

# El viaje al origen es el final.

## Violencia y muerte en *Tierra*, novela de David Miklos

MARÍA DEL CARMEN RIVERO QUINTO  
Facultad de Humanidades,  
Universidad Autónoma del Estado de México (México)  
macriqui26@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-7453-7968>

Recibido: 25 de abril de 2024 – Aceptado: 16 de septiembre de 2024.  
DOI: <https://doi.org/10.46553/let6337> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

**Resumen:** Origen y muerte distinguen la poética de David Miklos. En *Tierra*, su novela más reciente, el autor suma la violencia como motivo literario de un viaje en la modalidad de desplazamiento forzado. El artículo analiza el tratamiento de la narrativa de viajes a través de sus elementos constitutivos y sostiene que la violencia modifica sus razones pues, mientras el tiempo del relato avanza, el tiempo vital de los personajes se consume. Así, Miklos resignifica el sentido del concepto heideggeriano *ser para la muerte* en un contexto ficcional que narra la actual realidad social mexicana.

**Palabras clave:** Literatura mexicana; Muerte; Narrativa de viaje; Violencia.

### The Journey to the Origin is the End. Violence and Death in *Tierra*, a Novel by David Miklos

**Abstract:** Origin and death distinguish David Miklos' poetics. In *Tierra*, his most recent novel, the author adds violence as a literary motive of a travel in the modality of forced displacement. The article analyses the treatment of the travel narrative through its constitutive elements and holds that violence modifies its reasons because, as the time of the narration follows, the vital time of the characters consumes. In this way, Miklos re-signifies the meaning of the Heideggerian concept *being to death* in a fictional context that narrates Mexican social reality.

**Keywords:** Mexican Literature; Death; Narrative of Travel; Violence.

La literatura de viajes es tan vasta como el mundo y todos los mundos posibles de visitar. Sin lugar a dudas, se trata de una de las más grandes tradiciones literarias, que se precia de nombrar entre su *corpus* a la *Odisea* de Homero, los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, *En el camino* de Jack Kerouac, *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, *Danubio* de Claudio Magris, *La música del azar* de Paul Auster, *Patagonia Express* de Luis Sepúlveda, o *El viaje* de Sergio Pitlor. *Tierra* (2023a), del escritor mexicano David Miklos (San Antonio, Texas, Estados Unidos de América; 1970), bien se suma a esta extensa tradición y, de modo específico, a una de sus

múltiples variantes, la novela de *road trip* o de carretera<sup>1</sup>, de la que también son ejemplos en la narrativa mexicana más reciente *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli, *Decencia* o *Ahora me rindo y eso es todo*, ambos de Álvaro Enrigue.

El subgénero de *narrativa de viajes* o *literatura de viajes* se distingue del llamado *relato de viajes*, de carácter netamente histórico, referencial y verificable. Pilar Rubio (2006) prefiere el término “narrativa de viajes” como una propuesta para totalizar las “formas del relato escrito”, destaca aquellas sujetas a los viajes reales, en las que confluyen lo testimonial y lo literario, de la novela de viajes “encuadrada necesariamente en un armazón ficcional” (248). Al decir de Luis Alburquerque (2011), el relato de viajes se caracteriza por su función testimonial: se trata de relatos factuales en los que la descripción se impone a la narrativa y se asientan en lo verificable<sup>2</sup>. Para Sofía Carrizo Rueda, la diferencia entre estas dos formas de escritura radica en que “la literatura estaría más vinculada con elementos ficcionales y el relato tendería más a lo documental e informativo” (2013: 347). Además, elementos como la descripción y el desenlace cumplen funciones diferentes en ambas formas, ya que “dentro del relato de viajes se encuentra casi difuminada la expectativa por el final de la trama, no ocurre así en la literatura de viajes, donde sí hay clara motivación por la espera del desenlace” (Carrizo Rueda, 2013: 348).

Con esa aclaración, tenemos una señal de que el relato de viajes se ocupa de funciones descriptivas, mientras que la literatura prioriza el contexto de la historia y otros elementos constitutivos como el punto de vista del viajero y la relevancia del viaje en tanto nudo y no a manera de anécdota. Esta distinción permite concentrarnos en el caso de *Tierra*, obra en la que se identifica el cambio que se ha desarrollado en años recientes respecto a la concepción de la literatura de viajes. Esta literatura, según Karolina Zygmunt, “ya no tiene una función documental, lo que le permite al autor moldear la escritura conforme a sus necesidades y la utiliza para construir su propia experiencia del viaje” (2013: 107). Si bien todo libro de viajes se enmarca dentro del ámbito de la literatura de viajes, marco genérico mayor, “no toda literatura de viajes queda incluida dentro de los ‘relatos de viajes’. A la literatura de viajes se adscribirían obras en las que el viaje forma parte del tema o en las que actúa como motivo literario” (Alburquerque, 2011: 18). Esta precisión permite analizar *Tierra* en tanto novela de *road trip*, una modalidad de esta narrativa, en la que el motivo literario es la violencia que obliga a los personajes a hacer un viaje involuntario, al desplazamiento forzado, y en la que una familia, un núcleo social asentado en un ambiente ciudadano, pasa a ser un grupo de nómadas<sup>3</sup> que transita por carretera bajo amenaza de muerte.

---

<sup>1</sup> Yolanda Galiana (2022) define concisamente la novela de *road trip* como narraciones “de viajes por carretera especialmente populares en los Estados Unidos” y que resultan un “idilio para conocer las rutas que atraviesan y comunican a un país”, aunque, añade, en años recientes esta modalidad se ha desarrollado en otros países.

<sup>2</sup> En este rubro podemos mencionar los relatos de los cronistas españoles, los de los viajeros del siglo XIX luego de la Independencia de México consumada en 1821, o los relatos periodísticos de Jack London o John Turner en tierras mexicanas en el despunte de la Revolución Mexicana.

<sup>3</sup> A pesar de que el concepto nómada suele llevar una carga negativa en el sentido de que son personas no civilizadas, ya Bruce Chatwin señala en varios de sus libros, como por ejemplo *En la Patagonia* o *Utz*, que con el tiempo esta condición se ha convertido en una alternativa entre otras formas de vida posibles y no en un estadio bárbaro anterior. Por lo general, la condición de nómada se asocia con el escape de circunstancias adversas. En el caso de *Tierra*, la familia es un grupo nómada por obligación, más que por opción, y por sobrevivencia.

El viaje, en tanto tópico literario, se puede calificar como uno de preparación para la muerte en el que la familia, núcleo que alimenta y sostiene a la sociedad si se lo piensa como origen y función social, se va desintegrando en varios niveles, desde la muerte del amor, el final de un matrimonio, la amenaza latente de morir a manos del crimen y la consecuente aniquilación de la sociedad. Con ello, *Tierra* adquiere un cariz existencial heideggeriano del ser para la muerte, idea que se profundiza en las reflexiones finales.

El viaje no es un tema de tratamiento menor en la narrativa de David Miklos. Varios de sus libros lo tienen como motivo literario, siempre vinculado a los tópicos rectores, el origen y la muerte. Un antecedente es *La vida triestina* (2010), libro de difícil clasificación que puede leerse a manera de un diario de viaje del autor con destino a Hungría pasando por Londres, Trieste y de vuelta al entonces Distrito Federal (hoy Ciudad de México, capital del país), y también puede leerse como compendio de cuentos insertos surgidos de las anotaciones en el diario. En este libro, según Alejandro Badillo (2012), Miklos “plantea el viaje, pero no como un conocimiento, sino como una incertidumbre”; se trata de un viaje íntimo, a pesar de las claras referencias y descripciones de esas ciudades europeas, y de la narración de las peripecias del personaje durante los traslados, las visitas a lugares emblemáticos como el palacete de Miramar, o el registro de la escritura de tentativos borradores de relatos que posteriormente serán parte de otros libros del autor<sup>4</sup>. Por su parte, Miklos ha declarado un profundo afecto a este libro porque en ese viaje, en especial en la escala en Trieste, es en donde dice haber encontrado su voz narrativa y “muestra los vericuetos del viaje interior en busca de la propia identidad” (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, s. d.).

El viaje como motivo literario también se identifica en las novelas *La hermana falsa* (2008), en la que Lena, su personaje, debe viajar de vuelta al terruño de su infancia para recuperar los restos de su abuela, o *El abrazo de Cthulhu* (2013a), otro libro de una extrema libertad genérica en el que el personaje transita por varios lugares significativos y que alimentan las ficciones que lo conforman: Trieste, Montevideo o Nueva York; por su parte, *Paseos del río* (2020) es un atípico ensayo sobre historia y literatura que, combinando autobiografía, ensayo, conferencia y otros géneros, fluye de los vaivenes espaciales e interiores del narrador por las principales arterias viales de la Ciudad de México, en especial aquellas rutas que otrora fueran ríos al aire libre. Entre estos libros también cabe mencionar la antología *Una ciudad mejor que ésta* compilada por Miklos (2001), la que reúne trece relatos escritos por el mismo número de autores y con referencia a igual cantidad de ciudades “que habitan sus imaginarios, territorios alejados de su devenir cotidiano [...] interesados en el desarrollo óptimo de una anécdota [que los perfila como] viajeros y turistas literarios” (Miklos, 2001: 12). Como se puede ver, la narrativa de viajes es un motivo literario básico en la obra del autor; y también está presente en algunos de sus cuentos, tal el caso de “22” (Maldonado, 2008), en el que el personaje, tras la muerte de su padre, realiza un viaje en automóvil sin destino claro con el que desea contener las intempestivas fluctuaciones de sus recuerdos.

---

<sup>4</sup> Es el caso del relato “El abrazo de Cthulhu”, el cual forma parte del libro homónimo de 2013, y pasa a ser el relato principal en torno al cual giran otros más.

Para comentar el sentido del viaje en *Tierra* conviene recuperar una declaración del autor relativa a *La vida triestina*: “la certeza de que todo viaje tiene como destino el mismo lugar del cual se ha partido. Origen y final son la misma cosa” (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, s. d.). Esta idea describe el total de su obra; y aunque en *Tierra* los personajes no regresan al lugar del que parten pues la narración señala el final del viaje en el destino programado, la playa, sin un retorno al hogar, la máxima de que origen y final son la misma cosa se cumple en la muerte pues la familia viaja amenazada y encuentra su aniquilación en la misma realización del viaje: a medida que la camioneta avanza, también avanza la degradación de sus relaciones, se va narrando el desgaste de su matrimonio, cómo se ha perdido el amor y el miedo de Paolo a aceptarlo.

El viaje es una actividad fundamental para la humanidad. La historia de los viajes da cuenta de sus modificaciones a raíz del desarrollo de los medios de transporte y las razones para realizarlo también se han diversificado según las circunstancias. En América Latina, y en especial en México, los flujos migratorios y los desplazamientos forzados de los habitantes de algunas zonas se han incrementado en años recientes y, con ello, el viaje ha modificado sus razones y éstas han marcado la historia reciente del continente.

*Tierra* narra la historia de una familia secuestrada y violentada por un sujeto llamado Roberto, quien amenaza y acecha a un matrimonio, Paolo y Antonia, y a sus hijos María y Bruno, quienes imaginan los más terribles escenarios durante el viaje impuesto que deben realizar para dejar una camioneta en una playa. Según se infiere al final del libro, las acciones suceden después de un colapso ambiental en un mundo postapocalíptico en el que los sobrevivientes están sometidos a una figura de autoridad y en el que la violencia ha impuesto sus condiciones<sup>5</sup>. En entrevista con Mayra González y Jorge Alberto Gudiño, la única disponible hasta ahora, Miklos declara que *Tierra* es “una novela de huida, pero como de ellos mismos, hay una pareja que se ve obligada a hacer un viaje en la carretera de una ciudad al mar, con sus hijos, [...] que tienen muchos problemas y los van descubriendo en el camino” (2023). De este modo resume la escritora Isabel Hion la trama del libro en su cuarta de forros (2023):

La historia de *Tierra* se sucede dentro y fuera de la mente del protagonista: un hombre que atraviesa tiempos complejos en su matrimonio y que persiste en sobrevivir para regresar al néctar de su relación, que es también su hogar. En esta tarea mesiánica, la aparición de un hombre enigmático da un giro inesperado: de repente, en un viaje de carretera, él y su esposa tienen una misión de vida o muerte [...]. Así, el contraste entre el mundo de las ideas, la emoción con la dureza material y el orden de las cosas nos muestra el enfrentamiento necesario de cualquier ser humano: su naturaleza para sobrevivir a la violencia y el refugio del amor para hacer de esta travesía una experiencia digna.

A diferencia de otros libros, *Tierra* es un texto menos fragmentado en su estructura, pero con la misma tendencia a las combinaciones genéricas, un híbrido que mezcla novela, narración

---

<sup>5</sup> En la *literatura postapocalíptica o distópica*, el viaje se realiza en un mundo arrasado por alguna catástrofe natural, un error humano o por la violencia en una geografía distinta a la conocida, con circunstancias atípicas, y en el que se recupera el sentido nómada, pues se trata de traslados más bien forzados en busca de las mejores condiciones para la subsistencia. Guillermo González señala que esta narrativa habla de lo “que queda después de la destrucción, el espacio que muestra la reducción de la condición humana a lo más básico, pues provoca que la supervivencia se vuelva primordial” (2018: 9).

de viaje, viñeta y relato distópico. En esta ocasión, el viaje sucede para alejarse de la amenaza de la muerte y del sometimiento, y lo es también para desaparecer, para dejar de ser. Por su parte, las escritoras Aníela Rodríguez y Rose Mary Salum resaltan en esta obra de Miklos importantes aspectos relativos al subgénero novelesco del viaje. La primera sostiene que *Tierra* no se trata de un “*roadtrip* de autodescubrimiento y sanación [sino que] retoma la tradición de los diarios de viaje para construir una aguda reflexión sobre las relaciones monógamas y la mancha imborrable que deja el crimen organizado en nuestro país” (2023); Salum identifica, además de la narración de viaje en carretera, la presencia de géneros como el de suspenso y señala los elementos relativos al viaje presentes en *Tierra*: “Se trata de un trayecto vigilado, enigmático y desconcertante. Una presencia que inquieta, un auto que no avanza, la amenaza que permea, un pasado que se impone y un desenlace inesperado” (2023).

Miklos ya había ensayado los temas del viaje y la violencia en la novela *No tendrás rostro* (2013b). Allí la violencia era la causa de la catástrofe. En su travesía por la oscuridad, Blumenthal, El Suicida, El Fino y La Rusa habitan en un mundo arrasado y reclamado por La Violencia. Fino emprenderá el viaje de vuelta a Palomar, especie de origen y lugar utópico, para recuperar una parte de su historia, que fue interrumpida por la violencia. De ahí que el autor declara, con motivo de la publicación de *Tierra*: “Bien pensado, *Tierra* es una suerte de prólogo a *No tendrás rostro*, en donde La Violencia mayúscula ha arrasado con casi todo, comenzando por los núcleos familiares. Y, de nueva cuenta, es una indagación sobre el origen y el apocalipsis de la humanidad desde lo más íntimo” (Miklos, 2023b).

*Tierra* se divide en tres partes (“Altiplano”, “Serranía” y “Playa”) y a cada una le corresponde una voz, la de Paolo para la primera, la de Antonia para la segunda y la del narrador para la última. Un corifeo tripartito cuyas voces y pensamientos enuncian (y anuncian) la desintegración del matrimonio y la familia en tanto núcleos sociales, del orden y la paz, y del relato mismo, el cual inicia *in media res*; de inmediato se mencionan las circunstancias desconcertantes que instalan la intriga y el suspenso en el lector y que a la vez dejan claras las razones del viaje:

Dejamos la casa atrás, el foco que ilumina la entrada principal encendido, la puerta roja como una señal de alerta en la madrugada. Puedo ver un asomo del costado de la silueta del hombre que nos vigila apenas visible, difuminada entre el humo del cigarro cuya brasa de pronto se aviva, semejante a uno de los tantos avisos encendidos en el tablero de la camioneta en la que viajamos los cuatro hacia la costa. Apenas ayer supimos de la inevitabilidad de este viaje, esta vacación súbita, planeada por otros para que nosotros la lleváramos a cabo (Miklos, 2023a: 12).

A este trío coral se suma la voz amenazante, omnipotente y violenta de Roberto, el criminal. Esta se escucha en la primera parte, la que corresponde a Paolo, en un diálogo directo al principio, cuando llega a imponer su autoridad en la casa y da las órdenes a los recién obligados al viaje, e indirecto en el resto, cuando sigue a distancia el trayecto involuntario de los recién desplazados, estos nómadas de la violencia:

Una regla más, el hombre que nos vigila alzó el índice de la mano derecha, si bien el GPS de la camioneta está programado para que sigas la ruta ideal de la puerta de tu casa al lote en la playa, puedes desviarte si hace falta o si se te pega la gana hacerlo, nada más no te alejes de un radio de dos kilómetros de la guía del mapa, no quiero decirte lo que pasará si llegas a hacerlo. [...]

¿Por qué no voy yo solo, dejo la camioneta en la playa y me regreso? El hombre que nos vigila sonrió entre la cascada de humo que escapaba por su nariz. Eso es imposible, hermano: tu familia es nuestra póliza, nuestro seguro: o viajan todos mañana, o no vuelve a viajar ninguno, nunca (Miklos, 2023a: 15).

La figura del emisario de la muerte es característica de los relatos de Miklos. En el cuento “22” y en otras novelas, un vagabundo-sastre se presenta ante los personajes en el momento previo a la muerte de otro personaje, sea el padre en el caso del cuento, sea la madre en *La piel muerta*, por ejemplo<sup>6</sup>. En *Tierra*, el agente de la muerte es Roberto, el sicario. La diferencia es que en los relatos anteriores aquel emisario propicia el viaje de regreso a la tierra de la infancia, al origen, al reencuentro con las señas de identidad, mientras que en la novela que nos ocupa Roberto impulsa a un viaje forzado, a un desplazamiento en el que la muerte es otro pasajero y el destino final de los personajes.

Uno de los elementos característicos de la narrativa de viajes es el vehículo. En el contexto literario, el medio para desplazarse adquiere connotaciones simbólicas pues remite al vientre materno, al vientre de la ballena, por ejemplo, en el sentido de un nuevo alumbramiento en otro lugar, el objeto en el que se gestan cualidades necesarias para el devenir del personaje, o aquel en el que sucede la trama. Desde el momento en el que la familia aborda la camioneta se convierte en un grupo nómada, de desplazados forzados y sometidos por la amenaza y el miedo, que sin embargo deben disimular: “Actúen como lo que son, una familia que va de vacaciones a la playa” (Miklos, 2023a: 17). En cuanto inicia el recorrido por carretera, la narración se concentra en lo que sucede en el interior de la camioneta ostentosa y llamativa. A medida que el vehículo se desplaza, al contrario de lo que afirma Salum, éste se convierte en una especie de carroza fúnebre para los personajes. Dice Antonia:

Somos una familia, nosotros, montada en tu lujosa mula, aunque ni por asomo somos la mercancía que oculta, sino su garantía y póliza de seguro. Drogas, armas, dinero, información, pornografía infantil: a saber qué y dónde está escondido el cargamento. Sepa si esta chingadera explota si nos desviamos del camino o se nos aparece un comando armado y nos mata a balazos o nos incinera vivos. O nada. Todo da lo mismo ahora. Mierda combustible. Y es lo mismo en este mundo criminal, con sus víctimas colaterales, vivas o muertas en general, nosotros cuatro en particular (Miklos, 2023a: 90)<sup>7</sup>.

Otro de los elementos constitutivos del viaje es la ruta, el trayecto que se planea o se dispone seguir para llegar al destino deseado. La narración en *Tierra* se divide en las tres partes del trayecto que los desplazados por la violencia transitan: el altiplano, la serranía y la playa. El viaje inicia en el punto más alto, la serranía, la meseta de vasta extensión; extensión considerable pues es necesaria para la analepsis, un mecanismo textual que requiere espacio y tiempo. Se debe mencionar la importancia del mapa, que en esta narración es virtual y remoto,

---

<sup>6</sup> Hemos propuesto un detallado análisis de esta figura en otro artículo (2012).

<sup>7</sup> Brenda Morales (2023) considera que en la narrativa de crimen existen elementos formulaicos, a saber, mundos ficcionales con pocos personajes femeninos y cuya acción y diálogos son escasos. En cambio, en *Tierra*, es Antonia quien verbaliza la separación: “Sólo ahora sé quién es mi esposo en realidad, completo. Y ya no lo quiero más conmigo. No podría fingir y dejarme tocar. Besar. Ser penetrada por él de nuevo. Por mi antiguo hombre activo que lo tiene todo menos la capacidad de rebasar a ciegas” (Miklos, 2023a: 104). En este sentido, en entrevista con González y Gudiño (2023), Miklos declara que “habitualmente, mis novelas son muy femeninas, me interesa mucho más lo que dicen las mujeres que lo que dicen los hombres”.

programado en un dispositivo de GPS. Paolo no usa el mapa convencional o la guía de caminos para llegar a su destino. Esto apunta a la transformación de la escritura de viajes y de su experiencia a raíz de los avances de la tecnología, pues el dispositivo reduce el riesgo de perderse o equivocarse y restringe la posibilidad de nuevas aventuras que nutran su narración; además, en el contexto de *Tierra*, el mapa programado fomenta la tensión en los personajes y en el lector y es a la vez un medio de mantener cautiva a la familia.

“Altiplano” es la parte más extensa de la novela y discurre entre dos tiempos. El primero es el tiempo del trayecto en la carretera, progresivo, que se consume a medida que la camioneta avanza. Este tiempo del relato es el que resta para llegar a la playa, pero del que no se sabe si es o fue el tiempo último de los personajes, y se señala con la reproducción de un cronómetro entre corchetes. Aquí se escucha la voz de un Paolo que narra lo que ocurre en el trayecto y que desde el monólogo interior se refugia en su memoria, donde corre el segundo tiempo, el de una digresión que recuerda momentos significativos de su infancia y su relación con Antonia, y la causa de que la familia haya sido secuestrada y amenazada; gracias a este tiempo el lector se entera de cómo el victimario se instala en la vida familiar.

El viaje suele funcionar a manera de una metáfora del desplazamiento interior del personaje que a la vez es testigo y andante. En el caso de *Tierra*, el desplazamiento interno sucede por los territorios de la memoria y la nostalgia en la construcción de una vida ideal, la de la familia y la vida de pareja. El monólogo interior y la rememoración son un refugio del rechazo y el rencor de Antonia y una forma de resistencia, pues el panóptico siniestro de Roberto no puede alcanzar a Paolo: “Su presencia nos acompaña, es probable que incluso pueda escucharnos y, acaso, vernos, es posible que haya mandado instalar un sistema que le permita seguir en tiempo real cada uno de nuestros movimientos, cada una de nuestras palabras” (Miklos, 2023a: 13).

Mientras la camioneta avanza por la carretera, surge el recuerdo de otro viaje, uno hecho por Paolo antes de formar una familia; se inserta así una nota autobiográfica, otro elemento característico de la literatura de viajes y que en el contexto de *Tierra* se lee a manera de un metarrelato. La enunciación de elementos autobiográficos hace al subgénero de viajes fronterizo entre lo factual y lo ficcional, de tal manera que el personaje que enuncia en primera persona no sólo se vuelve el protagonista absoluto de su historia, sino también un referente externo, es decir, un escritor que trae a su angustioso presente una experiencia de viaje anterior y que, en el caso de Miklos, se identifica con un dato verídico, su estancia en Londres. El diario de viaje que se menciona en la cita siguiente es el que se publicó como *La vida triestina*; el paso de un ave cerca de la camioneta en movimiento hace que la memoria de Paolo se remonte a su estancia en la capital británica:

Ahora pienso en el día en que vi nadar a una marsopa en el ancho río de una vieja ciudad en la que viví durante un par de años, antes de conocer a Antonia [...]. Pese a que en ese entonces llevaba un diario, no encuentro el registro del día en el que vi nadar a la marsopa en el ancho río de la vieja ciudad [después] abandoné mis cuadernos y me dediqué a vivir la ciudad (Miklos, 2023a: 63).

Este viaje interno por los recuerdos de la estancia en Londres saca a Paolo de su presente y de la ruta:

¡Cuidado! grita Antonia, y giro el volante para no pasarle por encima a no sé qué animal [...]. ¿Sabías que esta camioneta puede conducirse a sí misma, papi?, me dice María como si nada hubiera ocurrido [...]. Puta madre, Paolo, dice Antonia una vez recuperada del susto, fuera de sincronía o a destiempo. Casi nos matas (Miklos, 2023a: 66).

“Serranía” es el territorio textual de Antonia. Ahí se escucha su voz agresiva, violenta, alterada. En esta parte se suspende el conteo del tiempo que rige en la anterior para dejar que fluya el monólogo interior en el que ella habla de cómo conoció a Paolo, de cómo el sicario Roberto se insertó en su vida laboral y familiar, y sobre todo para hacer dos confesiones: una, que ya no ama a Paolo y que su matrimonio terminó; la otra, sugerida, que ella fue partícipe de un homicidio, de lo que el lector infiere el motivo por el que Roberto regresa a su vida:

Todo esto que no sé qué es y no sé cómo ocurrió, por qué está ocurriendo ahora, justo cuando estaba por dejarlo todo. Por recomenzar de nuevo sola sin el esposo que elegí. Sin el padre de mis hijos, pero con mis hijos. Qué difícil es mandar a la chingada a alguien. Qué difícil es ser una hija de la chingada. Qué difícil es chingarte a alguien, aunque ese alguien te haya chingado a ti, aun sin saberlo. Paolo me chingó. Me sigue chingando (Miklos, 2023a: 87).

“Playa” es la última parte y corresponde al narrador. Es un territorio en el que no hay diálogos, monólogos interiores ni analepsis, sólo la descripción de las aves de rapiña y el estado de la camioneta. Los personajes están ausentes y sólo persisten los elementos y la voz del narrador: “Nada aquí. Es decir: nada en apariencia humano aquí. El pájaro que sobrevuela el paisaje parece una anomalía, su sombra proyectada sobre la arena, una mota móvil y gris que no mancha el ocre que todo lo pinta” (Miklos, 2023a: 109). Si se retoman los presupuestos teóricos de Carrizo Rueda (2013) sobre las expectativas del arribo al destino enunciado, la parte última de *Tierra* sugiere que la familia llega a la playa, pero este espacio adquiere el sentido de un *no lugar*<sup>8</sup> en el que hubo un colapso ambiental y la imposición de un régimen autoritario; de ahí que se piense en un relato que, en un análisis más extenso, puede leerse desde la perspectiva de lo postapocalíptico. Esto se intuye por el orden al que un grupo humano está sometido, según la descripción del narrador, y por la persistencia de los elementos, desde la perspectiva de un ave, un águila que ha matado a una gaviota que a su vez mató a otro pájaro para dar de comer a sus polluelos. Es la violencia que reclama la sobrevivencia, la ley natural, la vida:

El águila no lo sabe, pero intuye que es allí donde habita su único depredador posible: la distancia es su mayor protectora. Si el ave aguza la vista puede verlos allí: todos ellos reunidos al centro del cuadrángulo, ordenados en filas, convertidos en un manchón negro que se desplaza de un extremo al otro de una plaza, gira, alcanza el otro extremo, gira de nuevo, llega al otro extremo, y así, hasta alcanzar su sitio en el centro, una y otra vez, hasta que las filas se rompen y el manchón se dispersa, fragmentado en cuatro, hacia una de las esquinas del cuadrángulo. Pero el gran pájaro no repara en ellos, aunque los intuya (Miklos, 2023a: 114).

---

<sup>8</sup> Noción antropológica propuesta por Marc Augé. La sobremodernidad, explica el autor, es la causante de la abundancia de los no lugares, espacios de tránsito que tienen una función momentánea como hoteles, aeropuertos o carreteras. Estos lugares hacen que los transeúntes experimenten nuevas formas de soledad: “El espacio del no lugar no crea ni identidad singularidad ni relación, sino soledad y similitud” (1994: 107).



La narración de viaje distópica o postapocalíptica que influye sobre *Tierra* es *La carretera* de Cormac McCarthy. En esta novela, un padre y su hijo viajan por parajes destruidos por un cataclismo inespecífico que tiempo atrás aniquiló a la humanidad y a casi toda forma de vida. La última parte de *Tierra* describe el acto violento de sobrevivencia de las aves con ecos de una de las descripciones de McCarthy:

Mucho tiempo atrás, en algún lugar cerca de aquí, había visto un halcón abatirse por la larga pared azul de la montaña y romper con la quilla de su esternón la grulla que iba en el centro exacto de un bando y llevársela al río toda hecha un guiñapo y arrastrando su plumaje suelto y descuidado por el quieto aire otoñal (McCarthy, 2006: 21).

El destino es el elemento fundamental en la narrativa de viajes pues es el motivo de la narración, la acción principal que también adquiere un sentido simbólico, según el contexto. En *Tierra* no se trata de un viaje de retorno a Ítaca o a un lugar utópico y originario, ni del arribo a la tierra prometida o al lugar de la liberación, un lugar de certezas y seguridades, sino del arribo a un lugar paradisiaco, turístico y anónimo, a un *no lugar* que es el último paraje de los personajes. Sin embargo, es posible leer el destino final de *Tierra* en una línea metafórica, pues del abandono forzado de un espacio propio e íntimo, de la tierra firme y segura de un hogar ciudadano construido con las señas de identidad que particularizan a Paolo, Antonia, María y Bruno, nómadas violentados, se describe un desplazamiento a un *no lugar*, a una especie de fosa común, líquida o rodeada de agua, en la que los roles de los personajes se difuminan: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1998: 89).

El análisis de los elementos constitutivos de una novela de viaje (el vehículo, el mapa, el destino y el motivo del desplazamiento) permite defender que *Tierra* abre nuevos derroteros dentro la novela de carretera o de *road trip*, sobre todo por el motivo del viaje que convierte a una familia, célula fija y fundamental de la sociedad, en un grupo de nómadas violentados; la revelación que les da el viaje es la de reconocerse como seres para la muerte, sujetos que se van desintegrando a medida que avanza la camioneta-carroza fúnebre. La narración del viaje forzado en *Tierra* transmite una verdad sobre la lastimera situación de violencia que se vive en México. Si el fin último de la vida es la muerte, los moribundos deberían tener autoridad para hablar de eso que ya conocen y hacer historias, aunque no pueda encontrarse ahí el sentido de la vida y el acto de morir impida la elaboración del propio relato. En efecto, a pesar de que conocemos los últimos pensamientos de los personajes antes de llegar a la playa, Miklos se queda un paso antes, en la huida y la desintegración, en difuminar a los protagonistas y en enfatizar su esencia corruptible; y, sobre todo, en recuperar la idea de que la muerte es la experiencia vital última de este relato y de toda historia.

*Tierra* plantea cuestiones vitales: ¿Se está vivo para qué? ¿Cuál es el sentido de la existencia? ¿Para qué se aferra Paolo al rescate de su matrimonio y a la sobrevivencia de su familia? ¿Para que un sujeto ajeno a su núcleo decida sobre su vida y sobre su muerte? Las sensaciones de angustia, riesgo, incertidumbre o miedo que experimentan los personajes son estados existenciales del ser para la muerte. Dada la presencia del criminal Roberto, los personajes no deciden ni sus vidas ni sus muertes. Así, el texto de Miklos es una especie de nota antropológica

que habla de cómo cambian las formas de morir bajo condicionamientos sociales, de morir por causas naturales como una enfermedad largamente padecida o un accidente, a morir por la violencia ejercida por otros, que incluso determinan el lugar en el que se ha de morir.

*Tierra* articula una forma literaria del viaje en la que el drama familiar se despliega en un escenario móvil y una metáfora de la vida como errancia o impermanencia, una forma de exilio de la existencia desde un origen estable hacia un destino incierto en el que los personajes encarnan la revelación del ser para la muerte, tópico literario fundamental de la narrativa del autor. La experiencia del viaje en *Tierra* produce un conocimiento nuevo y una transformación en los personajes, pues a medida que la camioneta avanza, ellos se van mostrando como lo que en realidad son: seres para la muerte. Así, el conocimiento procede de una revelación sólo otorgada para quienes realizan el viaje.

### Referencias bibliográficas

- ALBURQUERQUE, Luis, 2011, “El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género”, en *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIII, núm. 145, pp. 15-34. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3733174>. Consultado el 21 de agosto de 2024.
- AUGÉ, Marc, 1994, *Los “no lugares”. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- , 1998, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- BADILLO, Alejandro, 2012, “La vida triestina de David Miklos”. Disponible en: <https://sdl.librosampleados.mx/2012/02/lavidatriestina-miklos/>. Consultado el 23 de febrero de 2021.
- CARRIZO RUEDA, Sofía, 2013, “Analizar un relato de viaje. Una propuesta de abordaje desde las características del género y sus diferencias con la literatura de viajes”, en Rafael Beltrán, *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo romántico*, Valencia, pp. 343-352. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2567087>. Consultado el 21 de agosto de 2024.
- GALIANA, Yolanda, 2022, “Leer viajando: seis libros para los amantes de los *road trips*”. Disponible en: <https://www.lecturalia.com/blog/2022/08/10/leer-viajando-libros-para-los-amantes-de-los-road-trips/>. Consultado el 24 de septiembre de 2024.
- GONZÁLEZ, Guillermo, 2018, “Ficcionalización histórica en el espacio post-apocalíptico de *Los Superhombres*”, en *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. 16, pp. 4-27. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6710963>. Consultado el 13 de marzo de 2024.
- GONZÁLEZ, Mayra y Jorge GUDIÑO, 2023, “Todas mis novelas van de alfa a omega, es lo que somos”. Disponible en: <https://www.sinembargo.mx/30-11-2023/4438944>. Consultado el 13 de noviembre de 2023.
- HION, Isabel, 2023, “Cuarta de forros”, en David Miklos, *Tierra*, México, Editorial Gato Blanco.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, s. d., “Conocer la propia ciudad para conocer el mundo, la lección de *La vida triestina* de David Miklos”, México, INBAL, comunicado de prensa. Disponible en: <https://literatura.inba.gob.mx/2113-conocer-la-propia-ciudad-para-conocer-el-mundo-la-leccion-de-la-vida-triestina-de-david-miklos.html>. Consultado el 11 de noviembre de 2024.

- MALDONADO, Tryno (ed.), 2008, *Grandes hits. Nueva generación de narradores mexicanos, vol. I*, México, Almadía.
- MCCARTHY, Cormac, 2006, *La carretera*, México, Random House Mondadori.
- MIKLOS, David, 2001, *Una ciudad mejor que ésta*, México, Tusquets.
- , 2008, *La hermana falsa*, México, Tusquets.
- , 2010, *La vida triestina*, México, Libros Magenta.
- , 2013a, *El abrazo de Cthulhu*, México, Textofilia.
- , 2013b, *No tendrás rostro*, México, Tusquets.
- , 2020, *Paseos del río*, México, Festina Publicaciones.
- , 2023a, *Tierra*, México, Editorial Gato Blanco.
- , 2023b, Hilo de post sobre la publicación de *Tierra*. Recuperado de la cuenta personal del autor: @dmiklos. Consultado el 28 de noviembre de 2023.
- MORALES, Brenda, 2023, *La literatura del narco en Colombia. Sesión dictada en el marco del Diplomado Virtual en Literatura Latinoamericana y del Caribe*, México, CNL-INBA. 25 de septiembre de 2023.
- RIVERO QUINTO, María del Carmen, 2012, “Metatextualidad y simbolismo en dos textos de David Miklos”, *Revista Semiosis*, tercera época, vol. VIII, no. 16, julio-diciembre, México, Universidad Veracruzana, pp. 29-52.
- RODRÍGUEZ, Aniela, 2023, “Texto de solapa”, en David Miklos, *Tierra*, México, Editorial Gato Blanco.
- SALUM, Rose Mary, 2023, “Texto de solapa”, en David Miklos, *Tierra*, México, Editorial Gato Blanco.
- ZYGMUNT, Karolina, 2013, “La construcción de la experiencia del viaje en la escritura: figuras del escritor viajero contemporáneo”. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/271315008\\_La\\_construccion\\_de\\_la\\_experiencia\\_del\\_viaje\\_en\\_la\\_escritura\\_figuras\\_del\\_escritor\\_viajero\\_contemporaneo/link/550003b60cf28e4ac3475889/download?\\_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn9](https://www.researchgate.net/publication/271315008_La_construccion_de_la_experiencia_del_viaje_en_la_escritura_figuras_del_escritor_viajero_contemporaneo/link/550003b60cf28e4ac3475889/download?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn9). Consultado el 21 de agosto de 2024.