos de citar. Lo sustituye otro perfil, más positivo, que surge cuando tomamos en cuenta la estructura completa en la que estos fragmentos aparecen. Este perfil apunta hacia una serie de coincidencias entre Huguito y la figura del editor de testimonios.

Si el autor vino a Santa Rosa, es porque su madre le alentó a buscar la tranquilidad necesaria para escribir. En la Ciudad de México, Huguito no lograba avanzar en la redacción de un guion sentimental sobre el Norte que el empresario Antonio Aguilar le había encargado. Dicho guion es uno de los numerosos relatos intercalados en la novela, aunque Aguilar no se lo quiso recibir a Huguito por no ser el texto melodramático que había esperado de él. Al contrario, consideraba que era tan crítico que le podría causar problemas. Por lo tanto, el guion inocuo que Huguito iba a escribir por un interés financiero se transformó en un texto arriesgado de denuncia. Se convirtió así en uno de los testimonios impactantes que la novela incluye sobre lo que está pasando en la Baja Tarahumara y que apuntan a la corrupción y la implicación del gobierno en la violencia. Tanto el guion como la novela están contruidos sobre una firme perspectiva ética subalterna y un punto de vista político anti-elitista. Y mientras que al inicio el escritor se autorretrata como un letrado reacio a ponerse al servicio del pueblo, el texto que finalmente publica es el producto de un intelectual comprometido que denuncia las injusticias que este mismo pueblo padece y de las que la novela cuenta numerosos episodios.<sup>10</sup> Por esto *Contrabando* puede leerse como el corrido que al principio el narrador se negó a hacer y constituye una respuesta finalmente positiva a la señora de luto que le pidió que “deja[ra] un pormenor” de lo que estaba pasando en el pueblo (7). Con el autorretrato denigratorio del escritor contrasta el resultado de su trabajo concluso tal como lo descubre el lector.

---

<sup>10</sup> En el capítulo “Una noche en Santa Rosa” se relata un episodio violento en el que murieron dieciséis personas y más de veinte resultaron heridas. Tras esa noche de terror, Huguito, con la ayuda de varios miembros de su familia, recoge declaraciones y testimonios de los pueblerinos para transcribirlos en cartas que envía a diversos periódicos (2008: 90).

Que este compromiso del intelectual implique grandes riesgos lo podemos deducir de varias escenas. Ya temprano en la novela la madre le ordena a Huguito que se abstenga de contar los sucesos: “Te encerrarás en la huerta a escribir y por ningún motivo vas a contar lo que viste” (101). La acción de *escribir* aquí se refiere sin duda a algo tan inofensivo como el guion sentimental que supuestamente está preparando, mientras que el verbo *contar* tiene connotaciones de peligro ya que se refiere a informar sobre la realidad padecida por el pueblo. Al final de la novela, la madre de Huguito le vuelve a instar a ser prudente y le pide que olvide todo: “Olvídate de lo que viste y escuchaste acá” (209). La novela que tenemos entre las manos es más que un gesto de rebeldía o de emancipación de un hijo ante su madre autoritaria: traspasa el ámbito familiar para comprometerse con la colectividad, lo cual, a su vez, apunta hacia la conexión testimonial. El escritor hace abstracción del peligro que corre porque estima que tiene la obligación ética de dar constancia de los hechos.<sup>11</sup>

El final de *Contrabando* demuestra que el temor de la madre por su hijo no fue desproporcionado. Cuando lleva a Huguito de regreso al aeropuerto, el padre trae en su troca roja a muchas personas y, mientras tanto, escucha corridos prohibidos. Huguito se duerme y tiene una pesadilla sobre cinco sacerdotes en San Salvador (con lo cual se establece una relación entre el México de finales de los ochenta y la guerra que asoló en esa misma época al país centroamericano) en la que se produce un enfrentamiento sangriento. Pero, sin que ningún narrador intervenga para señalarlo, este sueño resulta interferido por la realidad (con lo cual se produce otro cruce entre niveles diegéticos): la troca no logra detenerse a tiempo ante un retén de soldados que matan al chofer y a diez pasajeros. El padre de Hugo queda herido y está recuperándose en el hospital, mientras el autor escribe en su casa en la Ciudad de México el libro que tenemos entre manos, “con la mano izquierda porque tres dedos de la derecha los tengo inmóviles, con yeso, vendados” (208). Su cuerpo personal es una sinécdoque del cuerpo social: mientras que, al principio, se enfocaba su mirada rara para señalar

---

<sup>11</sup> Al desobedecer a su madre, Huguito continúa el ejemplo que le dieron sus padres. Que sus padres se pongan al servicio de la gente necesitada, lo ilustra la novela (97, 98, 130, 171...); que lo hicieran los padres del autor lo dijo éste en algunas entrevistas (Day 2018 y Partida Tayzan 2015).

su distancia frente al pueblo, al final, sus dedos vendados lo acercan a él. También es significativo que sea la mano del autor la que resulta herida. Apunta al peligro que corren aquellos que quieren dar cuenta de la coyuntura. En la última década México siempre estuvo entre los países con más periodistas asesinados por su profesión. En este contexto, testimoniar tiene una relevancia particular e implica un riesgo real, así lo sugiere la novela.

### Conclusión: una autoficción posttestimonial

De cuanto hemos dicho se deduce que *Contrabando* presenta una serie de rasgos que caracterizan el género testimonial, como son la perspectiva colectiva, el punto de vista subalterno y antihegemónico, los referentes de violencia e impunidad, y la presencia de un letrado que escucha y transcribe los relatos de los testigos que viven fuera del mundo de la letra impresa. Corresponden a una voluntad de denunciar por parte del autor, que comentó en 2007 lo siguiente sobre su obra: “Cuando me preguntan por qué escribo digo siempre que lo hago por frustración o por indignación. Si se revisa mi literatura —mis 54 obras de teatro, mis dos obras de narrativa y mis guiones de cine—, todos estos trabajos tienen algo en común: están inspirados en un hecho real que me hizo daño o me provocó” (2007: 221). Pero el texto también se construye con recursos que lo alejan del testimonio y lo acercan a la autoficción. Por una parte, la novela realza la polifonía social y subraya la incompatibilidad entre las distintas versiones de los subalternos. Por otra parte, y, sobre todo, los testimonios reportados de los habitantes de Santa Rosa nunca tienen una pretensión de veracidad, ya que se incluyen en un texto que se presenta como ficción y que es altamente literario, sofisticado e híbrido.

Al incluir estos ingredientes del género de la autoficción y sin que pretendamos que esto correspondiera a una voluntad de su autor, *Contrabando* quedó fuera de las discusiones que se hicieron sobre el género testimonial y que se intensificaron precisamente en la década de los noventa, cuando salió. No fue afectada por los debates que se relacionan con la pretensión del testimonio de ser un discurso prístino o la expresión no mediada de una verdad popular única. Los enfrentamientos críticos —de

los que la polémica acerca del testimonio de Rigoberta Menchú es la manifestación más conocida—, demostraban entonces que en la nueva era de la sospecha era difícil seguir creyendo en la transparencia del discurso, y que la posibilidad del acceso a una verdad única y a un sentido unívoco se vio cuestionada. Además, las creencias identitarias en boga en aquel entonces problematizaban que un individuo pretendiera hablar por una comunidad o que un intelectual pudiera transmitir fielmente el mensaje de los subalternos. El género testimonial fue tan sujeto a embates que incluso muchos de quienes compartían su ideología antihegémica abandonaron sus promesas de verdad y de representatividad.

Retomando la tesis planteada previamente (Vanden Berghe y Licata 2024), sostenemos que, en tales circunstancias, desde la década de los noventa, la autoficción ofrece una solución para las aporías del testimonio y que el descrédito en el que cayó este género es uno de los factores que explican el *boom* de las novelas autoficcionales en el área hispanoamericana. La combinación *sui generis* de características de ambos géneros en *Contrabando* nos lleva a calificar el texto como un ejemplo de una variante posmoderna del testimonio o una autoficción posttestimonial, es decir, un relato que combina las convicciones y los propósitos ideológicos del testimonio con la ambigüedad enunciativa de la autoficción. El texto de Rascón Banda no es, así, solamente una novela precursora de la narcoficción, sino que se presenta, además, como una novela pionera de una tendencia que acabará afianzándose cada vez más, y que integran relatos ambiguos como los de numerosos ‘hijos’ en Argentina y Chile, de Eduardo Halfon en Guatemala o, en el ámbito mexicano, del subcomandante Marcos, cuyos cuentos combinan de una forma parecida la voluntad de denuncia con un registro enunciativo de ficción.

Hemos argumentado que la mezcla de recursos de ambos géneros incide también en el autorretrato ficcional de Rascón Banda. Huguito, después de representarse con los rasgos usuales que los escritores en la autoficción contemporánea suelen atribuirse, en el curso de los acontecimientos adquiere un segundo perfil, de un letrado comprometido, que, más bien, evoca al editor del testimonio. El propio Rascón Banda mostró su voluntad de compromiso en sus obras de teatro, un género del que dijo: “Primero es arte, es metáfora, y luego es denuncia” (Day: 32). Esta

afirmación y la manera en la que *Contrabando* atestigua la convicción del autor de que la literatura tiene una vocación de denuncia social ilustran que su opción por no presentar un testimonio tradicional y, al contrario, por ofrecer un pacto de lectura ambiguo no debe interpretarse como una señal de desafección política. Más bien hace pensar que Rascón Banda logró aumentar la fuerza performativa de su texto al apostar por un género que integrara los presupuestos contemporáneos relativos a la dificultad de dar cuenta de la verdad. Mediante su opción por la autoficción, pudo sensibilizar sobre la realidad del norte de México con ayuda de armas que se adecuaban más al clima afectivo e intelectual de su época.

### Bibliografía consultada

- ALBERCA, MANUEL. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- BEARD, ALEXANDER CHARLES. *Narconovela: Four Case Studies of the Representation of Drug Trafficking in Mexican Fiction*. Oxford: Merton College / University of Oxford, 2014. Tesis doctoral disponible en línea en <<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:7eb6c837-cb79-4625-86dc-38267d36047a/files/mc-9d68616211e35949c26161e10ca86f6>> [consultado el 23 de mayo de 2024].
- BEVERLEY, JOHN. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. Ciudad de México: Boinilla Artigas, 2010.
- CASAS, ANA. "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales", en Ana Casas (ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014. 7-21.
- CASTANY PRADO, BERNAT. "La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki", en *Pa-savento. Revista de Estudios Hispánicos*, III, 2 (verano 2015): 371-392.
- COTA TORRES, ÉDGAR. *La representación de la leyenda negra en la frontera norte de México*. Phoenix: Editorial Orbis Press, 2007. 82-84.
- DAY, STUART A. "En sus propias palabras: Víctor Hugo Rascón Banda", en Jacqueline Bixler y Stuart A. Day (eds.). *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*. México: Escenología, 2018. 21-32.
- ESCH, SOPHIE. "In the Crossfire. Rascón Banda's *Contrabando* and the 'Narcoliterature'. Debate in México", en *Latin American Perspectives*, XLI, 2 (marzo 2014): 161-176.
- FOUREZ, CATHY. "Por la carretera de la narcotredad. Historias de pueblos secuestrados en la novela *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda", en Gustavo Forero Quintero (ed.). *Justicia y paz en la novela de crímenes*. Bogotá: Editorial Siglo del Hombre Editores, 2018. 65-95.
- FRANCO, JEAN. *The Decline and the Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge / Massachusetts / London: Harvard University Press, 2002.

- FRANCO, JEAN. *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Trad. Héctor Silva Miguez. Madrid: Debate, 2003.
- GALICIA, ROCÍO. *Dramaturgia en contexto I. Diálogo con 20 dramaturgos del Noroeste de México*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007.
- GARCÍA RAMÍREZ, FERNANDO. "Literatura contra el horror", en *Letras libres*, VIII, 149 (2011): 84-85.
- GASPARINI, PHILIPPE. "La autonarración", en Ana Casas (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco / Libros, 2012. 177-209.
- GENETTE, GÉRARD. *Seuils*. París: Seuil, 1987.
- GENETTE, GÉRARD. *Umbrales*. Trad. S. Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- HERLINGHAUS, HERMANN (ed.). *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave / MacMillan, 2009.
- KAUP, MONIKA. "Global Afterlives of the Border Corrido and the Corrido Hero: Narcocorrido and Narconovela in Yuri Herrera's *Trabajos del reino* and Víctor Hugo Rascón Banda's *Contrabando*", en Roberto Cantú (ed.). *Border Folk Balladeers: Critical Studies on Américo Paredes*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2018. 166-193.
- KUNZ, MARCO. "Vuelta al narco en ochenta ficciones", en Brigitte Adriaensen y Marco Kunz (eds.). *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2016. 53-80.
- MARCO GONZÁLEZ, ANA. "La novela de la Revolución mexicana y el cancionero popular: confluencias", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 48 (2019): 265-284.
- PALAVERSICH, DIANA. "¿Cómo hablar del silencio? *Contrabando* y *Un vaquero cruza la frontera en silencio*, dos casos ejemplares del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco" (2012). Artículo en línea disponible en <<https://www.lehman.edu/ciberletras/v29/palaversich.html>> [consultado el 24 de mayo de 2024].
- PARTIDA TAYZAN, ARMANDO. "La dictablanda y la guerra sucia en dos obras dramáticas de Víctor Hugo Rascón Banda", en Beatriz Mariscal, José Luis Ferris y Mónica Ruiz (eds.). *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*. Madrid: Visor, 2015. 351-364.
- PREMAT, JULIO. *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- QUAAS, LISA. *Narkoprosa*. Berlín / Boston: De Gruyter, 2019.
- RASCÓN BANDA, VÍCTOR HUGO. "Literatura, teatro y sociedad", en René Avilés Fabila et al. *Los escritores y sus lecturas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007. 215-247.
- RASCÓN BANDA, VÍCTOR HUGO. *Contrabando*. México: Planeta, 2008.
- SALVAT, RICARD. "Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda", en *Assaig de teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 62 (2008): 142-151.
- VANDEN BERGHE, KRISTINE y NICOLAS LICATA. "Autoficciones hispanoamericanas: hacia una cartografía crítica", en *Lejana. Revista crítica de literatura breve*, 17 (2024): 26-41.

VILLORO, JUAN. "La violencia en el espejo" (2013). Artículo en línea ya no disponible.

ZAVALA, OSWALDO. *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso Ediciones, 2018.

---

KRISTINE VANDEN BERGHE

Es maestra en literatura iberoamericana por la UNAM y doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Católica de Lovaina. Se empeña como catedrática de literaturas hispanoamericanas en la Universidad de Lieja (Bélgica). Su principal área de investigación es la literatura y la cultura latinoamericanas de los siglos xx y xxi. En un libro reciente titulado *Narcos y sicarios y la ciudad letrada* (2019), analiza la representación de bandidos colombianos en la literatura mexicana y colombiana reciente, en relación con la figura del letrado. En 2023 editó con Yanna Hadatty Mora y Nicolas Licata el volumen *Tradicción y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel*. Su último libro se titula *Nellie Campobello. Las verdades de una subalternista* (2025).

EMMA ALVAREZ HERNANDEZ

Obtuvo el máster de Estudios Avanzados en Lenguas y Letras Modernas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Lieja (Bélgica) en 2022. Actualmente es doctoranda y asistente en Lengua Española y Traducción Español-Francés en la misma institución en la que se graduó y está iniciando una tesis en Estudios Hispánicos, sobre relatos de migración mexicanos.