



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**RECEPCIÓN CRÍTICA Y CONFIGURACIÓN LITERARIA EN TRES
NARCONOVELAS REPRESENTATIVAS:
*CONTRABANDO, 36 TONELADAS Y LADYDI.***

Puebla, Pue. a 12 enero de 2026

Tesis

que para obtener el grado de
Maestra en Literatura hispanoamericana

presenta

Liliana Ramos Rosano

Director de tesis: Dr. Israel León O’Farrill

Agradezco profundamente el profesionalismo, la asesoría y el acompañamiento del doctor Israel a lo largo de este proceso. Reconozco también la lectura crítica y atenta, así como el impulso generoso de la doctora Araceli, además de la disposición y las valiosas observaciones de la doctora Laura.

Su calidad humana y compromiso académico fueron fundamentales para la culminación de esta tesis.

Y tú, ¿eres narco?, me preguntó.
Le contesté que no.
Entonces eres judicial, afirmó con seguridad.
¿Por qué?, le reclamé.
Es que miras igual que ellos, respondió.

Víctor Hugo Rascón Banda
Contrabando

Al principio no quería ni cerrar los ojos en la noche
porque sentía que iba a despertar
con un fierro enterrado en las costillas
o la cabeza partida en dos.
Y eso de despertar es un decir.

Iris García Cuevas
36 Toneladas ¿Cuánto pesa una sentencia de muerte?

La selva se hinchó y se contrajo.
Insectos, reptiles y pájaros ser callaron
y nada se frotaba con nada.
El cielo se oscureció.
La ametralladora había desfondado la montaña.

Jennifer Clement
Ladydi

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1 Antecedentes de la narconovela mexicana: género negro	11
1.1.2 El neopolicial	14
1.2 Marco teórico.....	15
1.2.1 La función del arte, la crítica y el canon	21

II. CRÍTICA LITERARIA

2.1 Sobre la crítica literaria de la narconovela.....	27
2.2 El boom de la narcoliteratura: consecuencia de los cambios sociales	30
2.3 El eje social de la crítica literaria en la narconovela	37
2.4 La crítica y el valor literario de la narconovela (discusiones)	42
2.5 La crítica literaria, la narconovela escrita por mujeres y la representación femenina en la narconovela	46
2.5.1 El boom latinoamericano como antecedente del relevo literario femenino.....	48
2.5.2 El canon literario y la escritura de mujeres	50
2.5.3 ¿De qué escriben las mujeres?.....	54
2.5.4 Tipología de personajes femeninos.....	57
2.5.5 Violencia de género en la narconovela	60
2.6 Violencia y Guerra contra el narcotráfico: un discurso patriarcal de la narconovela	62

III. ANÁLISIS DE CRÍTICAS Y RESEÑAS DE NARCONOVELAS

3.1 Justificación del corpus desde la crítica literaria.....	66
3.2 <i>Contrabando</i> : novela inaugural de la narcoliteratura	69
3.2.1 La función del arte, la crítica y el canon en <i>Contrabando</i>	71

3.3 <i>Ladydi</i> y 36 toneladas: narconovelas representativas escritas por mujeres	82
3.3.1 La función del arte, la crítica y el canon en <i>Ladydi</i> y 36 toneladas	86
3.3.2 Estudios sobre 36 toneladas.....	96
3.3.3 Breve conclusión de capítulo	100
CONCLUSIONES	102
REFERENCIAS	107

I. INTRODUCCIÓN

La narconovela surge en un contexto concreto en México, donde los enfrentamientos entre el poder policial y los cárteles tuvieron un incremento significativo, derivado de estrategias políticas implementadas como la Guerra contra el narcotráfico durante el sexenio de Felipe Calderón. Este momento marca un hito en la sociedad por la huella imborrable que dejaría en la historia nacional. Las consecuencias se conocen bien, pero más allá de estos eventos, el cambio también logra tener efecto en la cultura, surgiendo así la *narcocultura*, un fenómeno particular posicionado en música, series, películas y libros. Sin embargo, estos cambios culturales son los que dan paso a críticas que, por un lado, consideran que los productos culturales de la narcocultura reflejan una fuerte apología de la violencia y es una forma de provocación contra el Estado. Por otro lado, críticos de distintas disciplinas, afirman que la narcocultura es el reflejo de una sociedad iletrada, evidenciando una intolerancia hacia el gusto popular. En el artículo “Capos, reinas y santos- la narcocultura en México” de Günther Maihold y Rosa María Sauter, se plantea que:

El elemento de mayor importancia de la narcocultura junto con otras expresiones como la narco-arquitectura y la narco-novela es su continua presencia en la conformación cultural en México y por lo tanto no puede ser suprimida por medio de los esfuerzos que ha invertido el gobierno en prohibir su producción, su circulación y su difusión. (66)

A partir de que la narcocultura toma un lugar importante en el contexto literario del país, también se abre paso la creación de una crítica literaria enfocada a la narconovela que, a través de diversas posturas, amplía el panorama sobre la consolidación del género dentro de la literatura nacional. Al igual que con la narcocultura, en la narconovela también se da

una tendencia ambivalente entre los críticos ya que, por un lado, la crítica opositora pone en duda el valor literario del género bajo diversas premisas como la que ya se mencionó acerca de una apología de la violencia pero también sobre su forma narrativa, uso del lenguaje popular y temática sensacionalista.

De manera paralela, también toma la batuta la crítica literaria que apoya a la narconovela, defendiendo que su propuesta es una forma renovada de narrar la violencia y además, es una forma de visibilizar la problemática para generar una reflexión sobre sus consecuencias desde una mirada crítica.

Es indudable que la narconovela en su momento de apogeo, gozó de éxito editorial pero a la par, fue objeto de prejuicios críticos y académicos. Es desde ahí que surge mi interés de poner en diálogo los puntos convergentes y disímiles en su crítica literaria, con la finalidad de responder a dos preguntas: ¿cómo fue el posicionamiento de la narconovela en la literatura nacional? ¿En qué medida la crítica literaria ha legitimado o estigmatizado a la narconovela mexicana?

Se propone el análisis de la crítica literaria en tres novelas representativas del género, *Contrabando* (1993) de Víctor Hugo Rascón Banda, *36 toneladas* (2011) de Iris García Cuevas y *Ladydi* (2014) de Jennifer Clement, las cuales han tenido mayormente una buena recepción crítica debido a su complejidad narrativa y temática. Las tres novelas comparten características textuales ya que presentan el tema del narcotráfico sin recurrir a un protagonista narco y su escritura es híbrida. Más evidente en *Contrabando* que en las otras obras porque es la novela más extensa. En las tres podemos encontrar el uso de la autoficción, el testimonio y varios registros discursivos formales como el periodístico, e informales como la propia jerga nortea y rural. Cada obra propone desde un estilo propio, una fuerte crítica hacia el Estado pues evidencian fallas sistemáticas, pobreza, injusticia, violencia. Estos

elementos aparecen como una representación cotidiana del narcotráfico, lejos de la espectacularidad. Por último, las tres novelas están escritas de forma no lineal, por lo que, es común encontrar saltos temporales y cambios de las voces narradoras.

El interés de este estudio también va encaminado a una lectura más profunda con la intención de desarticular aquella postura de los críticos literarios de narconovela que amalgaman dos circunstancias: el gran alcance mediático del género y la carencia de valor literario en sus obras como consecuencia de lo primero. Un primer acercamiento general a la crítica, revela tres aspectos en las narconovelas que se han considerado como deficiencias, sin embargo, estas son las características que definen y diferencian a las narconovelas de cualquier otro género, por lo tanto, más que puntos negativos, considero que son cualidades.

En primer lugar destaco la identidad norteña de los narconovelistas, ya que la crítica considera que el lugar de origen de los autores define su forma de escritura, demeritando el trabajo literario y acusando que sus obras son una copia de la realidad. Esto sin embargo, es un prejuicio derivado de sus detractores pues en el corpus del género también hay autores que no son de origen norteño como Juan Pablo Villalobos, Yuri Herrera, Jennifer Clement, Lolita Bosch e Iris García Cuevas. Además es importante resaltar que en las narconovelas no se exalta el protagonismo de los lugares norteños, incluso, en la mayoría ni siquiera se llegan a mencionar, salvo en algunas obras como *Historias del séptimo sello* (2011) de Norma Yamille Cuellar, *El lenguaje del juego* (2015) de Daniel Sada y *Contrabando*. En estas novelas además, se incluyen nombres y características del territorio, sin embargo, no se presenta como condicionante del contexto de la historia sino como un escenario más.

El segundo aspecto se refiere a la promoción de las obras. Aunque las tres novelas del corpus han sido publicadas por editoriales de renombre —*Contrabando* en Planeta, *Ladydi* en Lumen y *36 toneladas* en Ediciones B (de Penguin Random House)—; su promoción no

ha ido a la par de otras novelas que alcanzaron una popularidad inmediata, como es el caso de *Balas de plata* (2008) de Elmer Mendoza, publicada por Tusquets, luego de ganar el Premio editorial de novela. Este contexto impulsó el reconocimiento del escritor, dando lugar a que se posicionara como el “padre de la narcoliteratura”, tomando su escritura como un modelo legítimo para las demás obras del género.

El último aspecto es la postura de los críticos literarios que niegan la existencia de la narconovela como un género autónomo de características propias, al considerar que se trata de un intento fallido del neopolicial. Según sus afirmaciones, esto se debe a que no hay elementos distintivos, ni siquiera el tema del tráfico de drogas que ya había sido abordado por la novela negra. Entre los elementos que se emulan en ambos géneros destaca la resolución de crímenes, las estructuras de poder, la corrupción estatal, la violencia y el humor negro.

Aunque las novelas del corpus poseen algunos de estos rasgos, no puede considerarse que sean exclusivos de la novela negra sino que son coincidencias elementales debido a la naturaleza temática que se explora en ambos géneros. A esto se añade que la narconovela trabaja su línea de estilo renovando las líneas tradicionales del género negro, evidentemente con variaciones significativas que la definen. Una de ellas, muy evidente, es el entorno y el protagonista, ya que su desarrollo surge en un contexto vulnerado exclusivamente por las consecuencias del tráfico de drogas, lo cual, deriva en la presencia de uno o varios narcotraficantes y sicarios. En el género negro la atención se centra en la resolución de un conflicto a través de un detective, personaje que suele ser el principal.

Otra, es el lenguaje norteño que también inserta en una estética fronteriza aunque no necesariamente del norte sino, más bien, limítrofe e indefinida, que se suele mostrar como un espacio en abandono que favorece la corrupción, la posesión de los narcotraficantes

aprovechando la soledad del lugar así como la desprotección del Estado, dada la lejanía con relación a los lugares céntricos o concurridos.

Novelas como *Contrabando*, *Trabajos del reino* (2004), *Fiesta en la madriguera* (2010) o *La Santa Muerte* (2004) muestran estos rasgos, propios de la narconovela. En las cuatro obras el eje central es la figura de los narcotraficantes, aparezcan o no, ya que a lo largo de las novelas su presencia es notoria y está enunciada desde el poder y el terror que inflige en el contexto, por lo tanto, éste suele representarse como un espacio dañado por el tráfico de drogas que no sólo se refleja en la violencia sino en el desplazamiento de los lugareños a causa de cuestiones económicas y apropiación por parte de narcos y sicarios, que además de ser territorial, también es en contra de los habitantes que son secuestrados y utilizados como rehenes, esclavos, prostitutas o para matrimonios forzados; además, se suma la impunidad y la imposición de los cárteles como una nueva estructura de poder, estableciendo así formas de convivencia y trabajo.

Contrabando conjunta todas las características descritas. La trama sucede en el pueblo de Santa Rosa en Chihuahua, un lugar que desde el inicio se describe como desolado, saqueado por los narcotraficantes que han obligado a sus habitantes a abandonarlo por la incontenible violencia derivada de enfrentamientos entre fuerzas armadas y sicarios. Además de otras historias de venganza que se entrelazan, conjuntando pasado y presente bajo el dominio del poder de los narcotraficantes. En *Fiesta en la madriguera* la fórmula es distinta pues el lugar corrupto y los enfrentamientos aparecen en el espacio privado, una mansión donde se festeja una fiesta y donde sólo unos cuantos son testigos de su crueldad. Su autor propone un sondeo más profundo que se dirige a la psique paterna del narcotraficante, exponiéndolo como figura de autoridad, quien, al tener el poder total sobre su contexto, adquiere la capacidad de eliminar a cualquiera que lo contradiga o lo desobedezca.

Este poder paternalista que se observa desde adentro, establece su interacción bajo el binario orden-obediencia y se ve reflejado también hacia lo público, pues dentro de la historia, además del hijo del narco, también hay figuras como policías y políticos que reciben órdenes del capo, dejando en evidencia su forma definitiva de mandato. Caso similar es *Trabajos del reino* donde el poder se ciñe a los espacios privados y simultáneamente en el público. La narcoviolencia es el nuevo orden, tanto dentro del palacio del narcotraficante como en la sociedad. Esto mismo sucede en *La Santa Muerte* ya que todo lo narrado en la novela, que va desde enfrentamientos a mano armada, rituales con sacrificios humanos, torturas y excesos; sucede en los límites de una narcofiesta, sin embargo, en la novela son pasajes cotidianos equiparables con realidad social que se enfrenta afuera, dejando a la vista que el poder del narcotráfico ocupa una gran dimensión social. Este alcance es una parte importante que las narconovelas exploran, profundizando en sus consecuencias y en las formas abruptas con que se intercala.

1.1 Antecedentes de la narconovela mexicana: género negro¹

El *noir* o *hard-boiled*,² según lo define Mempo Giardinelli en su libro *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (2013), nace en medio de un contexto hostil permeado por la corrupción y crisis económica de “La Gran Depresión”. Su propósito inicial era criticar la situación a través de la narración de la vida

¹ Este apartado se basa en estudios de investigadores como Carolina López Herrejón o Germán Ceballos Gutiérrez, quienes rastrean a la novela negra como género de influencia en el desarrollo de la narconovela.

² Giardinelli enuncia otros nombres designados para el género como “literatura del delito, criminal, de suspenso, detectivesca, dura, de misterio, o simple y genéricamente policial” (18), puesto que el término género negro fue meramente una categoría editorial utilizada por Marcel Duhamel, editor de Gallimard.

cotidiana y la irrupción de conflictos sociales y políticos, todo desde una mirada contemporánea y un ejercicio multidisciplinario³.

Giardinelli también hace referencia al histórico relego al que ha sido sometido por considerarse un género menor (15) a pesar de su gran éxito, enfatizando que, aunque esa condición no mide la calidad, sí puede ser un indicativo sobre la existencia de cualidades particulares en las obras. Esta característica le es afín también a la narconovela, cuya comercialización masiva se consideró como indicador de una literatura demasiado digerible en el sentido de una escritura que no exige esfuerzo intelectual porque está pensada y destinada a un público popular, muy alejado de lo culto.

Otras características detectadas por Giardinelli (17) en el género negro y atribuibles a la narconovela son el realismo —entendido como la representación cruda y directa de la realidad social, sin idealizaciones—, el determinismo social y un lenguaje propio, brutal y descarnado. *Contrabando* es un claro ejemplo del realismo exacerbado a través del funcionamiento jerárquico del narcotráfico cuando irrumpe en un pueblo como Santa Rosa, abandonado porque sus pobladores se vieron obligados a irse ante las nulas oportunidades de trabajo. Asimismo, en novelas como *El lenguaje del juego*, *La Santa Muerte* o *Trabajos del reino* se encuentra un lenguaje propio y brutal a través de las descripciones de momentos encarnizados que generan una nueva forma de entender las cosas mediante su denominación:

La familia tenía una necro-heladera con las manos y las orejas de sus enemigos. Y por qué no, con los despojos de sus mascotas favoritas. Se decía que en ese congelador se guardaban los genitales de un policía y la cabeza de un caballo. Compartían espacio

³ Al igual que la narconovela, el género negro dio paso a la creación de otros productos culturales como el cine.

con el equino, un gato siamés, un perro labrador y un chimpancé. (*La Santa Muerte* 53)

Este tipo de lenguaje también aparece a través de intercambios semánticos, como en la novela de Daniel Sada, *El lenguaje del juego*, donde México es Mágico y es un juego de palabras para describir los cambios estructurales y derivados de la narcoviolencia, justificando que ha sido “travestido por el horror, al fin, de su propio cuerpo despedazado, irreconocible, impronunciable” (25). Lo que también deriva en una reconceptualización para aludir a lo surreal de un país hundido en la violencia extrema.

Finalmente, otros rasgos del género negro detectables en la narconovela son la construcción de personajes temerarios, espacios desolados o desérticos⁴ y un carácter nacional a través del realismo; descripciones costumbristas, heroísmo individual, machismo, poder, dinero y corrupción, denominados por Giardinelli (41) como *norteamericanidad*.

En la narconovela el equivalente sería la mexicanidad, marcada por elementos identitarios: personajes violentos y sexistas que ostentan poder y dinero, como Santiago López en *La Santa Muerte*, Yolcaut en *Fiesta en la madriguera* o Lizzy en *Hielo negro* (2011); espacios fronterizos, desérticos y desolados como Santa Rosa en *Contrabando*, San Gregorio en *El lenguaje del juego*, Ciudad de Paso en *Al otro lado* o Guerrero en *Ladydi*; así como un eclecticismo que conjuga vestimentas extravagantes, sincretismo y devoción por la fiesta.

1.1.2 El neopolicial

⁴ Esto, afirma el autor, deriva de la novela del oeste, el antecedente de la novela negra.

Paula García Talaván, en su artículo “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”, propone que el antecedente inmediato de la narconovela es el neopolicial, término designado por el escritor Paco Ignacio Taibo II para las narrativas latinoamericanas de los noventa⁵, que enlista en sus características temáticas las problemáticas de Estado y su relación directa con la criminalidad, un sistema corrupto y el uso del humor negro (Talaván 72).

Un aspecto que aborda la autora y resulta revelador es que —al igual que la narconovela y el género negro—, el policial, en su momento, fue demeritado por la crítica literaria que lo consideraba un género menor por su carácter popular y comercial, descalificando su valor literario: “la novela policial fue inmediatamente relegada al campo de la “subliteratura” (Cawelti citado en García Talaván 63), y añade que su valor literario fue injustificadamente percibido y evaluado por la crítica como una forma inferior o pervertida de algo mejor. Mismo caso que en la narconovela al considerarlo un género que intenta ser novela negra pero sin calidad.

Asimismo, García Talaván concuerda con Mempo Giardinelli y Persephone Braham en que las literaturas catalogadas como marginales comparten un contexto cambiante en lo político y sociocultural, lo cual favorece que se conviertan en herramientas de crítica social. Así, se les considera un supuesto retrato de la realidad sin intervención estética, lo que explicaría, en parte, su exclusión, al exponer situaciones sociales o verdades incómodas.

Paralelamente, esta ha sido una constante en la crítica de la narconovela. Por ejemplo, la obra inaugural del género, *Diario de un narcotraficante* de Ángel Nacaveva, publicada

⁵ También explica detalladamente que el prefijo *neo* implica la actualización y renovación de la tradición literaria por un ejercicio de apego a la realidad social inmediata, así como una reinterpretación de los antecedentes narrativos de los autores.

en 1962 por la editorial Costa-Amic, ha sido calificada como mal escrita, con el único valor de ser la primera en abordar el tema, cuando el fenómeno apenas empezaba a visibilizarse.

En conclusión, la narconovela tiene antecedentes en la novela negra y la policial⁶, a partir de rasgos temáticos y formales compartidos: el uso de un habla local, descripciones del contexto real que coexisten con escenarios ficticios, un personaje principal desafiante que también es el enemigo que cambia el orden de las cosas —en la narconovela es el narcotraficante, en el género negro y policial, el detective—; espacios desérticos y corrompidos y un sistema de Estado fallido. En la narconovela, además, se añade el tema del tráfico, ilegalidad y nuevas formas de criminalidad, así como otros actores de la trama —el sicario y las buchonas—, el misticismo y el culto al narcotraficante o sus emblemas como la Santa Muerte y Jesús Malverde.

1.2 Marco teórico

El sustento teórico de esta investigación se hace a partir de una breve lectura de *Las reglas del arte* de Pierre Bourdieu, ya que a través de definiciones como habitus, capital simbólico, campo intelectual, literario y político, se podrá encontrar el sentido que adquiere la crítica literaria con relación a la percepción y posicionamiento de la narconovela mexicana dentro de su contexto. La crítica literaria, en una primera impresión, tuvo la función de ser un dispositivo medidor de la calidad de las narconovelas, ya que, en reiteradas ocasiones, se demeritaba que cualquiera de éstas tuviera un valor intrínseco, por la naturaleza de su temática basada en la narración de violencia y tráfico de drogas; esto, más allá de su calidad

⁶ Es importante aclarar que, aunque algunos académicos emulan su nombramiento como un mismo género, en los estudios citados aparecen variables que los diferencian, así como rasgos compartidos con la narconovela.

narrativa. Para entender el impacto que esta crítica literaria tuvo en la construcción de un canon, se revisarán los conceptos de autonomía y heteronomía, ya que, una de las consecuencias fue que el género se pensara de forma general, como oportunista, sin un genuino interés por plantear el tema desde la reflexión, la crítica y la preocupación social.

Pierre Bourdieu, a través del estudio de los espacios sociales y culturales, a los que define como campos, estudia cómo una obra llega a posicionarse dentro de éstos y los diversos obstáculos a los que se enfrenta, principalmente por el dominio de las altas esferas culturales que tienen el poder económico y el control intelectual, generando una abrupta separación de aquello que se valida como arte, de lo que no, desplazando al olvido aquellas producciones que no encajan dentro de sus estatutos.

Esto deriva en dinámicas que generan una subordinación estructural (Bourdieu 82) —basada en la imposición de los dominadores hacia los productores culturales, que se sujetan a sus mandatos, por conveniencia o por más oportunidades—, y termina por contribuir en el impacto dentro del mercado (la comercialización de la obra) y los vínculos (el prestigio y promoción al autor) y que funge a la vez como una vía de legitimación (el canon).

Por otro lado, el campo literario ejecuta desde sus propios límites, pues es un espacio regido por sus propias leyes, donde el contexto es el punto cardinal para entender la dinámica social con relación a una obra literaria (Bourdieu 79). Este, además, se encuentra influenciado por otros campos como el de poder, representado por la clase alta, y el del Estado; y desde él hay una tendencia a menguar la libertad intelectual e imponer sus gustos como legítimos.

También está el campo político que se encarga de salvaguardar los intereses del emporio y toma a los artistas como medios para consagrar sus propios gustos, pues, al ser los intelectuales de la sociedad y tener voz en la prensa literaria (Bourdieu 84), resulta difícil cuestionar la inexistencia de valores culturales. En este campo, profundiza Bourdieu,

predominan las relaciones entre pares que poseen un capital suficiente para dominar otros campos.

En términos bourdieusianos, se puede observar que la narconovela dentro el campo cultural, literario y político, se presenta como un género subversivo opuesto al mundo burgués (95), pues en su quehacer narrativo, narconovelas como *Contrabando*, *Campos de amapola*, *Ladydi* o *Trabajos del reino*, no pretenden afianzarse a una historia vacía, sino que abordan la problemática desde una postura crítica y reflexiva. El contexto de desarrollo del género, aunado a la postura de la crítica literaria hegemónica, propició un descontento con tendencias hacia su deslegitimación, afirmando que las novelas no alcanzaban, sobre todo los estándares pronunciados por la crítica, para consolidarse como un género y que sólo se valían del morbo por la sangre, pero, en realidad sólo repetían tópicos, como el ensalzamiento por el narcotráfico y sus representantes.

De hecho, la crítica literaria de la narconovela, en su momento, tuvo más interés en justificar los motivos por los cuales su creación, promoción y lectura no era “conveniente” para la sociedad mexicana, antes que mostrar sus aportes como un nuevo género literario que visibilizaba la realidad y que, como afirma Bourdieu al referirse a la literatura de Baudelaire, llegó a retar la totalidad del orden literario establecido. (100)

En este sentido, la narconovela se puede asumir como un género oscilante entre la heteronomía y la autonomía, porque hay obras y autores que responden a una narrativa comerciable y apegada al espectáculo morboso del narcotráfico —señalado por la crítica literaria—, como Élmer Mendoza, Orfa Alarcón o Bernardo Fernández; y otros que se identifican más con una narrativa reflexiva y compleja como Víctor Hugo Rascón Banda, Iris García Cuevas, Lolita Bosch o Jennifer Clement.

La autonomía, define Bourdieu, se da por una independencia del campo literario respecto a los poderes externos, políticos o económicos, una ruptura con los compromisos del poder y con el conformismo moral del arte burgués y la complacencia ética (120), y una contribución al desvanecimiento de la legitimidad de la esfera hegemónica, dejando atrás el compromiso impuesto del arte como un prestador de servicio e intermediario para mostrar las buenas costumbres y tradiciones de la alta sociedad.

Este proceso de independencia del campo cultural ocurre con la finalidad de definir principios propios con los cuales cuestionar a las instituciones letradas y al campo económico, conformado por editores, periodistas y, en general, por quienes tienen algún tipo de capital simbólico, como los críticos⁷, o económico para promocionar al artista⁸ y cuyos intereses son las ventas, ganancias y éxito de las publicaciones, lo que sería, como afirma Bourdieu, el polo más heterónimo del campo. (223)

En este sentido, el teórico define el capital de consagración, relacionado directamente con el capital económico y simbólico. Bourdieu se refiere al hecho de que un autor se vuelva una marca y sea reconocido, lo cual otorga un valor conjunto a la obra (224) y sucede cuando dicho reconocimiento deriva de un crítico, ya que éste es una figura de legitimación y por lo tanto, su influencia tiene mayor impacto en un determinado entorno social donde se comparten gustos y perspectivas y al que define como *habitus*.

En el caso de la narconovela, un primer elemento del *habitus* que permite conocer mejor el contexto de la narconovela, es su crítica literaria, pues es desde ahí que se ha

⁷ Bourdieu se refiere a los críticos que forman parte de la alta cultura, que contribuyen a la fabricación de *best-sellers* y con su silencio condenan al fracaso a aquellas obras que no tienen un público (223).

⁸ Bourdieu llama a esta actividad de promoción un ejercicio de mecenazgo, ejercido por parte del Estado para explotar el capital intelectual de los artistas, con lo que se genera, afirma, una relación de gran violencia (110).

pronunciado gran parte de los juicios en torno a su producción y popularidad. Y sobre todo, dejando a la vista, un sesgo de opiniones divididas como ya se ha venido revelando. Por un lado, la que detracta al género, especulando sobre la posibilidad de que el impacto social de las obras esté inclinado hacia la promoción de la violencia, lo cuál, en apariencia, vela toda intención de hacer aportes significativos a la tradición literaria. Por otro lado, la crítica literaria que reconoce sus aportes y su valor, tanto en la reflexión sobre el tema del tráfico de drogas en México como en su representación novelística, reconociendo sus alcances literarios que apuntan a una forma renovada de la escritura nacional. Esta contradicción, en su momento, generó debates que no lograron llegar a un acuerdo sobre el destino del género, razón por la cual, hasta ahora no existe un canon formal y consolidado. A pesar de ello, hay un camino trazado hacia aquellas obras como *Perra brava* (2010), *Balas de plata*, *Trabajos del reino* o *Contrabando*, que son recurrentes en cuanto a su citación y estudio.

Otro fenómeno que deriva de la crítica literaria y que también adquiere importancia dentro del *habitus* es la popularidad alcanzada entre los lectores de narconovelas, ya que revela un interés común y masivo sobre el tema y que toma sentido si se tienen presentes a las editoriales que han publicado obras del género, ya que Bourdieu enfatiza que estas son las responsables de que una obra alcance su consagración pues representan el capital simbólico y la entrada a determinados círculos sociales que terminan por validarla. Así, el prestigio de la editorial que promueve a la obra influye en cierto grado en las perspectivas que se tengan sobre ésta. Y se puede confirmar en las narconovelas, donde figuran diversas editoriales como Anagrama (*Fiesta en la madriguera*), Tusquets (*Balas de plata*, *La prueba del ácido*), Planeta (*Contrabando*, *Perra brava*), Fondo Editorial Tierra Adentro (*Historias del séptimo sello*), Océano (*Tiempo de alacranes*, *Campos de amapola antes de esto*), entre otras; las cuales gozan de un buen prestigio y por lo tanto, se podría deducir eso mismo de

las obras que publican, sin importar que el valor heredado se coloque dentro del capital económico, más que del simbólico. Sin embargo, en el caso de la narconovela, la postura se inclina más a pensarla como un género comercial, aunque hay obras que demuestran lo contrario. De hecho, en el simbólico se puede visibilizar una crítica que antepone y cuestiona los valores morales de la obra por encima de los literarios y que se apega a la idea que Bourdieu (300) desarrolla sobre la existencia de un desfase entre jerarquías culturales donde se apunta en una traición tanto de obras como de autores por ir en oposición a críticos y eruditos.

Por último, es importante señalar que Bourdieu evidencia el contexto literario y las implicaciones sociales —como las críticas de aceptación y rechazo, la popularidad y la recepción pública— sin trastocar la individualidad de los autores, en tanto el sociólogo afirma también, que el valor de una obra no es equivalente al artista sino a su campo de producción, porque es un objeto simbólico cuyo valor depende del reconocimiento y visibilidad (339), así como lo que diga de ella la crítica, la academia, los editores y demás agentes culturales.

Los estudios de Bourdieu son importantes y reveladores para comprender la dinámica entre la crítica literaria, el género y su contexto así como su posicionamiento en el entorno inmediato y, sobre todo, para identificar que su mayor momento de visibilidad no fue para reconocer sus cualidades sino sus puntos en contra, los cuales tuvieron visibilidad a partir de la polémica con los críticos que la encasillaron como una novelística menor o popular por no reproducir un lenguaje culto ni escenarios políticamente correctos y, en cambio, apologizar la violencia a través de descripciones encarnizadas y sanguinarias sin mayor reflexión sobre el tema o sus consecuencias.

1.2.1 La función del arte, la crítica y el canon

Bourdieu estudia los cambios contextuales de la literatura resaltando el entramado de relaciones de poder que interactúan con el campo literario y artístico. Esto evidencia que dichos campos no son autónomos, sino que su dinámica se alimenta de las políticas de Estado, el imperialismo cultural y el capital económico. En consecuencia, la producción, circulación y legitimación de determinadas obras —aquellas que responden a las formas estéticas o ideológicas de la agenda cultural dominante—, gozan de visibilidad y promoción, mientras que otras quedan al margen de estos privilegios. Así, el capital simbólico se convierte en una estrategia para otorgar valor a ciertas obras. Así lo señala el propio Bourdieu:

No sólo por las sanciones que padecen los periódicos y otras publicaciones (juicios, censura, etc.), sino también por mediación de los beneficios materiales o simbólicos que están capacitados para repartir: pensiones, [...] acceso a la posibilidad de ser representado en los teatros, en las salas de conciertos, [...] cargos o puestos bien remunerados, [...] distinciones honoríficas, Academia, Instituto, etc. (82)

En el contexto de la narconovela se puede observar de manera similar el mismo fenómeno descrito por Bourdieu, pues la crítica detractora se centra principalmente —como se argumentará más adelante en el capítulo III— en el juicio de las obras a partir de dos razones: una, que no cumple con los estándares de la legítima literatura; dos, por narrar la violencia como si ésta fuera producto de la inventiva y no una realidad tangible. Y, sin embargo, tomando como ejemplo sólo a unas cuantas obras.

También se puede observar que la narconovela a veces deja de verse de manera peyorativa cuando se trata de un escritor consagrado como el caso de Elmer Mendoza, quien goza de buenas críticas y reseñas, es ganador de varios premios, tiene presencia en los medios

de comunicación que legitiman su estatus como el “padre de la narcoliteratura” así como autor de ponencias que añaden más prestigio a su quehacer literario.

Esto lleva a reflexionar sobre dos definiciones que Bourdieu analiza en su texto: el campo de poder y el canon. Al primero lo define como un espacio que reúne escritores con afinidades compartidas para interactuar con gente de poder, por lo tanto, es elitista y su visión tiene pretensiones de imponerse, consagrarse y legitimarse (84) en el campo literario, es decir, el espacio de creación de las obras.

Esto sin duda, remite a los infranqueables espacios de la crítica literaria que también legitima productos culturales a través de medios prestigiosos, voces expertas y el aval entre escritores quienes se dan reconocimientos y elogios mutuos. Es el caso, por ejemplo, de Arturo Pérez-Reverte que ovaciona los logros narrativos de Élmer Mendoza; Alberto Chimal con Bernardo Fernández, Elena Poniatowska con Lolita Bosch y Rafael Lemus con Yuri Herrera. Todo este contexto contribuye a que los autores tengan un lugar de prestigio, detracción o invisibilidad.

De este campo limitado y estrecho, surge la necesidad de reforzamiento a través de la canonización, proceso que no sólo se da entre obras ya publicadas, sino que su naturaleza misma exige la creación de otras más, que se ciñan a sus reglas, pues serán las que conformen el corpus oficializado en materia literaria (445). Este proceso, afirma Bourdieu, arraiga profundamente la idea de tradición, que se reproduce desde la institución escolar porque es el espacio donde se legitiman obras como clásicas, de prestigio irrefutable, sobre todo en lo que respecta a la enseñanza.

Esto remite a los intentos que hizo la crítica para detractar a la narcoliteratura afirmando que su discurso es el de la perpetuación y apología de la violencia y que, por lo tanto, debido a su gran popularidad, sería motivo suficiente para incitar a sus lectores, con

una especie de ejemplo, a su normalización. Esto, sobre todo, porque la narconovela es un derivado de la llamada cultura del narcotráfico que, como se dijo ya, se basó en un ensalzamiento del narcotraficante como un héroe y al narcotráfico como un modelo de éxito.

Estas dos definiciones tienen mucha relevancia por su identificación con los procesos que ha tenido la narconovela a través de la crítica literaria, que por un lado, considera que el género no se ha establecido, a pesar de que estudios académicos contradicen dicha postura al demostrar que las obras tienen elementos textuales y temáticos específicos. Por otro lado, dicha crítica se aboca a un corpus muy específico, dejando de lado otras obras.

Por último y para complementar la lectura a Bourdieu, se incluyen unas anotaciones importantes del crítico literario Antonio Cornejo Polar, quien puntualiza en su artículo “La crítica literaria, hoy” (1977) que la literatura es una actividad que se conforma en tres aspectos importantes: 1) es concreta; 2) es un conjunto de signos; y 3) es producto derivado de sociedades heterogéneas que forman parte de una realidad integral. Es decir, la literatura está inmersa en lo que él llama la heterogeneidad⁹ sociocultural, lo cual implica hablar de ella como el producto de un contexto y tiempo dinámicos, específicos e irrepetibles.

El concepto de heterogeneidad también es aplicable, y así lo expresa el autor, a la crítica literaria en cuanto a su función como evidencia —a veces no favorable— de cambios socioculturales que dan paso a la producción de una literatura concreta. Es decir, literatura y crítica literaria responden a los cambios socioculturales.

⁹ El autor, en su libro *Escribir en el aire* (1994), define la “heterogeneidad” como una forma de defender la idea de producción de literaturas en las que se cruzan dos o más universos socioculturales; esto es, que no hay un modo unilateral de literatura, sino que hay una diversidad de construcciones coexistentes cuyo valor no deja de ser literario aunque no obedezca las rígidas pautas de la literatura canónica.

Asimismo, Cornejo Polar, en su libro *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, desarrolla con más profundidad esta idea al enfatizar que, como signo, las obras literarias y sus sistemas de pluralidades remiten a lo que él llama categorías “supraestéticas”; es decir, aquellas que no engloban aspectos formales tales como el hombre, la sociedad o la historia. Esta misma afirmación la contextualiza para fines de la crítica literaria, a la que refiere como una lectura que involucra una percepción del mundo que antecede a las interpretaciones halladas en cualquier producto literario:

Es tarea principal de la crítica, entonces, descifrar el sentido de esa predicación cuyo sujeto primario es el mundo; en otros términos, qué imagen del universo propone la obra a sus lectores, qué conciencia social e individual la estructura y anima. No se trata de averiguar el grado de fidelidad de la representación verbal con respecto a sus referentes de realidad, pues de ser así la última palabra debería esperarse de las ciencias sociales, o emerger de una disputa impresionista acerca de “cómo es realmente la realidad”, sino —fundamentalmente— de iluminar la índole, filiación y significado de esa imagen hermenéutica del mundo que todo texto formula, incluso al margen de la intencionalidad de su autor. (Cornejo Polar 11)

Con esto, el autor evidencia que la literatura permea el eje social a través de la reinterpretación que se da a la realidad contextual codificada en el formato mismo del texto y no como una simple descripción de la realidad. En el contexto específico de la literatura peruana de los años veinte y treinta del siglo pasado, Cornejo Polar afirma que “la literatura despliega un horizonte ideológico que permite conocer, explicar y valorar las tensiones y los conflictos del proceso histórico de una sociedad” (19). Esto significa que cualquier texto, al ser una forma consecuente de codificación de una realidad social, además de representarla,

lo hace desde una interpretación individual, siempre heterogénea y expresada a través de una apropiación particular de percepciones y lenguaje.

Esta última anotación también remite a otro postulado en que habla de la literatura como un sistema que se configura de acuerdo con la individualidad y variación de percepciones sobre un mismo espacio, pues, al ser dinámico, la variabilidad del idioma, así como de las prácticas literarias, modifican su institucionalidad, sus funciones y valores, cambiando con ello el concepto mismo de literatura.

En el contexto de la narcoliteratura se puede ver en las variantes textuales que tienen las obras en un mismo espacio temático. Por ejemplo, el argot narco en *Fiesta en la madriguera* es muy distinto del argot norteño empleado en *Trabajos del reino* o en *Al otro lado*. Cada una de las obras desarrolla un tono específico que la hace diferente, aunque se comparta un léxico similar por el contexto geográfico en que se ubica.

Es el espacio individual lo que permite esa variación. En *Fiesta en la madriguera* el espacio es urbano y filial así que las conversaciones entre personajes suelen ser sobre la toma de decisiones en la casa, la educación y la crianza; aunque, a la par, también se habla de negocios, contrabando y asesinatos. En cambio, en *Contrabando*, al ser rural, se conversa sobre el trabajo en el campo, los problemas de comunicación en el pueblo, las fiestas patronales y también de los narcos que han llegado al lugar y el cambio que esto representa.

Es evidente la interpretación individual que está intrínseca en el estilo de cada autor y se puede ver con más profundidad en la forma en que construye los lugares geográficos de la narración, pues Santa Rosa (*Contrabando*) no es igual al pueblo guerrerense de *Ladydi* o San Gregorio (*El lenguaje del juego*), aunque todos compartan el hecho de ser espacios segregados e invadidos por el narcotráfico.

Precisamente, por estas razones —aunque Rafael Lemus en su artículo “Balas de salva” afirma que el uso de argot en las narconovelas es un “descuido” porque no hay empleo retórico del lenguaje— el lenguaje y la variación de espacios permiten que las narconovelas tengan formas particulares y heterogéneas de narrar un mismo tema.

Además, si se toma en cuenta que la crítica literaria es un dispositivo que tiende a la hegemonía, se puede afirmar que Lemus no pretende un juicio objetivo, menos aún al referir que el uso de coloquialismos es una estrategia ordinaria que no denota un trabajo creativo ni originalidad en las formas de narrar la narcoviolencia, temática a la que, por cierto, califica de populista y costumbrista en un sentido peyorativo, además de afirmar que los autores no tienen originalidad porque sólo se limitan a copiar la realidad¹⁰.

¹⁰ Añade que el costumbrismo es elemental y el uso literario del habla popular es artificioso, además señala que la primera circunstancia es excluyente en cuanto a las formas de invención, con lo cual afirma que las novelas sobre el narco no son imaginativas ni añaden nada a la realidad.

II. CRÍTICA LITERARIA

2.1 Sobre la crítica literaria de la narconovela

En el artículo “Nomos del norte: Nuevas tendencias de la recepción de la narcoliteratura mexicana entre medios, academia y gobierno”, Heriberto Yépez realiza un exhaustivo análisis del contexto de la narconovela desde dos ejes. El primero es hacia las posturas halladas en el libro *Tierras de nadie* (Editorial Tierra Adentro, 2012), una compilación de ensayos de Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala. El segundo eje es sobre el discurso mediático derivado de la obra mencionada que, además, detonó una serie de opiniones coincidentes entre los medios de comunicación, la academia y la política.

Yépez encuentra un discurso deslegitimador en las opiniones de diferentes medios — prensa, redes sociales y la presentación misma de *Tierras de nadie*—, cuyo hilo conductor presenta al género y a sus autores a partir de un discurso de xenofobia banal (256). Esta idea es comprobable desde la introducción del libro, escrita por Oswaldo Zavala y Viviane Mahieux, donde ambos académicos afirman que la noción de lo norteco ha sido malentendida porque se ha definido a través de la violencia y los lugares deshabitados.

Aunque en apariencia esta introducción intenta derribar dicho malentendido, se insiste en la existencia de un norte como si se tratara de un lugar aislado, distinto al resto del país, lo que encamina a pensarlo desde los espacios literarios como “un significante vacío que con frecuencia se llena con dos voluntarismos críticos: o bien se le define como una zona programática de resistencia y agencia cultural hibridizada ante paradigmas hegemónicos subalternizantes” (Zavala y Mahieux 10). Aunado a ello, el discurso de este prólogo hace énfasis en la literatura del norte como una etiqueta desafortunada que encasilla las obras de los escritores nortecos en el narcotráfico y la violencia.

Más adelante, los autores retoman y apoyan la idea de que toda escritura sobre el norte gira en torno al narcotráfico y que sus autores exaltan constantemente su representación, por lo que se percibe de la siguiente manera:

El uso excesivo y gráfico de violencia en estas novelas con frecuencia no aporta más que una trama ligera que reduce el complejo tema del narcotráfico a una pobreza causal de superficialidad tan anticipable como su éxito comercial, acaso porque vuelve *legible* un problema nacional reducible a los bestiales narcos, ridículos y estafalarios. (22)

Pero la crítica no solo es sobre las representaciones y recursos que usa el género para los narcotraficantes y que lo posicionan como literatura del mal gusto, sino que también consideran así a sus lectores, asegurando que estos están acostumbrados a una narrativa fácil, apegada al formato de telenovelas y películas de bajo presupuesto de los años setenta.

En el ensayo “Contra las tentaciones de la nueva crítica”, de Valeria Luiselli, también compilado en *Tierras de nadie*, la autora señala que la crítica que defiende a la narconovela lo hace desde una especial fascinación por lo marginal y lo violento, y sentencia que hay demasiados “escribidores de una crítica literaria gritona, literal, hueca y mucha”. Estas afirmaciones sirven como preámbulo para reflexiones similares sobre la producción de una nueva narrativa donde:

Abundan las prostitutas, los narcotraficantes, los travestis, las decapitaciones, las sobredosis de drogas, los escenarios sórdidos —lo subalterno y lo abyecto, para decirlo en pocas palabras, aunque cargadas—. Estos son, al menos, los rasgos temáticos y estéticos que se suelen destacar de los libros recientes. (Luiselli 229)

Es fácil observar por qué Yépez encuentra esta postura llena de prejuicios que carecen de análisis y sólo se limitan a describir a la narcoliteratura como género despreciable,

innecesario y del que tampoco vale la pena opinar con objetividad por el hecho de hablar de narcotráfico. Tal como ocurre con Luiselli cuando habla de los aspectos literarios de la narconovela, argumentando que es ligera, sin autocritica y *mainstream*.

En general, los artículos de *Tierras de nadie* pretenden desacreditar a la narconovela como un género que no debería existir porque no aporta nada a la literatura. Este mismo discurso, según afirma Yépez, pasó de la crítica literaria a los medios de comunicación y redes sociales, a través de opiniones de escritores como Antonio Ortuño, que defendió a la literatura como un oficio que debería ocuparse de personas normales y abandonar a los machos alfa, el tráfico de drogas y la fascinación por la violencia; o Federico Vite, quien insiste en que no todas las regiones pueden producir literatura de calidad, para este autor hay una región poética ubicada en el sur del país e inexistente en el norte.

Ante este panorama y sus respectivas discusiones, Yépez afirma que, desde los discursos académicos, también se pretende restar valor a los aportes que la narconarrativa ha hecho en la literatura nacional. Hay un discurso de contexto circundante que:

Caracteriza a la narcoliteratura como invasión, caos, violencia y a sus autores como sujetos peligrosos, voraces, espiritual o intelectualmente inferiores y estéticamente denigrantes. La narcoliteratura como error ético-estético y fenómeno pasajero superable. (Yépez 259)

Por ello, toma el ejemplo de *Tierras de nadie*. Obras como ésta, publicada bajo el sello editorial Tierra Adentro, logran posicionar o desacreditar a un género literario, al estar editadas por una institución legítima representante de una parte importante del arte y la cultura nacional.

El escaso cuestionamiento a dichas posturas —incluso cuando parecieran tener tintes personales al catalogar a los autores bajo el estereotipo de balas zumbantes e historias

sórdidas, psicópatas metidos al narco y el calor extenuante sobre tierra árida— evidencia el discurso xenofóbico con el que la academia desprestigia al género con la intención de anular el reconocimiento que consiguió la literatura del norte en el último cuarto del siglo XX.

2.2 El *boom* de la narcoliteratura: consecuencia de cambios sociales

El crítico argentino Saúl Sosnowski en su artículo “Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana: balance y perspectivas”, rastrea los orígenes del llamado *boom* literario latinoamericano, considerándolo una consecuencia de cambios ideológicos, con implicaciones en la producción literaria y editorial de obras concretas en el contexto de la Revolución cubana. Se pretendía catapultar internacionalmente a la literatura hispana y a los escritores del realismo mágico como el mexicano Carlos Fuentes, el colombiano Gabriel García Márquez, el argentino Julio Cortázar y el peruano Mario Vargas Llosa.

El *boom* literario surgió a partir del triunfo de la Revolución cubana (1959), durante un periodo de grandes cambios en las relaciones culturales en América Latina. Esto motivó el anhelo de una identidad latinoamericana en la creación artística y la ampliación del canon que hasta entonces estaba cimentado con referencias colonialistas¹¹ y no nacionales.

En este sentido, la búsqueda de identidad fue un punto de partida para dejar atrás aquellas obras de tradición europea, basadas en la cosmovisión descubridora de nuevos mundos, como las crónicas de conquista del siglo XVI. En este contexto nace la nueva novela latinoamericana, fenómeno complejo dentro del cual el entusiasmo por crear una literatura continental propició que algunos escritores empezaran a someter su obra a intereses

¹¹ No hay fecha precisa del surgimiento de la literatura latinoamericana. Se dice que fue con el *boom* literario a través del realismo mágico que no se maravilla con la extrañeza, sino que se la apropia como algo cotidiano.

ideológicos que apuntaban a un nacionalismo exacerbado. A la vez, este proceso se sustentó en intereses políticos para, deliberadamente, excluir a aquellas obras que no empataban con su ideología bajo el argumento de no cumplir con los “perfiles de publicación”¹² exigidos.

Sosnowski señala que esto también sucedió entre la crítica que antepuso sus propios intereses, lo cual se puede comprobar en el hecho de que, como señala la profesora Mayra Herra en su libro *El boom de la literatura Latinoamericana: Causas contextos y consecuencias* (1990), se estableciera “una política de inclusiones y exclusiones fundamentadas en factores ideológicos, políticos, editoriales, publicitarios y hasta de amistad personal” (50). Así, la conformación canónica del boom latinoamericano no fue estrictamente literaria.

De tal forma, se puede aplicar el amplio concepto de heterogeneidad de Cornejo Polar¹³, pues una obra no sólo está sujeta a criterios literarios, sino que se ve atravesada por intereses comerciales de las editoriales que exigen el cumplimiento de ciertos lineamientos para asegurar el éxito. Esto, a la vez, lleva a una reconfiguración cultural en la forma de pensar en la literatura misma y la función de una obra.

En el boom se constata que los escritores buscaban cumplir con las exigencias editoriales para pertenecer al movimiento. ¿Acaso pudo pasar lo mismo en la narconovela? Mucha de la crítica detractora de las narconarrativas apunta a su carácter homogéneo, lo que posibilita contemplar que, en efecto, hay una fórmula en este género: contexto violento, narcotraficante peligroso, sexualización de las mujeres, excesos, lujos y extravagancias. Esta

¹² Según Cornejo Polar, estos perfiles responden a publicaciones literarias con ciertos intereses, que reflejan una polarizada ideologización a través de lo que llama núcleo selecto de narradores hispanoamericanos.

¹³ Véase apartado 1.6.3 La función del arte, la crítica y el canon.

homogeneización también se corresponde con el enfoque monotemático —el narcotráfico— y, en este sentido, la relación del espacio ficcional con el social. Dicha correlación se retoma a través del concepto de periodización literaria de Sosnowski, a partir de la necesidad de incorporar la lectura literaria al análisis crítico de los procesos históricos en que surge, puesto que son los procesos sociales los que condicionan toda manifestación literaria.

Al situar el surgimiento de la narcoliteratura —cuya proliferación se atribuye a la moda de su temática— en un momento de cambio histórico en el que el crimen organizado y las políticas de Estado tienen un devastador enfrentamiento, este postulado de Sosnowski adquiere pleno sentido, en tanto el contexto del narcotráfico condiciona la producción de obras con esta temática y la crítica literaria se posiciona en opiniones dicotómicas: por un lado, novelas valoradas por su sentido crítico para abordar la complejidad del narcotráfico y, por otro, novelas enjuiciadas por considerarse apoloéticas de la violencia.

En este sentido, aunque las condiciones editoriales no son las mismas, tanto el *boom* posrevolucionario como el de la narcoliteratura, establecen las bases de un género en medio de polarizaciones sociológicas y una crítica que segrega las obras hacia lo folclórico, como antónimo de lo culto. Por esto, las posturas que destierran la narcoliteratura del terreno de lo literario a partir de parámetros académicos ignoran que, al ser creada y retroalimentada desde su contexto, no debe valorarse solamente desde aspectos formales, sino implementar estudios de fondo en sus procesos de desarrollo histórico, como Sosnowski lo señala.

Para complementar esta idea, es relevante la definición y distinción de términos que hace René Wellek en su libro *Conceptos de crítica literaria* (1968), donde diferencia entre crítica, teoría e historia literaria y asegura que existe interrelación de estos preceptos, sin embargo, su interacción tan cercana ha generado confusión en sus definiciones, restando valor a su aporte individual.

Wellek afirma que la historia literaria es el método a través del cual, se definen los puntos de cambio en una obra (42); es decir, las variaciones, conforme se sitúa en tiempos y contextos distintos, además de que, la historia concibe a la literatura como una manifestación temporal que versa sobre sus particulares problemas históricos y sociales.

La parte histórica de la literatura se observa a través de la tradición y la conformación de nuevos géneros literarios, como ocurre en el momento social concreto en que surge la narcoliteratura, cuya producción permite incluso hablar de un periodo narcoliterario, de mayor publicación de obras que buscaban una reflexión inmediata sobre el conflicto social presente.

La teoría literaria, en cambio, la define como la encargada del estudio de los principios de la literatura, de sus categorías, criterios y postulados estéticos. Esto tiene que ver también, con la propia definición de literatura, ya que desde ahí se parte para buscar los estudios que se apeguen al concepto y determinar su función aplicada a un grupo de obras.

Por último, contextualiza su concepto de crítica como el conjunto de estudios de las obras literarias, la recepción en el mercado, la valoración, así como la formación del canon. En tanto que la historia literaria basa su estudio a partir de un momento específico, la crítica se enfoca en las evaluaciones de la literatura y —afirma Wellek— resultaría imposible llegar a un concepto definitivo pues está en constante dinámica y los cambios que se van dando son resultado del contexto y los géneros que se transforman o surgen. “Crítica es discriminación, juicio y, por consiguiente, aplica e implica y, criterios, principios, conceptos, y, por tanto, una teoría y una estética, en definitiva, una filosofía, una visión del mundo” (235).

Las formas en que la crítica evalúa una obra, además de incluir en su metodología los elementos mencionados, también posee la perspectiva individual del crítico, por lo tanto, una misma obra va a generar una diversidad subjetiva, puesto que no hay un solo punto de vista

ni un solo juicio de valoración. De hecho, es común que se excluyan elementos que quizá en otro tiempo y bajo otra perspectiva hubieran podido resultar de suma importancia. Este grado de subjetividad tiene relación directa con la sensibilidad y el tacto del crítico al acercarse a la obra que analiza, pero también con sus propias perspectivas del contexto.

La sensibilidad hacia el arte forma parte de la crítica: muchas formas críticas requieren habilidad artística en la composición y el estilo; la imaginación tiene su parte en todo conocimiento y en toda ciencia. Sin embargo, todavía no creo que el crítico sea un artista o que la crítica sea un arte (en el sentido moderno estricto). Su objetivo es el conocimiento intelectual. No crea un mundo imaginativo de ficciones tal como el de la música o el de la poesía. La crítica es un conocimiento conceptual. (Milch cit. en Wellek 13)

A partir de estos conceptos, se puede observar la coexistencia de dos dimensiones dinámico-temporales-contextuales. La primera dimensión, la crítica literaria tiene apego a las tendencias literarias de su tiempo y espacio, esto significa que el crítico ejerce su labor, situado en su propio concepto de las cosas. La segunda, esto lo hace regresando constantemente al tiempo de las obras que analiza a través del recorrido historiográfico de la misma. La convergencia de ambas dimensiones constituye a la crítica.

En el ámbito de la narconovela, la primera dimensión —el análisis desde el contexto del crítico— se puede observar en la crítica que insiste en el surgimiento de la narconovela como un oportunismo comercial de las editoriales, secundado por aquellas suposiciones de que los escritores también vieron la ventaja para poder publicar sus obras; por consiguiente,

el género podría entenderse en un primer momento como una moda pasajera y un corpus que sólo se adaptó a las narrativas populares¹⁴ para tener un lugar en el gremio literario.

La segunda dimensión aparece en el estudio sobre la variación temática de las obras, la editorial que las ha publicado, las reseñas y las formas de difusión de estas. Un aspecto notable de las críticas a favor del género es que sus análisis, desde el propio tiempo de las obras, evidencia el valor histórico como narrativas testimoniales sobre momentos de conflicto y violencia que atraviesan los países latinoamericanos en general y México, en particular.

Estas críticas comenzaron a surgir cuando se dio una producción desmesurada de obras, el *boom* anteriormente mencionado, que tuvo lugar entre el 2004 y 2018, un periodo activo en la publicación de narconovelas: Élmer Mendoza publicó, entre 2002 y 2018, *El amante de Janis Joplin* (2001), *Balas de plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010), *Nombre de perro* (2012), *Besar al detective* (2015) y *Asesinato en el Parque Sinaloa* (2017); Alejandro Páez Varela, *El corazón de Kaláshnikov* (2009); Lolita Bosch, *Campos de amapola antes de esto* (2013); Juan Pablo Villalobos, *Fiesta en la madriguera* (2010); Daniel Sada, *El lenguaje del juego* (2010) y *Ese modo que colma* (cuentos) (2015); Heriberto Yépez, *Al otro lado* (2008); Bernardo Fernández entre 2005 Y 2011, *Tiempo de alacranes*, *Hielo negro*, *Cuello Blanco*, *Azul Cobalto*. Norma Yamille Cuéllar; *Historias del séptimo sello* (2010), Iris García Cuevas, *36 toneladas* (2012), Orfa Alarcón, *Perra brava* (2010), Yuri Herrera, *Los trabajos del reino* (2004) y Jennifer Clement, *Ladydi* (2012).

¹⁴ En el sentido de tener éxito por su aceptación entre los lectores.

Ante esta producción de obras, cabe replantear las mismas preguntas del crítico Eduardo Antonio Parra, en su respuesta a las duras críticas de Rafael Lemus: ¿cuántas son "demasiadas"? ¿Diez? ¿Cuántas suficientes para que surja un subgénero?¹⁵

Que este género surgiera masivamente y despertara el interés sobre el tema del tráfico de drogas a nivel nacional, tuvo consecuencias, ya que levantó las sospechas acerca de que el gusto por su lectura se debía únicamente a que generaba un morbo sensacionalista por la sangre y la violencia. Y las dudas no se quedaron ahí, escalaron hacia críticos y académicos, quienes empezaron a poner en duda su calidad escritural y aportes a la literatura nacional, afirmando que no había nada de complejidad en la trama y que ni siquiera alcanzaban a innovar las formas narrativas tradicionales del género negro. Reiterando así que la narconovela no tenía propuestas y, por lo tanto, sólo tenía interés en producir el mayor número de historias sangrientas sin fondo ni forma.

Sin embargo, para el crítico Gerardo Gómez-Michel, la producción masiva de estas novelas respondió al interés contextual que motivó la necesidad de reflexionar sobre una problemática específica. Según sus postulados:

La llamada narconarrativa sugiere pistas que permiten vislumbrar algunos de los matices de esta problemática al mismo tiempo que desvelan la lógica de esta maquinaria siniestra que funciona a fuerza de seguir aceitando sus pernos y engranajes con la sangre de miles de personas—inocentes o no tan inocentes—con el temor-fascinación institucionalizado en la sociedad y con el patrocinio organizado de un estado corrupto o inepto. (Gómez-Michel)

¹⁵ Contrarrespuesta en “Norte, narcotráfico y literatura”, publicado en el portal Letras Libres en 2005.

El autor es muy puntual en esta postura al afirmar que las narcoficciones proponen una reflexión desde distintos ejes de análisis como el Estado y la corrupción, el poder hegemónico y la muerte de inocentes y que, además, se trata de una estructura donde varios actores sociales se ven involucrados. En este sentido, es un mérito que la ficcionalización del narcotráfico haga más asequible un tema de gran impacto y complejidad.

2.3 El eje social de la crítica literaria en la narconovela

Es importante situar el contexto de la narconovela para hacer un acercamiento desde las posturas de Cornejo Polar, Sosnowski y Gómez-Michel, respecto a la intersección de lo social en la narrativa del narco, así como el surgimiento del boom.

El sexenio del expresidente Felipe Calderón se distinguió por el momento de ruptura social debido al incremento de violencia del crimen organizado. Esta transgresión estructural fue consecuencia de la implementación de la Guerra contra el narcotráfico, que propició una lucha encarnizada a lo largo y ancho del país.

El académico y político Víctor Quintana Silveyra en su trabajo de investigación, “Chihuahua. Guerra contra el narcotráfico y calentamiento social” (2012), publicado en la revista francesa *Cahiers des Amériques Latines*, analiza las consecuencias de esta desestructuración social a partir del control policial que, además de la violencia criminal por parte de los distintos cárteles ya asentados en territorio mexicano, añadió la violencia de Estado, a través de operativos que agredían a la población civil.

Esta situación derivó en la contrarrespuesta violenta del narco, que empezó a utilizar mensajes desafiantes (desmembrados, decapitados, narcobloqueos, narcomantas, redadas) tanto para los cárteles enemigos como para el mismo Estado, el cual no lograba contrarrestar la violencia nacional y, además, estaba coludido con el tráfico ilegal de drogas. Se

evidenciaba así su propia violencia legitimada en contraste con la violencia ilegítima del narco. A este conjunto de actos, Israel Cervantes Porrúa, en su artículo “El drama de Felipe Calderón en la Guerra en contra del narcotráfico” (2017), lo llama performance de guerra, definiéndolo como la representación de una realidad creíble para el espectador (316).

Dicho performance es una muestra de la dinámica contextual de combate presente en la narconovela, que coexiste en el propio tiempo-narrativo y espacio-temático. Ambos contextos adquieren mayor sentido en el análisis de la obra, pues, aunque esta se apega al entorno social, su tratamiento narrativo deriva de la reinterpretación de la realidad.

Sin embargo, con la crítica no sucede así. Si bien el análisis debe tener un enfoque sobre los contextos narrativo y sociohistórico de la obra, no es una regla que se ciña a los mismos elementos presentes en las novelas ni en el espacio mencionado. Esto se debe a que la crítica es atemporal y puede surgir en una posteridad lejana a su objeto de estudio. Por un lado, porque el estudio del crítico también se construye desde su propia reinterpretación del contexto, con distintos grados de percepción. En este sentido, como enfatiza Cornejo Polar, es imprescindible hacer estudios literarios desde el impacto social de la obra, pues:

Mientras no sepamos cómo funciona socialmente la literatura latinoamericana será prácticamente imposible comprender con rigor el sentido de su desarrollo histórico y hasta sus manifestaciones textuales concretas. La indefinición de este campo ha llevado, por ejemplo, para señalar sólo el caso de más bulto, a privilegiar en términos absolutos la literatura “culto” y a remitir hacia el folclore la literatura de los estratos más deprimidos de la sociedad latinoamericana. (11)

Teniendo en cuenta la afirmación de Cornejo Polar, el hecho de que haya opiniones opuestas —académicas o no— sobre una misma obra se debe a la interpretación de contexto

que tiene el crítico o el lector, pues de esto depende la formulación categórica de una novela que dictamina su recepción y promoción una vez publicada.

La dinámica cultural y social, por lo tanto, se ve reflejada en la obra y la crítica, lo cual determina un análisis multidisciplinario, no solo enfocado en la formalidad literaria, sino también en su sentido social, a partir de una mirada cuya perspectiva tome en cuenta que, más allá del ejercicio del arte literario, están los intereses lucrativos de las editoriales.

En este sentido, Manuel Quiroga Clérigo, en su tesis *La crítica literaria como fenómeno sociológico*, hace una clara acotación del trabajo editorial puramente comercial con respecto a la labor del crítico literario, quien tendrá un compromiso añadido:

La labor del crítico literario comienza en el momento mismo en que el libro ve la luz.

Su trabajo va a consistir en llevar el mensaje que tal libro puede contener hasta el centro de la sociedad, intentando con ello conjugar la convivencia y la capacidad intelectual de quienes ven en el libro, y en su proyección cultural, un medio para la educación de los pueblos. (2)

Quiroga Clérigo contextualiza esta afirmación en dos perspectivas, una es la función social de la obra que posiciona al crítico como agente social o difusor cultural que intermedia reflexiones a través de su investigación. La otra se enfoca en el texto como producto editorial. A este respecto, afirma que la tarea del crítico será observar y tener en cuenta que en el comercio editorial existen intereses alejados del valor literario de un texto, por lo tanto, algunas obras pasarán a tener un valor de difusión, aunque la crítica avale lo contrario.

A partir de estos planteamientos, podemos concluir que existen dos dimensiones de valor literario cuyos enfoques coinciden; como es el caso de la narconovela, cuyas las críticas tienden a este binario en que el género posee un valor desde el análisis en su perspectiva

social y, a la vez, carecen de importancia por ser consideradas productos que obedecen al lucro y al consumo.

Por supuesto, el surgimiento del *boom* de la narcoliteratura empata en ambos polos y, en consecuencia, su momento histórico requiere de un análisis global que no demerite ni catalogue a los escritores del narcotráfico de banalizar el conflicto, por ser popular, desplazándose hacia series de televisión, música, películas y libros.

Desde una perspectiva analítica sobre la enseñanza literaria en las aulas, una de las críticas negativas hacia la narconovela es la construcción del narcotraficante a partir de una admiración hacia su figura heroica¹⁶, lo que propició que se intensificara la duda sobre su legítimo valor literario y sentó las bases para afirmar la existencia de una apología de la violencia, como estrategia de posicionamiento en el mercado editorial.

A partir de estas posturas, es evidente que la literatura y la crítica están dentro de una dinámica similar en cuanto al tiempo y espacio en lo cultural y social, y cuyas bases estilísticas se actualizan y adaptan de acuerdo con las tendencias predilectas del momento, las condiciones socioculturales inmediatas y lo popular entre los lectores. Esta conjunción tiende a ser arbitraria, es inevitable que la subjetividad de las obras con respecto a la proyección de su lectura se corresponda con una idea de lucro en la diversidad crítica.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, en su libro *Literatura/Sociedad* (2001), también proponen una relación estrecha entre el análisis literario y su contexto social. Ambos autores sostienen que en toda manifestación literaria está atravesada por un eje social, ya que este

¹⁶ Tanto el escritor Luis Astorga en su libro *¿Qué querían que hiciera?*, como el sociólogo Oswaldo Zavala en *Los cárteles no existen*, hablan de una imagen fabricada y estereotipada del narcotraficante cuyos orígenes devienen desde los discursos oficiales de la DEA y que se adoptó también en los discursos mediáticos.

penetra en la literatura mediante el tratamiento de temas históricos o filosóficos, generando “un grado de conciencia social sobre estas significaciones nuevas, que puede incidir sobre la estructuración de formas ideológicas discursivas de lo real social” (Altamirano y Sarlo 26). La función social de la literatura en este estudio, se plantea como un agente que motiva cambios dentro del discurso mismo, de modo que toda obra se inserta en la realidad a través de intercambios semánticos entre ésta y el texto.

Así, podemos afirmar que la dimensión social de un texto es cambiante y se adapta a las exigencias de su presente. Esto implica transformaciones constantes tanto en la creación como en crítica literaria. Contrario a los señalamientos de Lemus —sobre el uso de lenguaje coloquial como un recurso artificioso que perpetúa la mala praxis del género—, el postulado de Altamirano y Sarlo según el cual “hay períodos de la historia literaria en que el fragmento es considerado mera parte, sin autonomía formal ni significativa; otros períodos en que el fragmento se convierte en un género autónomo, puede llegar a colocarse más arriba en la jerarquía estética” (19), permite comprender que el uso del lenguaje coloquial responde a un periodo específico en el que su aplicación no fue accidental sino una estrategia de adaptación textual orientada a una representación más realista.

De esta forma, la codificación de un problema tan complejo como el tráfico de drogas, al traducirse a un lenguaje coloquial, logró un discurso más reflexivo y asequible, aún en desde su exploración ficcional.

Sin embargo, el grado de conciencia no es lo que necesariamente debe caracterizar a la literatura en un sentido socialmente reivindicativo, sino más bien el texto como detonante de una reflexión desde lo significativo-temporal o como el inicio de una tradición literaria que se distinga y adquiera peso por sí misma. Esto remite a la noción de originalidad literaria, cuyas implicaciones no se reducen al estilo individual, sino que se inscriben dentro de un

“episodio de la historia de los textos. Registrar estas diferencias en las ideologías literarias, permite atender a los cambios de relación entre las series (lingüística, literaria, sociales)” (Sarlo y Altamirano 31).

La originalidad de un texto, entonces, no sólo se limita a la dimensión temática y formal de su construcción creativa, sino se entrecruza con las formas renovadas del lenguaje, de la ampliación de tradiciones literarias o de la producción de un nuevo género que son intercambios del discurso social entre la realidad y el texto.

Así, la originalidad está mediada por las formas excepcionales o especiales de contar algo bajo paradigmas sociales, ideológicos y estéticos en un determinado momento histórico que suele ser irrepetible, pero no por el hecho real en sí, sino por las percepciones e interpretaciones que se tienen sobre él, pues es a partir del nivel cultural y literario que surgen reflexiones sobre un periodo en particular.

Tal como reafirman los autores citados, hay una organización literaria de textos que no necesariamente coinciden temporalmente; sin embargo, sí lo hacen en su estética, que sirve como referente en la producción de nuevas obras, las cuales irán poco a poco formando una tradición; sin caer en el dogmatismo que ha llevado a la crítica a catalogar las narconovelas como detonadoras potenciales de la violencia, desacreditando su valor literario.

2.4 La crítica y el valor literario de la narconovela (discusiones)

En el año 2005, el escritor Rafael Lemus —generalizando a los novelistas del género— hizo una aguda crítica sobre la narcoliteratura y argumentó que el surgimiento de esta narrativa era síntoma de la escasez literaria en México, particularmente en el norte. Señalando lo siguiente:

Se escribe, se hacen novelas, se es del norte. Tanto entusiasmo es norteco y, con más precisión, fronterizo. Desde allá se escribe una literatura que alude irreparablemente al narco. Es imposible huir: el narcotráfico lo avasalla todo y toda escritura sobre el norte es sobre el narcotráfico”. (Lemus 39)

El contexto de esta crítica apunta invariablemente al surgimiento del *boom* de la narcoliteratura, pero también entrelaza otros elementos para catalogar al género como carente de sustento literario. Según esta visión, los autores —al estar inmersos en un entorno marcado por el narcotráfico— no hacen más que replicar su contexto inmediato sin procurar un trasfondo, creatividad ni una verdadera intención de denuncia social.

Por esta razón, Lemus señala que el género impone una nueva imaginaria literaria dentro del realismo contemporáneo. Sin embargo, sus afirmaciones se extendieron a una crítica de los autores, afirmando que los únicos interesados en abordar el narco eran nortecos y que ninguno hasta entonces había conseguido escribir una narconovela. “Ejemplo de este realismo ramplón es la obra de Elmer Mendoza. Son tres sus novelas (*Un asesino solitario*, *El amante de Janis Joplin* y *Efecto Tequila*) y todas aluden al asunto del narcotráfico. Aluden a él tradicionalmente: a través de un costumbrismo candoroso” (Lemus), insistiendo en el costumbrismo desde una perspectiva negativa.

En este sentido, como característica general, la narconovela es costumbrista en la medida en que narra la realidad social desde la perspectiva de un periodo histórico sobre el tráfico de drogas, así como de la situación política nacional y el actuar del Estado. Sin embargo, el resto de los argumentos narrativos son del imaginario y labor literaria de sus autores, como sucede en la novela *Perra brava* (2010), de la escritora regiomontana Orfa Alarcón, en cuya narrativa se explora la experiencia personal de su protagonista Fernanda, a partir de las consecuencias de la narco-violencia y también desde la violencia de género,

mostrando una realidad general sobre la situación de muchas mujeres involucradas en el tráfico de drogas pero con la particular mirada de su personaje. Otro ejemplo es Juan Pablo Villalobos con *Fiesta en la madriguera*, donde su personaje Tochtli, es el testigo de la violencia intrafamiliar en un núcleo liderado por un narcotraficante y cuya trama es totalmente ficcional, aunque el contexto narrativo se desarrolla en un contexto realista que muestra la desestructuración social a causa del narcotráfico. En novelas como *Contrabando* de Rascón Banda, aunque es de corte más realista, la historia visibiliza el sentir del protagonista con relación a la desesperanza de encontrar su lugar de origen destruido y sometido por los narcotraficantes, así como el abandono inminente de sus pobladores y de las autoridades. En cada novela, aunque el entorno es apegado a la realidad, hay un extenso trabajo narrativo que hace que sean distintas unas de otras, por mucho que se insista en una repetición de fórmulas y escenarios como llegó a afirmar Lemus (40) al decir que hay demasiados autores y matices escasos. Los ejemplos demuestran que cada obra da un sentido particular a la temática del narcotráfico y por lo tanto resulta contradictorio pretender señalar que son iguales.

Eduardo Antonio Parra en su artículo “Norte, narcotráfico y literatura” (2020) respondió a estas críticas de Lemus, contrargumentando que la literatura nortea no era exclusivista ni homogénea por abordar el narcotráfico dentro de su contexto narrativo. Más bien, el narcotráfico fue una “situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones. No se trata, entonces, de una elección, sino de una realidad” (60).

El fenómeno de la narconovela como género literario surgió de una apropiación de la realidad y su adaptación desde una perspectiva personal, por tanto, la narcoliteratura no se puede pensar como nortea de manera exclusiva. Parra, en ese sentido, enfatiza con ejemplos

de escritores no norteros, como Bernardo Fernández y Yuri Herrera. Asimismo, denegó la crítica de Lemus acerca de los tópicos adjudicados al narcotráfico: el absurdo, como la violencia gratuita, no tiene espacio. (Lemus 41)

Si bien Parra no ahonda en el tema social del narcotráfico, sí insiste en que éste es una condición contextual, una forma de vida que se concentra más en un lugar que en otro, por lo tanto, en la narconovela —aun con muchos grados de ficcionalización— la violencia es un tema que no se puede excluir: “es un elemento, no la esencia, pues el narcotráfico es un fenómeno integral, capaz de cimbrar —no destruir— todos los aspectos de la existencia humana, y también de sacar a relucir todas las miserias”. (61)

Dentro del corpus de narconovelas, en efecto, la violencia aparece de forma sutil, no hay imágenes en una dimensión hiperbólica de los tópicos que podrían esperarse: gran cantidad de cuerpos desmembrados o detalles de las torturas. De hecho, los cuerpos aparecen ya fragmentados o su sometimiento se cuenta de manera parcial. La violencia que tiene mayor impacto es a un nivel estructural: visibiliza los roles de jerarquía entre los cárteles y el Estado así como las consecuencias sociales que deja a su paso.

Es por ello que la narrativa de la violencia en la narconovela mexicana es un discurso más identificable con los contextos reales y no con las retóricas sensacionalistas de la nota roja. Por lo tanto, tampoco puede considerarse un recurso gratuito como asevera Lemus. Quizá ningún recurso dentro de cualquier género lo sea, en tanto cumplen la función de indagar y generar una crítica, como lo menciona Parra.

En esta misma línea de pensamiento también se encuentra el crítico Luis Felipe Oliver Krafczyk con su artículo “Narconovela mexicana. ¿Moda o subgénero literario?”, quien postula que la narcoliteratura reproduce de manera artística los nocivos efectos sociales derivados, por un lado, de la violencia que genera el narcotráfico y la impunidad de la que

gozan, pero también de la corrupción del Estado y la política que en conjunto terminan siendo síntesis de un espacio social en descomposición (Krafczyk 113).

Tanto Eduardo Antonio Parra como Luis Felipe Oliver coinciden en que la narcoviolencia fue un detonante para empezar a generar literatura en la medida en que apela a los actantes de una sociedad, responde a una necesidad crítica y también entrelaza con la idea de un modo de representación cultural de contextos y realidades que toman fuerza en el cuestionamiento —sea al narcotráfico o a la permisividad de Estado— a través de los diferentes modos, estilos y tendencias narrativas.

2.5 La crítica literaria, obras escritas por mujeres y la representación femenina en la narconovela.

Ya se abordó la crítica literaria en general a través de estudiosos como Antonio Cornejo Polar y Saúl Sosnowski, para profundizar la correlación de la literatura con respecto a su contexto y el proceso para su posicionamiento dentro de los cánones de la tradición. Estos acercamientos teóricos permiten concluir que toda expresión literaria es consecuencia de su contexto y, a la vez, toda obra refleja un momento concreto de la sociedad.

Por esta razón, la crítica literaria sirve como precedente para adentrar el estudio hacia la narconovela escrita por mujeres, en tanto es evidente el desplazamiento de sus escritoras dentro de la problemática sobre la recepción altamente cuestionada de la narcoliteratura y los prejuicios sobre su creación.

Lo anterior representa un doble sesgo en el género. Por un lado, la crítica marginalizó a la narconovela al afirmar que no aportaba nada a la literatura y que, además, fomentaba la violencia. Esto generó una polémica en torno a sus autores, considerados oportunistas en

busca de publicación y éxito comercial, aprovechando el morbo que la violencia generaba en un momento sensible para la sociedad mexicana.

Por otro lado, la atención de la crítica se enfocó, fundamentalmente, en escritores hombres, siendo más insistentes en autores como Élmer Mendoza y Bernardo Fernández. De esta forma, la visibilidad de las autoras de la narconovela no es equiparable a la de sus homólogos masculinos, lo que permite cuestionar si esto es una coincidencia o la perpetuación sistemática de la cultura hegemónica que, además de elitista, es patriarcal.

El relego de las escritoras, en principio, se hace evidente en la cuantía: un número menor de autoras que de autores. El corpus de mujeres se conforma con menos de seis: Orfa Alarcón, Lolita Bosch, Jennifer Clement, Norma Yamille Cuéllar e Iris García Cuevas; mientras que el de hombres es mayor: Élmer Mendoza, Juan Pablo Villalobos, Daniel Sada, Bernardo Fernández, Víctor Hugo Rascón Banda, Heriberto Yépez, Yuri Herrera, Alejandro Páez Varela, Homero Aridjis, Guillermo Rubio y César López Cuadras.

Sin embargo, esta diferencia no sólo se presenta en cuanto a la producción de obras del género, sino también dentro de la crítica literaria que enfoca su estudio mayormente a las novelas escritas por hombres¹⁷. Esto es posible comprobarlo, por ejemplo, en dos obras de mujeres: *Perra brava*, de Orfa Alarcón y *Campos de amapola*, de Lolita Bosch, las cuales no han sido ovacionadas como referentes del género, a diferencia de obras de autores, que podrían considerarse como canónicas de la narcoliteratura.

¹⁷ Remitirse al capítulo Revisión de la literatura sobre narconovela mexicana, en la presente investigación.

2.5.1 El *boom* latinoamericano como antecedente del relego literario femenino

Es posible rastrear el antecedente de la invisibilización de las autoras de narconovela en el fenómeno por el que atravesó la literatura femenina durante el *boom* latinoamericano, que evidenció de manera más abierta este sesgo, y en el que tuvo gran influencia el aparato crítico e ideológico que reforzó su postura a través de un selectivo canon en el que sólo podían estar escritores hombres como Fuentes, Cortázar, García Márquez o Vargas Llosa.

En la tesis *La mujer y la novela: con una habitación propia, ¿por qué no han trascendido escritoras representativas del Boom Latinoamericano?*, Sandra Gabriela Reyes, explica esta situación a través de algunos factores como la politización literaria que se vio motivada por una inclusión sólo de aquellos escritores que cumplieran las características de ser una literatura de exotismo latinoamericano, capaz de maravillar a los lectores extranjeros.

Para la autora, el objetivo principal del *boom* fue exportar la literatura latinoamericana con la intención de promover “un desarrollo de la educación, cultura e intelecto y una fuerte transacción comercial” (Reyes 7). Sin embargo, también fue un fenómeno que evidenció las limitaciones de su selección, particularmente por la omisión de escritoras en el canon, a pesar de que autoras como Rosario Castellanos, Elena Garro y Clarice Lispector ya destacaban en el panorama literario de la época.

Reyes considera que dicha exclusión tuvo que ver con aspectos ideológicos, pero también con una estrategia editorial que no publicaba mujeres debido a la discriminación social sistemática a la que estas eran sometidas. Para contextualizar este fenómeno hace un repaso a los ensayos *Una habitación propia*, de Virginia Woolf y *Mujer que sabe latín*, de Rosario Castellanos, donde encuentra paralelismos, sobre todo en cuanto a la gran dificultad en la labor creativa de las mujeres del siglo XX, tanto en la sociedad británica como en la

latinoamericana, respectivamente. Rescata, en el texto de Woolf, algunas premisas sobre el destino femenino que se limitaba al terreno de:

Lo doméstico y reproductivo; denuncia las falencias en la educación de la mujer, quienes difícilmente acceden a estudios superiores y en caso de hacerlo se ven limitadas en el acceso a información y son segregadas en universidades o grupos intelectuales; destaca la secundariedad y hasta la invisibilidad de las mujeres que han escrito literatura, los prejuicios sobre la escritura femenina, la categorización de libros escritos por mujeres o la distinción de «libros para mujeres». (Reyes 2)

Este enfoque sobre los roles de género en la literatura permite ver la imposición de criterios que buscaban posicionar a la mujer en la subalternidad¹⁸, donde sus funciones fueran prácticas y no intelectuales, lo que evidenció, la influencia del pensamiento normativo-patriarcal en todos los ámbitos, desde lo privado hasta lo social y lo educativo.

Woolf y Castellanos enuncian la evidencia de un poder ejercido en contra de las mujeres por ser mujeres, argumento a partir del cual se imponían sus deberes y se definían sus cualidades, limitándolas a la redención y el sacrificio por la familia, hijos y matrimonio; dejando en total exclusión su autonomía e intelecto. Esto con el objetivo de mantenerlas en la ignorancia, sujetas a las disposiciones de los hombres, que podían introducirlas al mundo, aunque ciertamente con limitaciones para no sobrepasar lo socialmente aceptable (3).

¹⁸ Gayatri Spivak enuncia a las mujeres como sujetos subalternos cuya diferencia sexual traspasa los roles de género hacia los sociales a través de la precarización laboral, la relegación a lo intelectual y, además de eso, un sistema ideológico que favorece que lo masculino permanezca en el dominio. Enfatiza, además, que si el subalterno, en general, no tiene el derecho de hablar, las mujeres, están aún más profundamente en las tinieblas.

De aquí deriva el pensamiento sistemático y normalizado de las mujeres relegadas al hogar e incapaces de tener un desarrollo intelectual. Para las familias, la prioridad era dar educación a los varones, que se convertirían en los proveedores, mientras que las mujeres serían preparadas para atender a sus maridos e hijos.

Esta forma de pensamiento social se reflejó en el fenómeno del *boom* y en la narconovela. Por un lado, la crítica emparentó sus juicios con la ideología para determinar aquellas obras representativas y canónicas, pero también mantuvo los prejuicios de que la escritura femenina está apegada a lo sentimental, dado el rol amoroso y matrimonial de las mujeres, lo que trajo como consecuencia, que estas quedaran relegadas a lo doméstico:

Esperando la llegada del príncipe azul o, si se vive en un ambiente en que ya es usual la incorporación femenina a las actividades económicas nacionales, se les inscribe en academias en las cuales se les prepara rápidamente, para desempeñar un puesto de secretaria, de contadora pública, de recepcionista, de cultora de belleza, etc. (Castellanos 24)

Como se puede observar, el desplazamiento de la escritura femenina tiene un peso cultural más profundo que no nace propiamente en el ámbito literario; aunque lo alcance, en tanto la literatura es una expresión social. Por ello, entre el *boom* de los años sesenta y el de la narconovela, se hereda y prevalece el elitismo y la invisibilidad hacia las letras femeninas.

2.5.2 El canon literario y la escritura de mujeres

Harold Bloom, en su libro *El canon occidental*, definió el canon literario como un instrumento selectivo basado en la erudición de los autores y su grado de autoridad en la cultura. Afirmó, además, que la pretensión de ampliarlo es una forma de destruirlo, porque la elección ya no tiene la intención de incluir a los mejores autores, sino que se basa en

escoger aquellos “que ofrecen poco más que el resentimiento que han cultivado como parte de su identidad” (12), –y que por casualidad son mujeres, africanos, hispanos o asiáticos–.

Para Bloom, la flexibilidad del canon que buscaba no discriminar minorías lo convertía en literatura menor. Sin embargo, la lectura de sus postulados revela que el canon funciona más como un aparato ideológico que estrictamente literario, sustentado en un sistema rígido, poco dispuesto a renovarse, pues su principio fundamental es la conservación de la tradición.

De suceder lo contrario, sería una elección meramente complaciente para enlistarse en posturas políticamente correctas a favor de la escuela de los resentidos, donde en primer lugar está el feminismo. Según la percepción de este autor, los ideales de dicho movimiento sólo promueven supuestos e inexistentes programas de cambio social (Bloom 9) sin un fundamento sólido porque, insiste, sólo apunta a la censura.

Cuatro años después, Lilian Robinson, en su artículo “El canon literario”, explica de forma irónica que el canon:

Es más un acuerdo entre caballeros que un instrumento represivo, ¿o no? Pero un caballero es ineludiblemente, es decir, por definición, un miembro de una clase privilegiada y de sexo masculino. Desde esta perspectiva, es probablemente bastante acertado pensar en el canon como un artefacto totalmente caballeroso, considerando las escasas obras de miembros que no pertenecen a esta clase y sexo que consiguen formar parte de la acumulación informal de programas de cursos, antologías y de lo que consideramos «autores estándar», es decir, todo lo que constituye el canon, tal y como se entiende en general. (3)

Para Robinson, el canon es un instrumento que no se pronuncia abiertamente represivo; sin embargo, su misma naturaleza lo es, puesto que, al ser un dispositivo creado

desde las esferas de la cultura hegemónica y patriarcal, impone modelos de obras y autores que cumplen con el rigor para ser canónicos y reforzar que hay un legítimo valor literario. Por ello, propone la crítica literaria feminista como alternativa para releer obras que han sido desplazadas del canon y, a su vez, tomarla como un instrumento para cuestionarlo.

Contrario a lo que afirma Bloom, la autora defiende que los cuestionamientos sobre cómo se forma el canon no llevan intenciones de censura ni desarticulación. De hecho, considera que es la subjetividad del canon la que promueve la censura, pues no permite que los estudios de una obra se amplíen hacia otras problemáticas poco visibles como el sexismo y la discriminación, que implica considerar que sólo un conjunto de obras tiene valor para ser leído e incluido, exponiendo a la invisibilidad a otras tantas y perpetuando el discurso que opone y categoriza a la literatura como buena y mala, sólo por cuestiones ideológicas.

Esto se complejiza más porque la crítica implanta el prejuicio de considerar que aquella literatura no canonizada carece de valor literario, lo que reduce el interés de su lectura y, a su vez, fomenta que el lugar que tenga en el campo cultural sea desde el prejuicio.

Además, al ser el canon una construcción originada desde una sociedad patriarcal, sus intereses se apoderan también de los espacios artísticos, perpetuando “informaciones, estereotipos, deducciones y conjeturas sobre el sexo femenino que se hallan generalmente en la cultura” (Bloom 6). Esta autoridad, rara vez cuestionada por considerarla una referencia legítima, dificulta que las escritoras logren posicionarse dentro de la tradición literaria, o incluso que sean leídas, ya que —como plantea el propio Bloom— el mínimo cuestionamiento es interpretado como un intento de censura o anarquía.

Aunque Robinson se pronuncia en desacuerdo sobre la existencia de un canon por su carácter represivo, considera que la lectura de autores canónicos contribuye al entendimiento cultural de su propia creación y también a darle un sentido más amplio que no busque

conceder autoridad a una única voz, sino de manera colectiva, para comprender la pluriculturalidad de la expresión literaria.

En este tenor, Joanna Russ en su libro *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* hace hincapié en que la preservación de estos ideales canónicos ha sido un mal mayor para la literatura femenina, porque parte de acuerdos erigidos desde la voz de expertos, hombres blancos y heterosexuales, que eligen a unos y no a otros autores, respaldando sus argumentos en el rescate de la tradición y en adjudicarse la objetiva y universal voz de la razón.

Sin embargo, Russ afirma que el objetivo, desde el autoritarismo, es seguir reforzando su hegemonía a través de la elección de artistas que cumplan sus parámetros —hombres blancos y heterosexuales— y que a la vez funjan como un hito de la consagración artística. A esto se debe el desplazamiento literario de escritores negros, mujeres y homosexuales, cuya literatura es considerada a partir de su sexo, raza y género.

A las escritoras y a los escritores negros únicamente se les pregunta sobre cuestiones de negritud, la vida de barrio, deportes o música. Que a las mujeres solo se les pregunta sobre sus sentimientos, cómo compatibilizan trabajo y vida o sobre temas domésticos. A las y los escritores homosexuales se les pide escribir sobre políticas de identidad o sobre sexualidad. (15)

Esto genera una categorización demasiado cerrada sobre las escritoras, pues los parámetros de juicio sobre su literatura se basan en la cultura hegemónica y patriarcal, lo que dificulta encontrar puntos objetivos desde lo literario. Es por eso que Russ insiste en que el desplazamiento se emite desde la subjetividad y se conforma de:

Prohibiciones informales (que incluyen la disuasión y la falta de acceso a los materiales y a la formación), negar la autoría de la obra en cuestión (esta estrategia abarca desde un simple error de atribución a sutilezas psicológicas que hacen que la

cabeza te dé vueltas), ninguneo de la obra en sí misma de distintas formas, aislar la obra de la tradición a la que pertenece y su consiguiente presentación como anómala, afirmaciones de que la obra indica el mal carácter de la autora y por tanto su interés se debe meramente al escándalo que provoca y no debiera haberse escrito (esto no terminó con el siglo XIX) y simplemente ignorar las obras, a sus autoras y toda su tradición, siendo esta última la técnica más comúnmente empleada y la más difícil de combatir. (27)

Estas condiciones terminan por confirmar que la función canónica se basa en una selección ideológica difícil de desarticular, dado que las circunstancias que lo motivan aún siguen vigentes y surgen de un convencionalismo social enunciado desde un grupo de autoridad.

Sin embargo, aun cuando las mujeres logran ingresar al canon, existen las dudas sobre los motivos que le dieron acceso, prejuicios que consideran un golpe de suerte y no reconocen el trabajo de la autora, incluso, el pensamiento de que la mujer usa su propio cuerpo como instrumento de intercambio.

2.5.3 ¿De qué escriben las mujeres?

Hablar de la existencia de una literatura femenina puede tener un doble sentido, por un lado el que reconoce el valor del discurso femenino, pero también el riesgo de perpetuar tópicos que definan cómo y de qué temas debería escribir una mujer y que, finalmente, se ven reflejados tanto en su propia labor creativa como en la perspectiva masculina sobre el quehacer literario.

De hecho, Pilar Lozano Mijares en su libro *El papel de las mujeres en la literatura* (2017) detecta la reproducción de personajes femeninos desde la dicotomía de la mujer virgen

y la mujer prostituta¹⁹. Lozano toma estos estereotipos para explicar que, fuera de la literatura, hay una intención de perpetuar dichos modelos en el contexto social, lo que genera una identificación de los personajes femeninos con las mujeres reales ante la mirada lectora que rara vez se hace el cuestionamiento de los roles y su imposición. La consecuencia de no hacer lecturas críticas dificulta la desarticulación del modelo y, a la vez, deja expuesto el ejercicio de poder patriarcal para que éstos sigan siendo parte de la realidad.

Esta dicotomía sirve como parteaguas para analizar que, al haber un sesgo histórico en la profesionalización de las mujeres, su escritura se relega de manera automática, asumiendo que se trata de una literatura menor (22) y monotemática bajo los tópicos del amor y la familia.

Por otra parte, la literatura femenina no tiene un juicio de valor autónomo porque al entrar en competencia con su homóloga masculina ya lleva la desventaja de no tener la misma aprobación colectiva. En este sentido, el término literatura femenina también implica intenciones reduccionistas —tal vez de manera inconsciente—, pero finalmente la división apunta al yugo patriarcal del ideal femenino que exige mujeres pasivas en todos los sentidos, desde sus intereses intelectuales hasta la representación que han de tener en la literatura.

Para identificar estos tópicos en la literatura femenina desde una perspectiva más neutral, Lozano, propone la existencia de un discurso intimista que tiene que ver con el hecho

¹⁹ Sigmund Freud definió el *Madonna-whore complex* para explicar la incapacidad sexual de los hombres hacia mujeres degradadas (prostituta) o puras (virgen). Partiendo de esta división femenina aún vigente, la narconovela escrita por mujeres podría constituir una ruptura de este paradigma. Tal vez, sea ese grado de subversión lo que resulta incómodo ante la crítica literaria que privilegia la literatura masculina y hegemónica.

histórico del confinamiento impuesto a las mujeres y, sobre todo, desde las prácticas de las religiosas de los siglos XVI y XVII.

De este contexto deriva el discurso intimista, no sólo por la descripción y desarrollo de historias en espacios cerrados, sino también por estar construido desde “referencias, realmente angustiosas, a la dicotomía a la que se ven abocadas entre el papel que la sociedad les ha asignado por ser mujeres y dedicarse a escribir” (25).

Con estos antecedentes, la escritura femenina desplegó acompañada de prejuicios promovidos desde el círculo social inmediato que condenaba a las mujeres a ser amas de casa así como la obligación de decidir entre ser madres/esposas o escritoras, es decir, entre la comodidad de continuar la tradición o la desobediencia de romperla y hacerse enemiga del sistema y del modelo tradicional de la familia.

Ahora bien, de este juicio sobre la consideración de mujeres buenas o desobedientes deriva el pensamiento de santificarlas e infantilizarlas, de conceptualizarlas como musa, cuya única función es motivar al hombre y detonar su genialidad, tal como lo afirma Laura Freixas: “el artista es masculino, mientras que la mujer encarna la inspiración o el objeto del arte: es la musa, es el desnudo retratado por el pintor, es el ‘poesía eres tú’ de Bécquer. El esquema en el cual el sujeto se identifica con el varón y la mujer con el objeto está inscrito en el instrumento y vehículo de la literatura: el mismo lenguaje” (cit en Lozano 63).

Los anteriores planteamientos son importantes porque develan que en la categoría de literatura femenina hay un rastro social de paternalismo hacia las mujeres, lo que, por antonomasia, las coloca en el lugar de aquellas que necesitan cuidados porque son frágiles, meditativas y sentimentales. Es decir, las mujeres escritoras son identificables con ese tono femenino que exige delicadeza y sutileza, contrario y muy diferenciable al que se atribuye se a la voz masculina; relacionada con la guerra, la violencia y el sexo.

Esto permite replantearse si acaso este conjunto de juicios podría ser el factor para que la narconovela escrita por mujeres no tenga el mismo valor —al menos entre la crítica literaria excluyente—, al no concordar con lo que se considera literatura femenina; o bien, al no alcanzar la potencia de la literatura masculina que es más apegada a los temas “rudos”. Incluso podría pensarse que las mujeres que escriben narconovelas, se posicionan dentro de una escritura de la desobediencia, lo que añade un peldaño más a la subversión con que se define a la propia narcoliteratura.

Las mujeres escribiendo sobre violencia pública se alejan de su estereotipo social que las define como frágiles, maternales y más aún del rol de musas. ¿O acaso sólo se trata de una mera invisibilidad que no despierta el interés crítico porque el narcotráfico, las drogas y la guerra son temas de hombres?

2.5.4 Tipología de personajes femeninos

Así como en el ámbito fuera de la literatura persiste la intención de mantener la dicotomía entre la mujer virtuosa y la mujer prostituta, mediante la identificación de los personajes femeninos con las mujeres reales, de igual manera, encontramos un sesgo significativo en la representación de las mujeres en las obras literarias.

De hecho, la propia Pilar Lozano identifica, por un lado, a la mujer de valores, aquella que es “buena, dócil y no problemática, gracias a la cual el personaje masculino consigue sus objetivos o, incluso, se salva ...” (16); es decir, la que tiene por misión salvaguardar a los demás y se identifica como mártir, pasiva; maternal y sagrada.

Por otro lado, presenta a su antagonista, “la mujer mala, rebelde y poderosa, con una fuerte carga sexual, que suele terminar siendo castigada con la exclusión social o la

muerte...” (16) quien encarna la lujuria y lo profano, carece de una misión y representa, en cambio, la libertad.

En este mismo sentido, De Orduña Fernández encuentra que hay un sesgo importante en cuanto a la representación femenina en las obras. Contrario al personaje masculino, la participación de las mujeres ha sido secundaria, debido al contexto narco y su concepción de poder y hombría, así como el contexto social general donde las mujeres continúan relegadas.

Para su análisis, la autora recupera las categorías literarias pensadas por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, quien propone tres modelos de personajes femeninos en la narcoliteratura: las hijas del monte, las reinas del sur y las bushonas (213). Las primeras, descritas como mujeres fieles, con firme creencia en el matrimonio y en la maternidad; las segundas, mujeres que alcanzan el poder, tanto de manera directa como indirecta; y las terceras, mujeres acompañantes de los capos, amantes y cómplices que se dejan seducir por las posesiones que el narcotráfico facilita.

También se hace una revisión a la tipología de José Manuel Valenzuela Arce, que define ocho estereotipos femeninos en las narconovelas: la mujer trofeo, la sacrificada, la sacrificable, la mujer compañía, la valiente, la jefa, la traidora y la cruel (214). En *Tiempo de alacranes*, Lizzy es la jefa porque, aunque el poder que ostenta es en su rol de hija de un narcotraficante, desde que hace su aparición en la trama es imponente y sexualmente atractiva. En *Contrabando*, Jacinta es una exreina de belleza que tiene el rol de la mujer trofeo, pues se convierte en la esposa de un narcotraficante que se enamora de ella por ser bonita. Consuelo San Miguel, en cambio, tiene los rasgos de la sacrificada, la valiente y la jefa, una mujer sola, madre de tres hijos que un día se aventura a preguntar con los campesinos sobre el negocio del narcotráfico y se convierte en marca poderosa y respetada.

De Orduña Fernández presenta estas tipologías para explicar que las mujeres en las narrativas del narco siempre llevan un rol subordinado y que ninguna se representa desde una subjetividad independiente, reflexiva y propositiva, sino a partir de la imagen de la mujer despersonalizada, la mujer madre y la mujer poderosa.

La primera es aquella mujer objetivada que vive bajo la explotación, sexual principalmente, y que no tiene trascendencia en la narración pues sólo constituye un complemento para la imagen poderosa del narcotraficante y, en todo caso, funge como su trofeo o su servidumbre. En *Fiesta en la madriguera*, Quecholli no tiene un lugar importante y su único rol es acompañar y ser la amante de Youcault, y es tal su despersonalización que nunca habla y de ella solo sabemos su nombre.

La mujer madre —equivalente a la hija del monte de Rivera Garza y la mujer sacrificada de Arce— permanece en un estado de sumisión, dedicada a la familia y siempre complaciente con el hombre. En el caso de ser la madre del narco, ésta tiene más identidad con la pureza y la imagen de una santa. En *Contrabando*, Damiana, es una mujer de familia que cumple con las características descritas y que, finalmente, es masacrada por un grupo de narcotraficantes que la inculpa en sus negocios y termina encarcelada, sin justicia alguna.

Por último, la mujer poderosa, —que equivale a la mujer jefa de Arce y la reina del sur de Rivera Garza explicada en el ejemplo de Lizzy— sería el caso de Jasminder, protagonista de *Historias del séptimo sello*, que en todo momento se ve inmiscuida en situaciones de riesgo y, sin embargo, siempre logra sobrevivir a pesar de la hostilidad que la rodea: su profesión que es el periodismo, el mundo patriarcal y los peligros del narcotráfico.

Las aportaciones que propone De Orduña Fernández a través de su tipologización posibilitan un análisis con perspectiva de género, para observar la presencia de personajes femeninos desde el imaginario de los escritores de narconovelas, donde el narcotráfico y la

guerra son temas considerados masculinos *per se*. Esta visión permite acercarnos a las obras a través de personajes femeninos que rompen tal norma y ejercen su protagonismo.

2.5.5 Violencia de género en la narconovela

La representación femenina en la narconovela no solo apunta a una tipologización como la que ya se explicó, sino también a la representación de la violencia hacia las mujeres, y a la que Glen Close nombra con el término *necropornografía*. Esta característica, afirma, es más cercana a las formas explícitas de la narrativa visual que detalla la minucia de la tortura desde un discurso hiperbólico, emulando al video *snuff*²⁰, con el fin de generar morbo y tensión en sus espectadores.

Close pone en diálogo las representaciones visuales de la violencia con las formas literarias, para explicar que en ambas las víctimas son mujeres. Esta característica resalta por el hecho de que no se corresponde estadísticamente con la realidad del narcotráfico, donde la mayor parte de muertes fueron de hombres.

Los planteamientos anteriores le permiten afirmar que la representación narrativa de la violencia deriva de un imaginario misógino que surge de la propia realidad. Y bajo esta perspectiva propone que la narconovela:

Da cuenta no solo de la proliferación de cadáveres, sino también del registro y la difusión de sus imágenes por medios fotográficos y videográficos. Comprende no solo el valor semiótico de las imágenes de asesinatos y cadáveres, sino también el

²⁰ Filmaciones ultraviolentas donde se representa la tortura a través de escenas sumamente sangrientas que se acompañan casi siempre de una degradación sexual hacia las mujeres para finalmente mostrar su asesinato.

atractivo psicológico de tales imágenes y su consiguiente valor comercial y de entretenimiento (129).

Lo anterior significa que no sólo hay un discurso social, sino también mediático en las formas de narrar la violencia en la narconovela. Para demostrar sus postulados, Close hace la lectura de dos novelas mexicanas, *Cementerio de trenes*, de Gonzalo Martré, y *Balas de plata*, de Élmer Mendoza, en las cuales la violencia sexualizada en contra de las mujeres es una premisa constante.

En la primera novela, la investigadora encuentra un discurso de crudeza totalmente apegado al imaginario misógino, antisocial y machista del narcotraficante y que se hace tangible en el protagonista Malverde Chandler, quien no tiene reparo en violar y matar a todas las mujeres con las que se relaciona (132). Las descripciones explícitas, sanguinarias y hasta con cierto humor negro, llevan a la investigadora a reflexionar sobre la ausencia de cualquier filtro ético en esta obra, donde son narradas al menos tres violaciones en voz del propio asesino, quien no ahorra los detalles violentos en sus ataques a las mujeres.

En *Balas de plata*, la violencia sexualizada aparece no solo en la forma de narrarse, sino también en las prácticas necrófilas que describe su autor, desde una perspectiva del cuerpo femenino como territorio de dominio que —incluso cuando pierde la vida— se encuentra perfectamente disponible (142) para todo tipo de prácticas atroces.

Es importante mencionar que además de estos escenarios violentos en contra de las mujeres, en la novela aparece una violación al protagonista —Édgar “El zurdo” Mendieta— cuando era niño, por lo que su personalidad, afirma Close, adquiere rasgos que se oponen al tópico del machismo predominante del imaginario literario narco y esto se hace evidente en el hecho de que el personaje muestre cierta afinidad con las víctimas.

El discurso en torno a las formas de narrar la violencia aparece también en el plano extraliterario, especialmente a través de las portadas de las obras, donde se manifiesta una “compulsión necropornográfica tan evidente en la narconovela que se encuentra presente en muchos otros niveles del consumo cultural” (Close 149), como puede observarse en los libros de Elmer Mendoza, cuyas portadas reproducen estereotipos como el macho armado (*Balas de plata*) y la *femme fatale* (*La prueba del ácido*). Sin embargo, la investigadora retoma estos referentes para explicar que dichas fórmulas tienden a repetirse debido a la idealización del cadáver femenino que expone tanto el sometimiento como la idea de una belleza eterna; elementos que son, además, herencia directa del género negro.

El estudio de Close quizá es el único de los presentados que analiza la parte publicitaria de las narconovelas para describir la insistencia por mostrar una sexualización hacia los cuerpos femeninos desde su discurso hasta su presentación. Este aporte permite reflexionar hasta qué punto el hecho influye en el consumo de las obras o si sólo se trata de una coincidencia con las descripciones dentro de la narrativa. Esto también lleva a cuestionar si las descripciones de los actos sexuales explícitos ayudan a explicar y contextualizar la violencia del narcotráfico o se trata de una estrategia comercial para generar morbo.

2.6 Violencia y Guerra contra el narcotráfico: un discurso patriarcal de la narconovela

La Guerra contra el narcotráfico y la violencia son dos tópicos que la crítica literaria calificó de desafortunados para ser parte de la literatura nacional, como ya se ha estudiado en el capítulo correspondiente. Primero, por considerarse fuera de una estética propiamente literaria y segundo, por perpetuar el tema de la violencia como una apología.

Es importante empezar citando estos acontecimientos, porque la literatura femenina está pensada desde los constructos sociales de género donde los temas femeninos se quedan

en la intimidad de la familia, el matrimonio y los hijos; y los temas masculinos concuerdan con el ideal de que los hombres son fuertes o, al menos, no deberían ser frágiles, en tanto la debilidad es sinónimo de ser mujeres y socialmente se traduce como una ofensa.

Sayak Valencia en su libro *Capitalismo gore* (2010) define acertadamente que “las construcciones de género en el contexto mexicano están íntimamente relacionadas con la construcción del Estado” (39) que a su vez deriva de una masculinidad violenta y emparentada con una identidad nacional en el que la palabra macho tiene un significado cultural, gestado en la posteridad de las luchas revolucionarias.

En este sentido, la Guerra contra el narcotráfico tiene imbricado, por herencia, este discurso; ya que se ejerció desde la lógica masculinista del desafío y la lucha por el poder, un ajuste de cuentas entre machos poderosos y heridos (41), en tanto el objetivo nunca fue terminar con el tráfico de drogas sino controlar ese mercado y con ello, obtener beneficios; la manera en que se rebelaban ideales e imposiciones de una sociedad patriarcal y capitalista.

Por ello, el entramado de poder, violencia y narcotráfico se convierte en una triada de carácter masculino fácilmente detectable en algunas narconovelas: un personaje masculino cuyo rol es el de legítimo poder e imposición a través de su mismo sexo, pero también haciendo uso de su personalidad, su extravagancia, su sangre fría y porque, de una u otra forma, sale triunfante, aunque esto le cueste la vida, pues la muerte también es signo de hombría.

En *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos, el poder de Yolcaut se ve reflejado en sus extravagancias que incluyen la colección de animales exóticos, el autoritarismo sobre “sus” mujeres y la imposición sobre otros personajes como el mismo presidente; en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, es El rey, nombre con el que identifican

al narcotraficante por tener el dominio en el lugar y también por el poderío económico de comprar a las mujeres que le gustan, tal como sucede con el personaje de *La Cualquiera*.

En *Al otro lado*, de Heriberto Yépez, Tiburón se vuelve el hombre de poder desde su oficio como coyote; en *Perra brava*, Julio Cortés es un narcojunior que refleja su dominio más como hombre que como narco, a través de su pareja Fernanda; en *Santa Muerte*, de Homero Aridjis, el personaje que ejerce el poder es Santiago López y se deduce a través de las descripciones que se representan en una narcofiesta llena de lujos y extravagancias.

Siguiendo este análisis, es importante explicar que el poder que los personajes poseen no es arbitrario pues hay un factor que lo impulsa o en todo caso que lo define aún más. En *Perra brava* es evidente que el personaje femenino tiene un rol subordinado para no poner en duda el poder del personaje masculino, que termina reflejándose en toda la narración.

Esto conduce a repensar la imagen de los personajes femeninos enunciados desde las narrativas del narco, pues en los ejemplos citados aparecen bajo la sumisión y dependencia de otros personajes, en su mayoría masculinos. Esto es, mujeres que son pertenencia del narco y cuya identidad, comportamiento e imagen se definen a partir de éste.

Lo anterior demuestra, una vez más, que en las novelas se reproduce el discurso patriarcal que relega a las mujeres a la función de acompañantes, que sólo pueden alcanzar un poco de poder bajo la protección del narcotraficante, pero nunca desde la autonomía y, de hecho, siempre condicionadas a la permanencia pues, de lo contrario, les costaría la vida.

Al respecto, Kenya Herrera Borquez en su libro *La cabrona aquí soy yo* plantea que la estructura criminal es un espacio jerarquizado, patriarcal y hegemónico, donde el discurso estigmatiza los roles femeninos y los relega a eslabones más bajos de la cadena delictiva, puesto que la perspectiva de género es heteronormada. Esto es claramente visible en *Campos de amapola* de Lolita Bosch, pues la autora enlista la biografía de muchos capos mexicanos,

olvidando a mujeres narcotraficantes como Sandra Ávila “La reina del Pacífico”, Leticia Rodríguez “La reina de la Riviera Maya” o Claudia Ochoa “La emperatriz de los Ántrax”.

De estos estereotipos surgen las buchonas, mujeres prefabricadas desde el imaginario y fantasía patriarcal del narcotraficante que dispone de ellas en su forma de verse, comportarse y hasta de su propia existencia. Estas reflexiones permiten reconocer que la invisibilidad de las mujeres es un problema que escala y sucede en distintos contextos, por ello, las perspectivas dentro del crimen organizado no trastocan al esquema patriarcal.

Los personajes femeninos en las narconovelas difícilmente adquieren un protagonismo por su posición social. Existen a partir de la objetivación otorgada desde la voz masculina, a veces como propiedad del narcotraficante y otras como constructo del sistema, no solo por la textualidad con que se enuncian, sino también por la agenda patriarcal que las predispone a la dependencia, la fragilidad, la sumisión y la sexualidad morbosa tangible en un cuerpo intervenido para ajustarse a los estándares de la belleza hegemónica.

III. ANÁLISIS DE CRÍTICAS Y RESEÑAS

3.1 Justificación del corpus desde la crítica literaria

En esta investigación se analizan tanto reseñas como textos académicos, ya que ambas formas constituyen manifestaciones legítimas de la crítica literaria. Aunque difieren en estilo y extensión, comparten la función de analizar, interpretar y valorar las obras literarias. Esta perspectiva ya fue abordada en el apartado II, donde se estudian las diversas dimensiones que abarca la crítica literaria a partir de los planteamientos de autores como René Wellek, Saúl Sosnowski y Beatriz Sarlo.

Y como se verá en los análisis, las reseñas de las narconovelas suelen ser espacios híbridos que abarcan su valoración estética, ética y propuestas narrativas. Las reseñas y artículos académicos que se proponen en esta tesis son fuentes enfocadas al estudio crítico y, a su vez, una guía de interpretación para visibilizar cómo interactúan las obras dentro del campo literario, especialmente desde posturas políticas, estéticas y sociales.

Este análisis, además de permitir un conocimiento más profundo de las novelas estudiadas, pone de manifiesto el interés académico por la narconovela y traza un camino desde el cual pueden visibilizarse tanto las diferencias como los puntos en común entre las tres obras del corpus. Desde una postura personal, me interesa destacar que estas narconovelas presentan propuestas diversas y, en conjunto, apuestan por un discurso ético en la manera de narrar el narcotráfico y sus consecuencias. A través del análisis de estudios críticos sobre el género, busco evidenciar que muchas de las objeciones hacia la narconovela se originan desde posturas prejuiciosas, incluso con matices clasistas al pretender descalificar la seriedad de sus lectores, al considerarlos iletrados, del gusto popular. Y a sus autores, por, supuestamente carecer de un eje creativo y estilístico sólido.

No pretendo dar una postura generalizadora sobre el género, porque, como ya se demuestra a lo largo de la investigación, existen novelas que sí incurren en la perpetuación de estereotipos y en una cierta homogeneidad temática. Este es el caso, por ejemplo, de las sagas de Elmer Mendoza, Bernardo Fernández (BEF), o *Perra Brava* (2010) de Orfa Alarcón, que en ciertos momentos estetizan la violencia y diluyen su sentido crítico. Además, reproducen un discurso patriarcal al presentar a los personajes femeninos como secundarios y subordinados a los hombres. Incluso en *Hielo negro* de BEF, aunque la protagonista es la líder de un poderoso cártel, no está exenta de la cosificación y sexualización de sus personajes masculinos, pronunciando con más interés el papel de una *femme fatale* que de una líder. En el caso de Orfa Alarcón, aunque también propone una protagonista femenina, ésta se encuentra subyugada desde el inicio como amante de un capo y es a través del maltrato tolerado que logra escalar posiciones dentro de la jerarquía criminal. Sin embargo, este ascenso no le confiere fortaleza narrativa pues su papel se construye como una figura malograda pues nunca alcanza una autonomía plena dentro del relato.

Para fundamentar con mayor precisión la elección del corpus, a continuación se detallan las características individuales de cada obra. *Contrabando*, novela considerada de manera reiterada como inaugural del género. Sin embargo, esta afirmación resulta paradójica pues no ha gozado del reconocimiento institucional ni de una difusión masiva en proporción a su importancia histórica y estética. La novela ha sido etiquetada como una obra de culto, sin embargo, esto ha terminado por confinarla en circuitos reducidos de lectura. A ello se suma el hecho de que ya no circula en formato impreso porque no se volvió a reeditar. Desde mi perspectiva, este fenómeno no es casual sino que responde a las dinámicas del campo cultural que privilegia la novedad editorial y el impacto inmediato, mientras relega obras que no se insertan en la popularidad masiva.

Ladydi es un caso particular dentro del corpus, ya que, a pesar de su éxito editorial internacional —con traducción a más de diez idiomas y una adaptación al cine—, no ha logrado consolidarse dentro de la crítica literaria especializada en narconovelas. La obra suele ser reconocida más en ámbitos mediáticos que estrictamente literarios, y con frecuencia se clasifica como una obra centrada en la violencia de género y no dentro de la narcoliteratura. Considero que esta forma de relego responde a una perspectiva reduccionista de género, aspecto que desarrollo con mayor profundidad en el apartado de análisis.

Por último, *36 toneladas* podría posicionarse en el lado más marginal del corpus, con una circulación aparentemente relegada a lo regional y una recepción crítica muy limitada. Sin embargo, su valor literario radica en una propuesta narrativa que revitaliza al género negro y con ello, abre nuevas posibilidades estéticas para la narrativa del narcotráfico en México. Considero que parte de su relego responde precisamente a esta innovación: al romper los modelos populares con que suele reconocerse al género, la obra queda desmarcada de las convenciones dominantes del género literario, lo que impide que sea reconocida en los límites tradicionales. Esta exclusión evidencia la brecha canónica y de estudios críticos en torno a la narconovela.

El apartado se divide en dos segmentos, uno destinado a *Contrabando* y otro que aborda de manera conjunta *Ladydi* y *36 toneladas*. Esta decisión no sólo obedece a la diferencia en el número de estudios críticos disponibles para cada obra, sino también a la línea temática que articulan las dos últimas. Ambas fueron escritas por mujeres, lo cual, reafirma mi interés por visibilizar la producción literaria femenina ya que —de forma directa o indirecta— ambas autoras problematizan la violencia que atraviesa a las mujeres en contextos vinculados al narcotráfico. Esta lectura comparativa permite relacionar sus modos

de representación y posicionamiento dentro del campo literario, en diálogo con los preceptos de Bourdieu que guían este trabajo: habitus, autonomía/heteronomía y campo cultural.

3.2 *Contrabando*: novela inaugural de la narcoliteratura

Como se explicó en el apartado teórico, Bourdieu desarrolló conceptos que permiten el análisis social y contextual de una obra. Uno de esos conceptos es el de habitus, pues, al ser un espacio que se alimenta de las diversas formas de ver e interactuar en las sociedades, se convierte en una herramienta que permite observar de forma más general el contexto de producción y recepción de una obra así como su inserción en el campo cultural. En este estudio concretamente, de la narconovela a través de su crítica literaria.

El habitus de *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda²¹, revela un posicionamiento relevante desde el espacio erudito de la literatura, pues su crítica literaria ha sido de las más enriquecedoras, ya que, además de reconocer sus valores y aportes en la tradición literaria mexicana, también ha logrado un complejo acervo que evidencia tanto el alcance intelectual de su autor como el valor cultural de su obra.

Contrabando ha sido ovacionada por la crítica partidaria al punto de ser comparada con la canónica *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, lo cual, sin duda, otorga el aval para considerarla una novela magistral y representativa. Desde mi perspectiva, esta obra rompe con muchos de los juicios descalificadores de la crítica literaria detractora de la narconovela porque no recurre a fórmulas sensacionalistas ni reduce a las mujeres al estereotipo de

²¹ Erudito de las letras y el arte dramático, alumno de importantes dramaturgos como Héctor Azar y Vicente Leñero. Fue presidente de la Sociedad General de Escritores de México SOGEM, vicepresidente de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, miembro de la Comisión de Artes y Letras del CONACULTA y del Consejo Consultivo del Instituto Mexicano de Cinematografía. Ha sido guionista de más de ocho películas y diecisiete obras teatrales (Datos tomados del portal oficial de la Enciclopedia de la literatura en México ELEM).

buchonas. Por el contrario, ofrece una mirada sensible hacia las víctimas como un reflejo de la descomposición social derivada del narcotráfico y la negligencia del Estado. Así, *Contrabando* no solo subvierte el discurso oficial que asocia a todo el género con la apología de la violencia y la pobreza literaria, sino que confirma su postura ética y estética.

Sin embargo, es importante tener presente el fenómeno de críticas contrapuestas dentro de un mismo género literario ya que es revelador para comprender su habitus, que evidencia tensiones y disputas en su contexto de producción. Como plantea Pierre Bourdieu, es precisamente en esa interacción —entre obra, autor, crítica y campo— donde puede conocerse la posición que ocupa una obra en el sistema literario. En el caso de *Contrabando*, esta interacción no se limita únicamente en el reconocimiento de la obra, sino que, permite conocer otros aspectos de su campo literario, como la erudición de su autor y su trayectoria. *Contrabando* fue galardonada con el Premio Nacional Juan Rulfo en 1991 (aunque publicada póstumamente en 2008 por la editorial Planeta) y además de ello, su autor obtuvo otros premios que distinguieron su quehacer multidisciplinario como novelista, guionista, dramaturgo, lo que consolidó su figura dentro del gremio intelectual de la creación literaria²², mucho antes de que escribiera *Contrabando*, su primera novela.

De acuerdo con los preceptos de Bourdieu, *Contrabando* se inserta dentro del campo cultural como una obra autónoma, porque su crítica literaria exalta las cualidades intelectuales con que su autor la construye, además de externar un arduo estudio sobre el impacto social del narcotráfico, por lo tanto, su valor literario es reconocido desde lo intelectual y con un gran sentido ético pues, a través de una crítica directa a la mala praxis

²² Obtuvo primer lugar en el Concurso de Poesía en 1970 del Ayuntamiento de Ciudad Juárez, Chihuahua; Premio Nacional de Teatro Ramón López Velarde en varias ocasiones, el Premio Latinoamericano de Teatro y Premio Xavier Rojas; Premio de Teatro en el X FIC; Premio Tomás Valles Vivar por su trayectoria literaria.

del Estado y las fuerzas armadas, se reconoce en la novela un tono contestatario y desafiante, alejado de intereses hacia las agendas políticas, económicas y fuera de la dinámica del mercado editorial al no crear una narrativa del morbo.

Todo esto se puede avalar a través de sus críticas literarias donde es recurrente que la definan como una obra compleja en el tratamiento del tema y poética en su uso del lenguaje y construcción de escenarios. Considero que este enfoque es precisamente el que confirma su valor como una obra alejada de intereses comerciales y de la lógica de popularidad que suele favorecer autores afines a la cultura del *mainstream*. Por el contrario, detrás de su profundidad escritural, se reconoce y se valora la labor reivindicativa que Rascón Banda otorga hacia las víctimas del narcotráfico y sus consecuencias contextuales. Desde mi lectura del amplio corpus de narconovelas, esta sensibilidad no es común ni constituye un rasgo distintivo del género. Así lo han señalado en los diversos estudios críticos y reseñas que se citan en este capítulo y que la sustentan como la obra magistral e inaugural del género²³.

3.2.1 La función del arte, la crítica y el canon en *Contrabando*

Bourdieu hace énfasis en que la producción artística reconocida de manera oficial llega a posicionarse en ese lugar por la relación con el Estado y las políticas vigentes en determinado contexto. En el caso de *Contrabando* no hay tal relación, porque, ya se ha reiterado, es una novela subversiva que antes de mostrar las consecuencias derivadas de las prácticas criminales, nos muestra una falla estructural del Estado y la vulnerabilidad a la que ha sometido a todo un pueblo. En la novela no hay una distinción entre la violencia de Estado y

²³ Aunque la primera en publicarse de manera formal es *Diario de un narcotraficante* (1962), de Ángel Nacaveva, sin embargo, no se considera sobresaliente, e incluso, se enfatiza en que es una escritura aficionada, con errores y sin un trasfondo reflexivo.

la de los cárteles, ambas se muestran en un mismo alcance sanguinario e irreversible. A esto se suma el hecho de que *Contrabando* no es una novela perteneciente al “boom” ya mencionado, que tuvo lugar entre 2004 y 2018.

Esta serie de condiciones en que se publica y promociona la novela de Rascón Banda, abona a su mérito y sin duda, es ovacionada por la crítica literaria que la reconoce como la primera narconovela mexicana, aunque ya se mencionó que le antecede la novela de Ángel Nacaveva, sin embargo, esta novela no ha tenido una crítica favorable. Rosendo Damián Soto Delgado en su artículo “Corte de cartucho: apuntes sobre 4 novelas nodales en la narconarrativa mexicana (1967-2004)”²⁴ afirma que *Diario de un narcotraficante* es “citada en la mayoría de los estudios sobre la narconarrativa, más por su presencia como documento que retrata por primera vez al narcotráfico como un personaje tipo que por sus valores literarios, más bien mediocres (220)”.

Sin ahondar en más detalles, Soto Delgado propone que *Diario de un narcotraficante* es más bien predecesora de obras del *mainstream* narconovelesco, como *Balas de plata*, donde el narcotráfico es más un asunto que se pretende mostrar como un *salto generacional*, una condición hereditaria o de tradición familiar que se perpetua desde los *narcopadres* hacia sus hijos *narcojuniors*, sin posibilidades de rastrear históricamente las complejidades del tema del que solo se muestra una mínima parte de su estructura.

En cambio, a *Contrabando* la considera una obra universalmente aclamada, de incuestionables valores literarios. La cataloga como la mejor novela del narco antes que la novela del narco existiese, retomando las afirmaciones de Diana Palaversich, quien además

²⁴ El corpus de este estudio se conforma por las novelas, *Diario de un narcotraficante* de Ángel Nacaveva, *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, *La reina del sur* de Arturo Pérez Reverte y *2666* de Roberto Bolaño.

exalta su gran valor ético para abordar el tema (Palaversich cit. en Soto 221), una obra alejada y contraria a la propuesta de Nacaveva.

En este sentido, al ser una novela en la que destacan numerosos elementos y recursos, quienes la estudian se centran en valores independientes. Por ejemplo, Soto enfatiza la importancia de la obra como autoficción y analiza el personaje Hugo como punto nodal para el desarrollo de la trama en este formato, al adquirir la función de un mediador-testigo.

Para Soto, es fundamental que el personaje exponga de manera íntima un acontecimiento social, rasgo que identifica como característico en las obras del escritor chihuahuense. De hecho, este último afirmó en diversas ocasiones que su intención era hacer una denuncia a través de sus textos. La presencia de esta preocupación por lo social posiciona al autor como una figura contestataria, ajena a la búsqueda de lo políticamente correcto o del reconocimiento comercial.

Aunque la novela no fue publicada en el mismo año de su premiación, esto no impidió una recepción favorable cuando vio la luz. Su calidad estética, originalidad y la actualidad de su trama la vuelven excepcional, alejándola de aquellas obras que repiten la fórmula de representar al narcotráfico como un fenómeno unilateral y atribuido a los cárteles. En este sentido, Fernando García Ramírez²⁵ reseña en *Letras Libres*:

Novela de múltiples registros, de violencia atroz, vertiginosa en su descripción del terror, minuciosa crónica de la vida en el infierno, alcanza momentos de gran ternura y otros de odio intenso. Desde que el personaje regresa al *edén subvertido*, va subiendo de intensidad hasta la matanza última, que el narrador alterna con el guion

²⁵ En este texto, el autor también hace una reseña de *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos que se retomará más adelante. Ambas obras, bajo la perspectiva del autor, tienen paralelismo en cuanto a su calidad y también por plantear un panorama profundo sobre el tema.

[sic] de la película popular (cursi, ranchera) que el protagonista fue a escribir a su pueblo, creyendo que encontraría en él la paz de antaño. Novela realista, brutal a veces, intensa, *Contrabando* es quizá la gran novela del narcotráfico en México. (84)

Para García Ramírez hay un valor incomparable en la obra y es el hecho de confrontar la realidad inmediata del propio autor —Santa Rosa es un pueblo de Chihuahua, ciudad natal de Rascón Banda—. Además, la novela evidencia que el complejo tema del narcotráfico no era ni es algo nuevo, de hecho, permite afirmar que la visibilidad sobre el fenómeno fue principalmente mediática y se dio con mayor fervor en la Guerra contra el narcotráfico. Esto, por supuesto, favorece que *Contrabando* no se categorice como una obra comercial y oportunista, pues su surgimiento se da antes de estos eventos.

Aparte de esto, la hibridez con que está narrada la novela refleja un trabajo extenso y erudito que resulta de gran interés en los estudios críticos, en tanto visibiliza la preparación de su autor y el interés por narrar el narcotráfico desde una perspectiva reflexiva y testimonial. En el breve apartado del artículo “¿Atípicas narrativas o expresiones inherentes al espíritu de los tiempos? (postales para un reaceramiento autocrítico a la narconarrativa)”, Arturo García Niño ubica dichos elementos híbridos, entre los cuales están los narrativos (la epístola y la trama en sí); musicales (por los narcocorridos que se incluyen) y teatrales.

La hibridez también facilita la lectura del narcotráfico como una actividad claramente violenta y violentadora (García 23), pues en su narrativa se encuentra la descripción del tráfico de drogas desde un discurso de familiaridad a través del conocimiento del negocio por ser a veces una herencia, “una práctica familiar y casi local, en la cual aún no entran los grandes intereses económicos”. (27)

Desde mi enfoque puedo constatar el narcotráfico en *Contrabando* no responde a los intereses propios de la narcocultura, centrados en la ostentación y el derroche, sino que

aparece como un modo de supervivencia para los pobladores de un territorio disgregado y rezagado económicamente. Es en este sentido la novela desafía el discurso hegemónico que plantea la violencia únicamente como un asunto criminal, y subvierte el capital simbólico negativo que se le atribuye a la narconovela como un género que no reflexiona sobre el tema y sólo busca generar morbo. La novela del autor chihuahuense es una evidencia de que estas narrativas pueden ofrecer posturas éticas y críticas.

Todos estos rasgos favorables de *Contrabando* son rescatados brevemente por Marco Kunz en su artículo “Vuelta al narco en ochenta ficciones”, quien afirma con contundencia que el Rascón Banda empleó “una amplia gama de estilos y procedimientos narrativos, ya había incluido en esta obra las más diversas formas de ficcionalización del narco, el relato testimonial, la novela, la pieza teatral, el guion [sic] cinematográfico, el narcocorrido, etc. lo que convierte *Contrabando* en una especie de metanarcoficción”. (105)

Como se puede observar, aparece aquí una nueva categoría para la novela: metanarcoficción, término exclusivo para esta obra, en tanto es la única con tal capacidad narrativa. Esto valida el gran alcance analítico que posee, así como sus recursos inagotables, que le confieren un grado muy complejo desde la mirada crítica y la hacen acreedora de un lugar como precursora de la narcoficción.

Por su parte, Juan Villoro también enlista algunos de los rasgos más importantes de *Contrabando*, por los cuales se vuelve una obra excepcional. En la conferencia “Víctor Hugo Rascón Banda: el narcotráfico en el espejo” —parte del ciclo *Entre la crónica y la ficción* de El Colegio Nacional— la presenta como una obra maestra por su complejidad y discurso híbrido que propone un esbozo amplio del contexto narco. Al igual que García Niño y Diana Palaversich, Villoro considera que es pionera por haber surgido cuando el tema del narcotráfico no era popular ni formaba parte de la narcocultura. Añade que la trama entraña

en su discurso las formas primigenias del tráfico de drogas como un modo de *costumbre* y como algo que se construye en el tejido social en general:

Contrabando nos presenta un problema que pertenece a la sociedad en su conjunto, es decir, no es algo que ha sido traído de lejos o que pertenece a una súbita ocasión con el mal sino que se trata de una descomposición de la que todo el cuerpo social ha formado parte. El narcotráfico ha tenido un larguísimo recorrido en México si pensamos en corridos como *Camelia la texana* y en testimonios que van de la revolución mexicana hasta nuestros días. (El Colegio Nacional MX 00:17:36)

Villoro sondea el narcotráfico como un fenómeno complejo, en tanto las versiones sobre su naturaleza están sujetas a distorsiones ideológicas, lo cual complica su recreación literaria. Esta, sin embargo, es lograda en la obra del dramaturgo chihuahuense, por lo que Villoro la compara con la narrativa *rulfiana* a partir de elementos como la presencia del enemigo en la cercanía, la violencia fratricida y el sentimiento de extrañeza del protagonista.

Además, se propone una mirada nueva en la novela que es la violencia como resultado de una estructura machista y patriarcal por una escasa transmisión de valores (01:03:11), lo que abre más posibilidades de análisis, sobre todo porque Rascón Banda se posicionó como un escritor preocupado por los problemas sociales, concretamente en la segregación de los contextos rurales y, sin duda, *Contrabando* lo demuestra con contundencia.

Así lo constata Ignacio Trejo Fuentes en su reseña publicada en la *Revista de la Universidad de México*. El crítico considera un acierto reflexivo el modo en que *Contrabando* se acerca a la representación de la violencia y su impacto sobre los personajes, en la medida en que se va descubriendo que esta surge desde la familiaridad del círculo social:

En la novela todo el tiempo se respira el miedo de los personajes ante el influjo de los asesinos que unas veces se manifiestan y, las más, se emboscan. Aquéllos saben que

no tienen escapatoria, y en consecuencia siguen las reglas del juego o determinan su propia debacle. Ese miedo deviene de traiciones, golpes bajos: no se puede estar protegido ni siquiera por la misma familia. (97)

Trejo Fuentes reconoce el intimismo que logra la novela, cuya la función es desentrañar la complejidad del narcotráfico al exponer el alcance del miedo colectivo y la desconfianza que invade todo el contexto, pero no de forma sorpresiva, sino gradual, a través de una narrativa escalonada en la que su autor inserta la tensión poco a poco y por medio de situaciones. Es por esta razón que la posiciona como la obra de mayor fidelidad y vigor en cuanto a la descripción del narcotráfico y sus complejidades, así como la única que traslada dicha complejidad a la forma narrativa y gana versatilidad a través de referencias lúdicas, como los narcocorridos y la obra teatral *Guerrero negro*.

Considera de gran impacto escritural el recurso que utiliza el autor en la apertura de cada capítulo y que consiste en tomar el último enunciado del capítulo anterior para justificar el título y marcar la pauta del siguiente. Como señala Trejo Fuentes, “no hay titubeos ni alternativa por parte de quien lee: o sigue o sigue” (97). Este rasgo es propuesto como un distintivo en el estilo *rasconbandiano*, que permite reconocer la eficacia del texto como novela y como obra de teatro. El aval de Trejo Fuentes, sin duda, contribuye a perpetuar el prestigio de *Contrabando* como novela inaugural y la exalta como una de las que mayor aciertos tiene en el desarrollo narrativo sobre el narcotráfico.

Bajo esta misma premisa Felipe Armando Saavedra Montoya en su artículo “La patemización²⁶ del narcotráfico en *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda” ahonda en

²⁶ La patemización, escribe el autor, es un concepto de Julien Greimas y Jacques Fontanille en el libro *Semiótica de las pasiones*, que define un recorrido pasional en los actantes y no sólo va desde quien funge como receptor (los personajes de la obra), sino que se traslada hacia el espectador, por lo que la experiencia no se ve afectada. Cabe aclarar que este concepto y análisis está aplicado a la

el impacto que tiene el narcotráfico en los personajes, específicamente en los cambios a los que se ven sometidos y su transición pasional. Para esto, detecta que en el principio de la trama aparecen de una forma, pero van modificándose. En su análisis recurre a la observación del trabajo teatral que implica la adopción por parte del actor de la personalidad del personaje, por lo que, al ser *Contrabando* una obra realista, la pasión aparece de manera desbordada (3).

En cuanto el discurso, Saavedra Montoya considera que *Contrabando* es una novela altamente pasional, con un elevado nivel patémico, evidente en las narraciones de la violencia que deriva de muchos lugares como el contexto social, las situaciones de la vida privada, riñas y venganzas. Sin embargo, aunque parezca motivada por diferentes factores, tiene un punto común: los cuerpos donde se materializa y genera su mayor impacto.

Esto puede observarse, por ejemplo, en que Damiana Caraveo se convierte en víctima del Estado cuando la inculpan falsamente por ser la líder de un cártel (Rascón Banda 23) y su cuerpo se convierte en la prueba fehaciente del delito, sólo por su sola presencia en el lugar de los hechos, sin embargo, el mayor impacto corporal es cuando se hace la difusión de su foto en el periódico.

Por otro lado, Jacinta Primera se convierte en víctima del narcotráfico cuando el capo José Dolores se apodera de ella como trofeo, debido a su belleza (Rascón Banda 30). El autor de este artículo profundiza en la experiencia corporal de la violencia desde varias aristas: “La violencia es una cuestión del cuerpo, del cuerpo sufriente, impuesta para articular cierto orden, un orden en el entramado de los cuerpos. Esta violencia se articula a través de los

dramaturgia, por lo tanto, la patemización se da en los actores que interpretan a los personajes y tiene impacto en el público, más no en los lectores.

aparatos institucionales que el Estado promueve: militarización, guerrilla, seguridad nacional, lucha contra el crimen organizado, soberanía” (Saavedra 4).

Por sus características escriturales, Saavedra ubica la obra de Rascón Banda como una *nueva dramaturgia* dentro del corpus de aquellas obras cuya preocupación es tratar temas de protesta social y conflictos generacionales desde la óptica realista, cuestionando al contexto y poniendo sobre la mesa las causas y sus efectos. Por eso, también reconoce su polifonía al narrar el narcotráfico a través de corridos y cartas, un rasgo de versatilidad que enriquece la lectura de la novela y, a su vez, la puesta en escena de la obra.

Este estudio exalta la complejidad de *Contrabando*, confirmando con ello que su consagración es de reconocimiento intelectual en cuanto a las múltiples posibilidades en que puede leerse, al contener una gama amplia de recursos narrativos y temáticos, como otras problemáticas sociales: la falta de empleo, el abuso de poder, la corrupción de Estado e incluso la existencia de una justicia por mano propia al ser un lugar desprotegido por la ley.

Por último, y de manera breve, conviene acercarse al artículo “Teatro y violencia. Acerca del drama *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda”, de José Risso Nieva, cuyo análisis se enfoca a las cualidades teatrales de la obra a través del acercamiento a sus monólogos, específicamente el de las mujeres, donde encuentra un discurso de gran valor simbólico por evocar situaciones que “irrumper en el intercambio verbal, reflexionamos sobre hechos no visibles, es decir, exteriores a la acción dramática” (80). Esto lo recupera en tres personajes cuyos monólogos dejan abiertas diferentes posibilidades para que el lector concluya algo sobre una situación concreta, siempre desde su perspectiva.

El primero es cuando Conrada narra el asesinato de Candelo, su hijo, cuya importancia —exalta Risso— está en el hecho de que involucra a múltiples autores²⁷. Sin embargo, la novela tiene la capacidad de presentarlo de una manera especulativa, lo cual involucra al lector para asimilar lo sucedido y voltear a ver a los posibles perpetradores. Esto lo reconoce como una dinámica que, a su vez, muestra la capacidad del escritor para construir un discurso complejo y apegado a la violencia como un hecho que no es unilateral.

El segundo es la experiencia vivencial de Jacinta con su pareja José Dolores y su vínculo al narcotráfico. Aquí, Risso ubica el discurso de transformación, similar al estudio ya citado sobre la patemización, pues Jacinta es un personaje cuyo punto de transmutación es precisamente su relación sentimental a partir de la cual se dan cambios abruptos como el constante acecho por la policía y otras personas que buscan ajuste de cuentas. Jacinta pasa de ser una exreina de belleza a una mujer marchitada que anhela constantemente su pasado.

El último monólogo es el de Damiana Caraveo, que Risso considera como el más violento cuando narra cómo fue la Masacre de Yepachi, dando detalles de su sometimiento y tortura para inculparla como líder de un cártel. Esto genera una degradación en su personalidad al punto de parecer un ánima en pena, como se le describe en la novela aludiendo a un juego entre un espíritu que deambula y una mujer deshecha por la injusticia.

A través del análisis de los monólogos, Risso concluye que *Contrabando* es una obra magistral porque permite ver la violencia de Estado y de las fuerzas armadas como un evento desbordado e imparable. Asimismo, el narcotráfico aparece como una nueva economía que no es opcional, sino que se implanta también de forma abrupta, apoderándose de los lugares

²⁷ Risso los enlista de esta forma: a) el propio Candelo, b) los narcotraficantes del propio bando o del contrario (Astolfo o los sembradores) y c) el Estado, a través de su aparato represivo (81).

vulnerables y generando cambios estructurales, donde la masacre y las muertes se vuelven cotidianas y cada vez más sanguinarias en la medida que se enfrenta con el Estado. Entre otros puntos, enfatiza que la intervención de las figuras femeninas en la obra se marginaliza y deja ver un contexto de abuso de poder, dominado por hombres.

Como se ha evidenciado a lo largo de este apartado, los estudios y análisis de *Contrabando* son extensos y profundos, debido a que las líneas de estudio son muy diversas al igual que la estructura de la novela. La multiplicidad de lecturas posibles se relaciona con la hibridez narrativa que Rascón Banda logró construir, así como un enfoque crítico y profundamente ético sobre el fenómeno del narcotráfico. Desde mi perspectiva, esta obra no sólo mantiene su vigencia, sino que se ha consolidado como una de las obras más potentes y lúcidas para comprender el contexto social pero también la interacción en el campo cultural a partir de su lectura y estudios.

Sin embargo, considero un fenómeno ambivalente que, a pesar del amplio espectro de estudios académicos y críticas a favor, *Contrabando* no haya despertado el interés para una reedición ni se considere como una obra capaz de inaugurar el —aún inexistente de manera oficial— canon de la narconovela. Esta omisión editorial es un síntoma revelador del modo en que opera el campo cultural, pues, aunque existen narconovelas como *Contrabando* que han sido elogiadas por su valor literario, profundidad narrativa y sensibilidad temática, la crítica sigue centrada en mencionar aquellas “malas” obras que representan al narcotráfico en su forma más estereotipada. Considero que esto propició una distracción y descalificación de las demás novelas, lo que trajo como consecuencia su desplazamiento al olvido, sobre todo en entornos académicos. Con este precedente, las narrativas sobre el narcotráfico, desde su apogeo, han sido un tema polémico que se sigue alimentando de los prejuicios ya repasados.

Para concluir, en mi particular lectura, puedo afirmar que *Contrabando* es la obra representativa y canónica del género pues, además de contar con el aval cultural para ser considerada una narconovela autónoma y representativa, la obra por sí misma se sostiene por su calidad, originalidad literaria y estructura. Es la única, del abanico de narconovelas mexicanas, que aborda el tema desde la hibridación al abarcar casi todos los géneros en su construcción y desde una excepcionalidad legítima que rompe los prejuicios de la crítica detractora. La novela de Rascón Banda no fue oportunista cuando el narcotráfico “se puso de moda” porque se publicó mucho antes, pero además, lo hizo desde una narrativa honesta, sin recurrir al exceso de sangre, la violencia extrema o la sexualización de las mujeres. A pesar de ello, y concordando con la opinión de Villoro, *Contrabando* sigue siendo marginal en los lindes de la narconovela y más aún en la literatura nacional, razón por la cual, además de una obra culta, también la considera una joya perdida de las letras mexicanas.

3.3 *Ladydi* y *36 toneladas*: narconovelas representativas escritas por mujeres

En este apartado de análisis, propongo dos novelas escritas por mujeres. La razón de esta doble elección como ya se dijo, se debe a que, a lo largo de la investigación, se pudo detectar que no sólo hay un sesgo entre la producción de obras de escritores en comparación con obras de escritoras, sino que también, la crítica literaria ha sido androcentrista en muchos sentidos al rezagar las narconovelas de mujeres. A lo largo de mi investigación pude detectar que esto responde a factores diversos, entre ellos, el hecho de pensar que la violencia, el tráfico de drogas y el poder, son temas que competen a los hombres. Por otro lado, la discordancia entre los críticos literarios que implanta la duda sobre cómo se miden los parámetros para que unas obras, mayoritariamente escritas por hombres, se impongan sobre obras escritas por mujeres en un género que de por sí ha sido edificado desde las trincheras más elitistas y patriarcales.

De acuerdo con la interacción de estas novelas en su *habitus*, considero que ambas oscilan entre la heteronomía y la autonomía, sin embargo, *Ladydi* tiene más inclinación hacia la heteronomía porque responde a rasgos que confirman su fuerte influencia por el mercado editorial, sumando a esto el hecho que fuera llevada a una adaptación cinematográfica en 2021 (con el título *Noche de fuego*, dirigida por la cineasta Tatiana Huezo), lo cual, catapultó su popularidad en dicho formato.

Además de esto, la novela tuvo una extensa promoción en el mercado anglosajón, ya que originalmente fue escrita en inglés (*Prayers for the Stolen* publicada en 2014 por la editorial Hogarth) y a la par, traducida al español por Juan Elías Tovar con el nombre de *Ladydi* (publicada en el mismo año por editorial Lumen). A ello se suma el vasto historial de premios y reconocimientos de su autora, quien además fue la primera mujer presidenta del PEN Internacional; fundadora de la Semana de Poesía de San Miguel Allende; miembro del Sistema Nacional de Creadores y con gran alcance literario pues sus obras han sido traducidos a 36 idiomas.

La novela de Jennifer Clement narra la vida de Ladydi García, una niña de once años quien, junto con sus amigas, vive escondiéndose para no ser secuestrada por los narcotraficantes cuando llegan a Guerrero a secuestrar niñas para convertirlas en sus “novias”. Gran parte de la obra profundiza en las consecuencias que a su paso van dejando los narcotraficantes y sicarios que llegan a someter y desplazar a los lugareños de Guerrero. Una de estas consecuencias es la forzada modificación en sus formas de vida que obliga a las niñas a crecer con hábitos de niños y a vivir enclaustradas en sus casas, sin posibilidades de seguir estudiando y mucho menos de huir de ahí.

Es en la trama donde ubico la autonomía de su propuesta ya que rompe en buena medida algunos clichés adjudicados al género por parte de la crítica detractora. El rasgo más

evidente es que la novela no otorga protagonismo a la figura de un narcotraficante, y más bien, muestra su presencia a través del narcotráfico como algo ambiguo, sin características físicas, sin nombre ni personalidad y mucho menos en un sentido que humanice a los criminales. El narcotráfico se hace presente a través del horror y el poder instaurado en un lugar que cada vez se queda más desolado y que termina de reflejarse en los secuestros de las niñas y sus maneras de “masculinizarse” para salvaguardar su vida.

El segundo rasgo es que la historia no se desarrolla en el norte de México sino en el sur y, por lo tanto, no hay presencia de una jerga norteña que haga parecer que la novela recurrió a la facilidad del artificio, tal como aseveró Rafael Lemus y que ya se estudió en el segundo capítulo de esta tesis.

Por último, la novela de Clement hace su recorrido desde la perspectiva y voz narradora de una adolescente. Esta fórmula sólo se repite en la novela *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos donde su autor sí centra la historia en la vida extravagante de un capo y desde la voz de sus personajes que tienen una línea de humor negro. *Ladydi*, por el contrario, se aleja de lo predecible y propone la voz de una víctima como protagonista, por lo tanto, exalto la capacidad de su autora que logra profundizar en escenarios dolientes y proponer una reflexión de la vida de una adolescente sumergida en un entorno violento. Es importante resaltar que a pesar de su estilo que se sale de los lugares “comunes” de la narconovela y de haber sido publicada por una editorial prestigiosa e internacional como es Lumen, la crítica literaria no hizo el mismo énfasis ni elogio que con la novela de Villalobos.

Por otro lado *36 toneladas ¿Cuánto pesa una sentencia de muerte?*, fue publicada en 2011 por la editorial de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), y narra la historia de Roberto Santos, un judicial sentenciado a muerte por robar y fugarse con el dinero

obtenido en la venta de un decomiso de 36 toneladas de cocaína. Un día despierta en el hospital y descubre que ha perdido la memoria luego de una operación estética para cambiarse el rostro y hacerse pasar por el periodista Pablo Gálvez, personaje que se vuelve protagonista porque es a través de él, que se conoce el contexto corrupto desde el poder judicial y sus coludidos.

Considero que la novela de Iris García Cuevas, a diferencia de *Ladydi*, tiene una influencia más inclinada a la autonomía, ya que, la editorial que la editó y publicó es más reconocida por la difusión cultural y no por la comercial, lo cuál, hace que se pueda valorar lejos de la dinámica tradicional del mercado editorial. Esto se refleja también en que la escritura de su autora en esta novela no pretende asirse a aquellas formas “mainstream” con que fue acusada a la narconovela, por el contrario, presenta una especie de bucle narrativo donde se diluyen las fronteras del tiempo, creando una historia polifónica y fragmentada, lo que permite una exploración del narcotráfico desde las diferentes perspectivas de sus personajes y a través de un lenguaje directo, crudo que no pretende estetizar la violencia. Puedo afirmar que estas cualidades la acercan a un tono más documental y testimonial aunque sea una historia ficticia. Con ello la obra consigue alejarse, en estilo y forma, de las narconovelas popularizadas durante el “boom” y cuyas características ya se abordaron a lo largo de la investigación.

Otra característica que observo y que confirma su grado de autonomía, es la poca difusión que tuvo pues, aunque si logró presentaciones y reseñas, su presencia es limitada y no hay un panorama que ahonde a profundidad en la novela. Incluso, en el ámbito académico no hay ningún texto que se dedique exclusivamente a su análisis, ya que suele mencionarse en conjunto con otras obras al igual que el nombre de su autora. Aún así, García Cuevas ha tenido premios y reconocimientos, sin embargo, algo que me llama la atención es que se suele

presentar y dar difusión a García Cuevas a través de sus logros como autora guerrerense, dejando en segundo término la importancia de sus obras, concretamente por incursionar en el género narco. Creo que por ese lado, la novela no ha tenido el reconocimiento que merece pues su mérito es la maestría con que rompe los estereotipos y narra la violencia sin necesidad de mostrarla con morbo. Algunos de los premios de la autora son: Premio Nacional de Novela Ignacio Manuel Altamirano en 2008, diversas premiaciones por sus cuentos y el reconocimiento por su labor como directora del Festival de Narrativa Policiaca y el Criminal Acapulco Noir.

3.3.1 La función del arte, la crítica y el canon en *Ladydi* y *36 toneladas*

Coincido en que la producción artística de ambas novelas comparte similitudes en cuanto a su aparición y apreciación dentro de la crítica literaria, pues ambas son reconocidas como obras que no pretenden polemizar ni banalizar el tema del narcotráfico. Por esta razón, me resulta llamativo que ninguna esté incluida en el corpus ni reconocida entre los críticos especializados de la narconovela, ya que esto podría ser una de las razones por las cuales, su mención entre críticos y académicos, sea significativamente reducida y sesgada pues tampoco se enlista en aquellas obras que gozan de popularidad.

Bajo este panorama pienso que, si existiera un canon oficial del género, ambas obras estarían en riesgo de ser desplazadas al no tener una presencia significativa en los espacios de análisis y valoración. *Ladydi* aunque goza de una crítica general más amplia, no tiene una consolidación clara pues, se sigue posicionando como una obra que visibiliza el sufrimiento de las mujeres en Guerrero y no como una obra que retrata al narcotráfico y sus consecuencias. Incluso, el éxito del libro remite más a su propuesta cinematográfica que a la literaria. Mismo caso es el de *36 toneladas* cuya valoración oscila entre novela negra y

narconovela, lo que evidencia nuevamente la falta de un consenso que defina y determine los rasgos del género y de la propia novela así como lo limitado en sus estudios formales, por lo tanto, si no hay claridad para ubicarla con precisión, tampoco lo habría en caso de que existiera un canon. Y esto se puede observar en el entorno crítico de ambas obras que a continuación se presenta.

A *Ladydi*, Elena Poniatowska la define como una obra que se construye a partir de un esbozo de la realidad en que muchas mujeres se enfrentan a la violencia y que son expuestas a ser un blanco para la prostitución, el narcomenudeo y el inminente abandono una vez que dejan de servir a los propósitos de una sociedad patriarcal. Enfatiza que dichas situaciones se intensifican debido a las circunstancias que rodean a las comunidades marginadas donde no hay leyes ni nadie que impida el paso libre a la delincuencia.

Resalta también el discurso de la novela situándolo en un intermedio donde se muestran las atrocidades de la violencia del narcotráfico, el contexto corrupto y abandonado; y a su vez desde una narrativa poética. Como se observa, el aval de Poniatowska reafirma esta parte autónoma de la novela de Clement al identificarla fuera de las formas típicas en que podría narrarse la violencia, sin embargo, con la contundencia de mostrarla en sus formas realistas.

Como se observa, el valor que le otorga a la obra es la de una narconovela que explora este fenómeno desde una perspectiva femenina con una conciencia social, lo que permite concientizar acerca del peligro que sufren las mujeres y también las infancias mexicanas, sobre todo en la explotación sexual, algo muy frecuente en el entorno del tráfico de drogas.

En este mismo sentido están los aportes de Alexandra Délano en su breve artículo “De cuando los hombres se van al otro lado”, y en el que converge con algunos puntos de Poniatowska, rescatando la representación de un lugar peligroso para las mujeres y la

violencia del contexto donde las víctimas son secuestradas y mercantilizadas, así como ciertas características del entorno donde es recurrente la descripción de lugares áridos y abandonados, esto como un reflejo de la migración provocada por la violenta posesión de la tierra a manos de los narcotraficantes.

Al igual que Délano, coincide en que Clement hace una configuración del contexto ya que logra retratar la corrupción que ahí permea y cómo las fuerzas estatales se coluden, haciendo ver que, incluso se “respeta” a los criminales antes que defender a sus ciudadanos. La académica considera que la novela tiene un valor añadido y es su narrativa, ya que intercala la narcoviolencia y la violencia sistemática en contra de las mujeres. Este artículo junto con el de Poniatowska exaltan a *Ladydi* como una novela retrata la violencia de género como consecuencia de la irrupción del narcotráfico y no como eventos separados.

Rubén Aguilar Valenzuela en “Ladydi: las adolescentes en la montaña de Guerrero”, resalta los mismos tópicos que en los anteriores textos, poniendo en primer lugar, la migración y en segundo, el narcotráfico. Así mismo exalta la capacidad de su autora para exponer la realidad a través de la ficción donde es recurrente “la ausencia del Estado, la omnipresencia del narcotráfico, la siembra de la amapola, el asesinato, el rapto y las violaciones” (par. 11), y dejando como única salvación, el desplazamiento.

Aguilar reconoce que la novela tiene originalidad en cuanto a su forma de narrar el narcotráfico y sus consecuencias, pues lo hace desde la percepción femenina y marginalizada, por lo tanto, afirma que es una obra a través de la cual se puede reflexionar la situación del país desde su más cruda realidad. En este punto, opino que, además de la percepción que resalta el autor, la novela de Clement tiene su originalidad en la voz de su protagonista que además de describir lo que sucede en su contexto, también tiene la capacidad de tomar conciencia del lugar que éste le confiere, reconocerse vulnerable y actuar con cautela. A

diferencia de otros personajes femeninos que avanzan sin reflexionar el contexto en la medida que su voz narrativa lo permite.

En la reseña “Ladydi” publicada en el portal web de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, se enfatiza en primer lugar, que el narcotráfico es un elemento central en la novela y, en segundo lugar, la ausencia de leyes y justicia. Además, reconoce un trabajo documental por parte de la autora, lo cual, hace que sea totalmente apegada a la realidad:

La situación de abandono de las comunidades descrita en el libro invita a reflexionar sobre lo angustiante y doloroso que es habitar en comunidades tomadas por el crimen organizado y donde el acceso a la justicia no existe. El relato muestra también cómo ese contexto empeora por la particular situación de vulnerabilidad que enfrentan las niñas.

Aunque en esta reseña *Ladydi* no se nombra explícitamente como narconovela, en mi lectura resulta evidente que su presentación y descripción enfatizan la relación del narcotráfico como parte esencial de la trama. En este sentido concuerdo en ubicarla dentro del narcoficción, ya que permite comprender de manera directa las consecuencias del tráfico de drogas al nombrarlo y exponer su impacto en entornos vulnerables, con especial énfasis en las infancias femeninas, lo que, a mi juicio, realza sus cualidades desde una perspectiva de género. Me parece esencial resaltar que estas preocupaciones que muestra la autora no están presentes en ninguna otra obra, y en cierto modo, esto podría leerse como un segundo sesgo en la narconovela pues, además del desplazamiento escritoras, se advierte también el olvido de las infancias azotadas por el narcotráfico. Desde las lecturas de narconovelas y de sus críticas, he podido confirmar que son pocas novelas, además de *Ladydi*, las que muestran personajes infantiles como víctimas de su contexto. Una sería *Al otro lado* de Heriberto Yépez que contextualiza la problemática sobre el secuestro de niños en la frontera para

obligarlos a trabajar como sicarios. Otra, como ya se dijo, es *Fiesta en la madriguera*, sin embargo, ésta se inclina más a una perspectiva individualista y no en la problemática desde una óptica sistemática.

Por su lado, la escritora mexicana Fernanda Melchor en su reseña publicada en *Letras Libres*, afirma que la novela de Clement está bien intencionada en cuanto a la descripción del contexto, sin embargo, no alcanza a construir una historia que muestre la desolación real de sus personajes. Y la describe apenas como uno de los tantos “intentos contemporáneos por consolar y exorcizar el horror y el sinsentido de la violencia del narcotráfico”, falta de sentido crítico sobre el horror que se vive en un lugar que Clement, a ojos de Melchor, pareciera que pretende generar un discurso de exotismo y poner mayor énfasis en ello que centrar su narración en la crudeza que enfrenta un lugar que sobrevive a la violencia de género y a la narcoviolenencia.

Para Melchor, textualmente, hizo falta que la autora se adentrara al infierno de las víctimas, ya que por momentos encuentra que los personajes femeninos normalizan el maltrato al que son sometidas, además de dejarlo pasar por alto con tal de no quedarse solas. Esto, lo contrasta con el hecho de que es un pueblo sin hombres porque casi todos se han ido de migrantes a Estados Unidos o se han enfilado para ser narcos o sicarios.

Por último, enfatiza que, en la novela y el México de Clement, se nota más la ocupación por mostrar una dinámica en donde los hombres son odiosos y canallas mientras que las mujeres son redentoras; por encima de las consecuencias del narcotráfico en un contexto social desolado y abandonado por la justicia. Al respecto de estas observaciones de Melchor, expreso mi desacuerdo con lo que afirma, ya que en la novela de Clement los personajes masculinos no están representados como comenta porque su intervención no es profunda sino complementaria para realzar los sentimientos y peripecias que viven los

personajes femeninos. Aunque el final de la reseña, rescata la complejidad de la novela, tampoco hace un desarrollo exhaustivo que justifique su lectura. Puntualiza que la historia tiene un alcance que va más allá de lo que en ella se narra, atribuyéndolo al trabajo periodístico —nunca al literario— que hace Clement a través de testimonios y entrevistas con infancias que sufrieron secuestro y algunas sobrevivientes de desaparición forzada en el país.

La investigadora Berenice Romano en su artículo “Transformación del espacio y el sujeto femenino como consecuencia de la emigración en *Ladydi* de Jennifer Clement”, rescata que la novela es propositiva al enfocar su trama en la ausencia masculina y cómo este entorno vulnera a las mujeres, develando la parte más patriarcal del narcocontexto al presentar mujeres que se fragmentan (no son libres de ser mujeres por temor al abuso de los narcotraficantes) y se subyugan a los hombres ausentes (la espera incondicional) no por un hecho romántico sino funcional y complementario:

No sólo son los varones que llegan a Estados Unidos y que viven un proceso de adaptación que en general no termina en la asimilación amable del sitio hostil que los recibe, sino también las mujeres, quienes, si bien en apariencia no se enfrentan a un nuevo espacio, se quedan de alguna forma huérfanas. (210)

En este sentido y contrario a la postura de Fernanda Melchor, reconoce la exploración novelística de Clement en temas estructurales, ya que para ella, la ausencia de los hombres sí tiene un sentido y es la representación del desbalance social en el país que facilita la práctica criminal. Además, Romano enfatiza los valores literarios de la novela y reconoce que en ellos se nota la mirada plural de su autora, ya que no se queda en el tema de la desigualdad de género y el tráfico de drogas sino que ahonda también en la migración, la ecocrítica, la injusticia, la discriminación y la deshumanización.

De forma similar Bisharú Bernal Medel, autora del artículo “Cuando la poesía florece en la miseria: las violencias en *Ladydi*, de Jennifer Clement”, estudia la obra de Clement desde sus distintas aristas en cuanto a la representación de la violencia, ya que considera que la novela es exhaustiva en el tema. Su primer interés es sobre las representaciones de la violencia de género, el segundo, es la narcoviencia, para lo cual, Bernal se apoya en algunas definiciones tomadas del libro *Los cárteles no existen* de Oswaldo Zavala (ya parafraseado en el segundo capítulo), para detectar que esta violencia no es unilateral ni derivada únicamente de los cárteles sino que es consecuencia de las violencias que también se gestan desde las decisiones del Estado cuyo móvil es el desplazamiento de zonas vulnerables para apoderarse del territorio y sus recursos. Este tema lo reconoce dentro de la obra de Clement, ya que considera que ha sido poco explorado por otras novelas que sólo reproducen el discurso oficial de narcos contra Estado.

En cambio, para ella, *Ladydi* se construye en un universo de posibilidades y consecuencias, mostrando la escala de crecimiento y los efectos del nuevo orden impuesto por los enfrentamientos entre los cárteles y las fuerzas armadas. Ubica un sentido de desestructuración que no se limita a enfrentamientos o derramamiento de sangre sino de una destrucción que empieza por el propio Estado sobre poblaciones enteras y se va sumergiendo hacia los territorios más individuales como es el cuerpo femenino, al tener que obligarse a parecer varones para salvar así su vida; y el destierro a través de la migración obligada por falta de oportunidades. Me parece que, aunque breve, este artículo es el que profundiza en muchos cruces temáticos que otros no, como el tomar la lectura de los cuerpos femeninos como una barrera social y como moneda de cambio entre los narcotraficantes que no sólo se adueñan del lugar sino de las mujeres también.

Un apunte que es importante rescatar de este artículo —y a modo de conclusión— es la sensibilidad, rasgo que rara vez se menciona al hablar sobre narconovelas y que Bernal ovaciona pues considera que el tacto con el que la novela se desarrolla conduce a la reflexión del entorno:

Esta historia impacta por su bien logrado contenido, altamente conmovedor y logra, a través de su intención profundamente realista, el objetivo de denuncia explícito en la novela. (104)

Con esto también da visibilidad al uso de un lenguaje poético que da un sentido emotivo a la historia y enfatiza un sentido de comunidad y justicia. Para Bernal, *Ladydi* es una novela reivindicativa y realista que no se interna en los lugares comunes de la narrativa sobre violencia y narcotráfico, lo cual, fortalece su sentido reflexivo. Bajo esta lupa, también concuerdo en que la novela tiene un lenguaje poético pero sin caer en una narrativa idealista, más bien, adquiere un tono reivindicativo para sus personajes femeninos que reflexionan sobre sus propios cuerpos, sobre el entorno y las situaciones que van enfrentando.

En el trabajo académico “Hijas de la tierra mexicana. Análisis ideológico de la novela *Ladydi* de Jennifer Clement desde la perspectiva de los estudios culturales”, su autora Sara Brodén, hace un extenso análisis de la novela a la que considera como una obra completa en su construcción ficcional y en la investigación detrás de la obra, lo cual, considera una fortaleza narrativa que aporta un realismo profundo, ético y encausado a la crítica social.

Es importante mencionar que este estudio no se queda en los límites de la obra, ya que también aborda el impacto que ha tenido el trabajo personal de Clement como investigadora preocupada por los problemas sociopolíticos en zonas marginales de México y cuya relación con la novela, es sumamente estrecha.

Por otro lado, aunque destaca estos valores sociales en la obra, también lo hace en cuanto a su valor ficcional, principalmente por la complejidad con que se desarrolla y también por el compromiso de su autora a la que cita en reiteradas ocasiones para apoyar la idea de la literatura como una herramienta capaz de lograr un cambio social.

Sin embargo, aunque Brodén reconoce la pulcritud de su autora para narrar la narcoviolencia, no considera que *Ladydi* deba clasificarse como narconovela en el sentido tradicional del género porque no hay un sentido unilateral y enfocado a la violencia y el sexo (parafraseando la reseña ya presentada de Elena Poniatowska) como únicas consecuencias del poder de los cárteles, sino que tiene una estética poética y además:

La autora ha escogido un tono que no victimiza a las mujeres, sino que las retrata con dignidad. Hay un tono a veces pesimista pero lleno de ironía que llega a tener función cómica, que desarma los peligros y nos transmite esperanza. Además hay un gran enfoque en la solidaridad entre las mujeres. (6)

Por último, resalta a *Ladydi* como una obra que construye su narrativa desde diversas vertientes ideológicas como la clase, al mostrar diferencias socioeconómicas y concretamente la clase baja ante un panorama azotado por la desigualdad, la falta de trabajo y la precarización educativa que traza un destino de pobreza.

El género, en cuanto a la violencia que sufren las mujeres frente a los hombres y además en la representación de cárteles liderados por figuras masculinas que se ensañan con las femeninas por una legitimación de poder histórico.

Y concluye con la etnicidad, la cual está representada en la identidad diferencial entre los personajes de Guerrero que son descritos como pequeños, de piel morena y ojos oscuros, en contraste con otros personajes que son blancos, altos y relacionados a lo superior.

Considero que este estudio hace una lectura muy amplia de la novela, lo que permite un estudio elaborado de sus valores literarios, sociales, ficticios y reales. No sólo se queda en los límites de la narconovela en su sentido negativo, sino que proyecta otra dimensión del género, más cercana a la reflexión social y la sensibilidad para narrar la violencia del narcotráfico. Esto, desde mi perspectiva, acerca a *Ladydi* al propósito y estilo de *Contrabando*. Por lo tanto, se puede considerar una novela competitiva para enlistarse como una de las representativas del género.

Por último, presento la reseña “Cuando las ciencias sociales tienen difícil el camino... queda la literatura” de Sara Ruiz Vallejo y Susana Ruiz Pimentel, quienes exaltan a la novela como una radiografía sobre los problemas profundos del país, especialmente en materia de género y acerca de la violencia sobre los derechos humanos ejercida a través de actores diversos, entre los cuales, se encuentran los narcotraficantes.

Las autoras de este texto reconocen a *Ladydi* como una obra de gran complejidad, ya que su trama revela un arduo trabajo de investigación y una construcción realista del panorama nacional. Además, sin recurrir a pretensiones escriturales, consigue potenciar su realismo a través de una historia digerible y difícil de olvidar.

Aunque la reseña es breve, encuentro, al igual que en otros textos críticos, el reconocimiento de la novela, enfocándose en resaltar rasgos y valores similares que la posicionan como una obra de invaluable calidad narrativa, sensibilidad y pericia para describir y comprender la dinámica de las distintas violencias vividas en lugares marginados y específicamente la que vulnera a las mujeres.

Si bien, los estudios críticos y reseñas no son muchos ni muy extensos, pude confirmar que *Ladydi*, ha tenido interés y lecturas profundas desde diferentes disciplinas. Algo similar como con *Contrabando*. Esto amplía el panorama sobre la calidad de la obra,

incluso en su proceso creativo que involucra un trabajo previo de investigación documental. También, ayuda a comprender su complejidad aunque en algunos momentos se le acuse de caer en estereotipos. Difiero, en medida que se fue exponiendo un grado ético en su narración y el hecho de quitarle la voz a los personajes narcotraficantes y dársela a las víctimas.

3.3.2 Estudios sobre *36 toneladas*

Aunque esta novela de Iris García Cuevas suele presentarse dentro del género negro, en mi análisis pude detectar elementos estructurales y temáticos que la posicionan dentro del corpus de la narconovela mexicana. Un primer elemento, el más evidente, es la trama que se desarrolla en torno a las drogas, el lavado de dinero derivado del negocio ilícito y el móvil de venganza entre cárteles. De principio a fin la autora ahonda en las consecuencias que derivan de un decomiso de cocaína. El narcotráfico no solo es un contexto narrativo, sino que se convierte en el detonante de todos los conflictos representados y encadenados a través de prácticas sicarias y narcoviolencia. A través de la travesía amnésica del exjudicial Roberto Santos, quien, aparentemente está involucrado con el robo de cocaína, la autora logra una exploración narrativa desde una perspectiva subjetiva y crítica, la complejidad que supone el mundo del narcotráfico, la corrupción institucional y la violencia estructural, sobre todo para la ruptura individual de los sujetos que se coluden, sea de manera voluntaria o no.

Estos elementos son contundentes para que la obra se posicione como una narconovela, y, al igual que *Contrabando* y *Ladydi*, lo hace desde una postura crítica que no reproduce estereotipos ni glamoriza la figura del narcotraficante sino que dismantela sus mecanismos y expone al Estado como un agente de contrapeso que se colude con el narcotráfico a través de la policía, el ejército y el sistema judicial. Desde mi lectura, considero que la novela se articula en la denuncia social y análisis político, lo que hace que rompa con

los estereotipos negativos adjudicados a la narconovela, ya reiterados a lo largo de esta investigación.

Élmer Mendoza en su reseña “Iris García Cuevas”, presenta la obra dentro del género policiaco, elogiando su discurso provocador, desde el título mismo y continuando por su propuesta temática que explora con audacia la violencia extrema del país pero también el conflicto que atraviesa su protagonista, que poco a poco va descubriendo un mundo de corrupción institucional al que tendrá que enfrentarse.

Mendoza exalta la pericia de su autora a quien considerarla una excepcional narradora que logra mantener la tensión en su historia y que ha llevado su estilo por las tramas de la violencia del narcotráfico en el país con su bien logrado personaje que debe atravesar por una confusión de identidad. Concuerdo con la postura del autor y añado que a la par, hay un exigente trabajo narrativo que apuesta por una historia no lineal, lo que potencia su tono subversivo y caótico, rasgos que emulan la tensión social de los enfrentamientos narco-policiales y reflejan la incertidumbre que deriva del proceso de militarización nacional y el ultraje de la venta ilegal de drogas en un lugar que no es fronterizo.

A este respecto, Mendoza reafirma que hay una trama muy compleja y emocionante, aunque de narrativa básica que propone con un equilibrio del lenguaje entre las descripciones contextuales y las escenas que no requieren un mayor detalle para generar impacto. Yo no considero que la narrativa entre en esta definición como él menciona sino que, García Cuevas no recurre al artificio del lenguaje ni busca engrandecer su obra con la pulcritud pero esto no la coloca mínimamente en lo “básico”.

En “Ellas tienen la palabra: nuevas narradoras y ensayistas mexicanas” de Eve Gil, se hace una breve pero dura crítica sobre la marginalidad que ha padecido la escritura femenina. Hace mención de la novela de Iris García, a la que considera una obra centrada en

la hipercrítica social con enfoque a la violencia, enfatizando que su autora tiene un estilo de escritura pulcra y bien lograda en la novela negra, algo que debería impulsar el interés por su trabajo y, sin embargo, no ha sido así.

En contraste con la crítica de Elmer Mendoza que elogia pero tilda de básica una novela pulcra, como bien reconoce Eve Gil y quien desde su postura, la crítica literaria de la narconovela y novela negra es “visceral, elitista, autoritaria, rencorosa, nepotista, racista...en una palabra: discriminadora” (par. 8). Con ello expone que hay poco espacio de promoción para las escritoras, y su relación con una imbricada misógina que pone demasiados prejuicios y obstáculos para posicionarlas en espacios otorgados tradicionalmente a los hombres.

En la reseña “Río subterráneo. Elegía del olvido” de Claudia Guillén, hay una serie de elementos narrativos que reconoce como aciertos dentro de la obra. Por ejemplo, su realismo en la perspectiva del contexto, la construcción de submundos donde impera la corrupción y la precisa construcción de sus personajes pues hay una notable diferencia de personalidades entre ellos, lo que permite un constante intercambio entre los espacios de la memoria y los de la acción. Constata que “uno de los grandes aciertos de esta novela es que no sólo integra el tema del narcotráfico y la corrupción sino también habla de esos personajes que habitan esas realidades “oscuras” sin dejar a un lado sus conflictos personales”. (par. 2)

Del mismo modo, considera un aporte importante que la narración avance a través de subtramas a partir de su protagonista que se disputa recuerdos —que pueden o no pertenecerle—, lo que entra en una dinámica coral pues un mismo conflicto toma se va narrando de distintas maneras.

Concluye Guillén, reconociendo la pericia de García Cuevas para generar tensión a través de las experiencias de sus personajes que resultan verosímiles porque aluden un escenario general de la realidad en el país. Algo en lo que estoy de acuerdo, ya que, aunque

la lectura es fluida, el tejido narrativo complejiza la secuencia de escenarios. Por lo tanto, es preciso poner atención a los detalles, concretamente en los que enuncia el protagonista desde su recuperación de memorias y recuerdos así como entre su voz interna y las acciones “reales”.

En el último artículo dedicado a la novela de la escritora acapulqueña, “Miradas femeninas al mundo del narcotráfico desde la ficción”, Brenda Morales Muñoz, hace un breve estudio entre *36 toneladas* y *Perra brava* de Orfa Alarcón, donde expone que ambas obras cumplen con la calidad necesaria para considerarse representativas dentro del género y, sin embargo, encuentra una severa exclusión que relaciona con el hecho de que sus autoras sean mujeres. Esto, sobre todo, lo observa en el breve acervo de estudios acerca de la narconovela femenina, lo cual, evidencia un sesgo e impide que haya tantos análisis formales como con las novelas de sus colegas masculinos. En este sentido, coincido con la postura de Morales, pues, a lo largo de la investigación, pude notar que hay una brecha y que los estudios realizados, al menos con la novela de García Cuevas, son breves e incluso un tanto locales.

Reconoce que ambas novelas salen de las temáticas que la crítica detractora considera como peyorativas en contra de las mujeres, la dignidad humana y el engrandecimiento de la figura paternalista del narcotraficante y, en general, de los personajes masculinos. Esto me resulta inquietante, pues precisamente estas características textuales las han reproducido autores como Bernardo Fernández y Elmer Mendoza. Autores que no carecen de críticas (a favor o en contra, pero finalmente nombradas y estudiadas), reseñas y promoción. En cambio, autoras como Alarcón y Cuevas que lograron crear un entramado coherente, complejo y con personajes femeninos sólidos, continúan relegadas.

En cuanto a su análisis individual de *36 toneladas*, ovaciona la narrativa que involucra el modelo de la novela negra, pues considera que este es un rasgo muy particular de esta

narconovela, una apuesta para reafirmar la tradición en los orígenes del género y también, una elaborada trama donde los límites entre los narcotraficantes y las autoridades se diluyen como si fueran uno mismo. Fórmula que también se encuentra en *Contrabando* y *Ladydi*, y que, sin duda, consiguen quitar protagonismo a los criminales.

Otro rasgo que se aborda en este artículo es que tanto la trama como el lenguaje narrativo en la novela, recrean el contexto desde una mirada fragmentada que añade incertidumbre, aunque considera que “el exceso de enredos por momentos puede provocar la pérdida de interés en el lector, pues resultan demasiado confusos” (Miradas 80). En esta afirmación difiero, pues, como dije antes, resulta intrigante atender cada detalle para poder llegar a una conclusión que además es precisa, tensa de principio a fin y bien lograda.

Su conclusión sobre *36 toneladas* es que es una novela de tal complejidad narrativa, que es capaz de tirar los argumentos de la crítica detractora pues, no es una novela simplista, no se basa en lugares comunes y no recurre al protagonismo del narcotraficante, sino que es una mirada ética hacia las consecuencias del tráfico de drogas, la violencia en contra de civiles y periodistas, así como la legitimación criminal desde el Estado.

3.3.3 Breve conclusión de capítulo

Desde las primeras lecturas de trabajos críticos, reseñas y artículos de *Ladydi* y *36 toneladas*, encontré que sí hay reconocimiento de las obras, sin embargo, muy lejano y dispar si lo comparamos con sus colegas hombres a quienes de inmediato se les identifica como narconovelistas. Puedo afirmar que incluso tampoco hay equilibrio de una autora y otra, sin embargo, este es un tema aparte de lo que nos concierne rescatar en esta tesis.

El evidente relego puede ser consecuencia de la falta de consenso para definir qué es la narconovela como se ha visto a lo largo de los diferentes trabajos académicos, reseñas y

críticas donde permean contradicciones. Por consecuencia, deriva la inexistencia de un canon oficial y con esto, la reafirmación de que sigue vigente el sesgo histórico por cuestiones de género. Tal como se aborda en el capítulo II de esta investigación.

Percibo que este problema representa, aún hoy, un gran obstáculo para que las narconovelas escritas por mujeres, gocen de reconocimiento como representativas del género y esto se puede corroborar a través de los limitados artículos especializados que hay en torno a cada una de ellas. Reitero, algo que no pasa con novelas como *Balas de plata*, *Trabajos del reino* e incluso *Contrabando*.

Creo urgente y necesario reconocer el trabajo autoral de Iris García Cuevas y Jennifer Clement, pues como ya se vio en los trabajos estudiados, sus obras no recurren a los elementos comunes y ya reiterados en capítulos anteriores. Por lo tanto y por lógica, deberían de tener mayor visibilidad en espacios literarios, académicos y culturales cuando se habla de narconovela tanto por su excepcional tratamiento en un tema que requiere sensibilidad y respeto, como por su apuesta en narrativas que no se enganchan a las fórmulas más comunes. Reconocerlas es reconocer también la necesidad de ampliar los márgenes de lo que entendemos por literatura valiosa, significativa y representativa en nuestros contextos sociales y culturales.

En este contexto, es innegable que existe un desplazamiento académico para las dos novelas, independientemente del reconocimiento que tengan en el gremio editorial, y, en consecuencia, muchos huecos en su análisis y profundización. Caso contrario es *Contrabando* que tiene un amplio acervo multidisciplinario de estudios académicos, crítica especializada y reseñas, aunque de forma inexplicable, sin el impulso necesario para colocarla dentro del canon porque el dominio del terreno lo van ganando aquellas obras que

se acercan más a la sensacionalista fórmula novelística del “padre de la narcoliteratura”, que como ya se dijo es Elmer Mendoza.

CONCLUSIONES

La presente investigación analizó diversos trabajos académicos, crítica literaria y reseñas de tres narconovelas consideradas referentes fundamentales del género. Los resultados, basados en mi lectura de trabajos de investigación y de las propias novelas, avalan que cada obra tiene solidez estética y discursiva, tanto por sus propuestas formales —la hibridación en *Contrabando*; la novelística testimonial en *Ladydi* y los artefactos narrativos en *36 toneladas*— como por el tratamiento que hacen de los tópicos centrales del género: tráfico de drogas, abuso de poder, múltiples formas de violencia y desigualdad estructural.

En este sentido, puedo concluir que todas esbozan un panorama complejo sobre las consecuencias del narcotráfico nacional en el que no sólo criminales y traficantes están involucrados, sino también el Estado y las organizaciones policiales. Asimismo, a través de los estudios de las tres obras analizadas, queda demostrado que su intención no es, como sugirieron en su momento los detractores del género, construir un discurso acerca del tráfico de estupefacientes como un acto unilateral, sino que en ellas se retrata el complejo entramado que revela múltiples factores y condiciones que abarcan dilemas económicos, sociales y culturales, que hicieron y siguen haciendo, que el problema persista y se fortalezca.

Estas lecturas también me permitieron detectar los puntos fuertes de cada obra ante la mirada crítica, revelando que, en cuanto su forma escritural, ninguna de las tres repite las fórmulas tantas veces señaladas como defectos de la narconovela: incitación al morbo y a la violencia, ensalzamiento al narcotraficante como un modelo a seguir, sexo y sangre al por mayor, y mucho menos, catalogar que toda narconovela es mala literatura por abusar de estos

elementos. De tal forma, esto me permitió explorar sus aciertos particulares por los cuales gozan de elogio y reconocimiento, en su forma reflexiva y ética de mostrar los problemas que el narcotráfico ha traído, pero sin insistir en estereotipos.

Pude ubicar que entre sus elementos más representativos se encuentra el hecho de no centrar su interés por mostrar escenas sanguinarias ni presentar un narcotraficante estelar o de personalidad extravagante y simpática; tampoco en reproducir el discurso hegemónico y maniqueo del Estado para acuñar la violencia nacional sólo a los criminales y poner a las fuerzas policiales como los héroes.

En el caso de *Contrabando*, aclamada como la narconovela por antonomasia y como una obra magistral en la literatura mexicana, es la que cuenta con mayor diversidad en sus estudios ya que sus elementos son abordados de forma independiente debido a su complejidad temática y formal, como la hibridación de varios géneros que albergan dentro de sí mismos una lectura más profunda sobre el contexto narco.

Esta obra también pone en constante enfrentamiento el abuso de poder y el actuar criminal en una población claramente abandonada que no alcanza a entender la situación y que sólo se limita a ser testigo de los acontecimientos.

Algo que evidenció la crítica literaria de *Contrabando* es que algunos académicos, a pesar de la vasta existencia de estudios, consideran que la obra no ha tenido el reconocimiento que merece, refiriéndose a que continúa en el espacio académico, pero no en la promoción y la cultura pese a su potencial como obra de culto, incluso muchas veces comparada con la mítica *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

En este sentido, coincido con estas posturas, ya que considero que la novela de Rascón Banda es una obra de lenguaje complejo, que no necesita recurrir a la jerga nortea para mostrarnos la hostilidad del norte del país ni para dar verosimilitud a la trama porque el

desarrollo de ésta se sostiene por sí misma y evidencia la narcoviolencia sin nombrarla como tal. Por lo tanto, aquí la crítica no puede acusar de que sea repetitiva. Estoy totalmente de acuerdo en que es necesario que la novela sea más promocionada y reconocida en espacios de divulgación, sobre todo porque su estructura la mantiene vigente, tanto por su formalidad escritural como por su propuesta de contar historias que siguen existiendo en el actual contexto.

En el caso de las narconovelas femeninas, se ha venido reiterando que no hay un reconocimiento paralelo. Sin embargo, pude observar que los estudios dedicados a las dos obras coinciden en que son originales y se arriesgan a una definitiva ruptura con el discurso hegemónico antes mencionado donde se insiste en presentar al narcotráfico bajo el binario de criminales malos contra policías buenos. Desde mi perspectiva, considero que ambas obras gozan de un prestigio que apunta a cierta autonomía en la medida que se separan de las fórmulas funcionales en la industria editorial, sin embargo, en caso de *Ladydi* no puede negarse que ha tenido reconocimiento entre las esferas comerciales de la editorial. Contrario caso es el de García Cuevas, aunque sea constantemente elogiada por Elmer Mendoza, se mantiene en un perfil periférico.

Tanto *Ladydi* como *36 toneladas*, tienen la particularidad de construir su trama desde miradas íntimas que funcionan como guías para el lector que se adentra a los escenarios más hostiles del mundo del narcotráfico, de esos que son poco abordados en el común denominador de la narconovela, pues no sólo muestran el panorama contextual sino que hay una exploración emocional en sus personajes que muestran más allá del miedo por las circunstancias sino que son reflexivos acerca de sus propias vivencias.

Siguiendo este hilo, considero que hay una marcada diferencia entre cómo escriben las narconovelistas mujeres de los hombres, pues, en el caso de novelas como *Fiesta en la*

madriguera, Hielo negro, Balas de plata o El lenguaje del juego, la fórmula sí tiende a repetirse, sobre todo en estereotipos en la violencia de género como la violación sexual y donde el empoderamiento masculino es sexualizar, torturar y exponer el cuerpo femenino, a veces después de la muerte. Esto es algo que no pasa en *Ladydi y 36 toneladas*. Tampoco en *Contrabando*.

Esto incluso, devela que la forma de interacción de las novelas de escritoras en el contexto editorial que privilegia las narrativas masculinas y hegemónicas, no influyó en una repetición de recursos ni narraciones. Por el contrario, ambas autoras emprendieron un camino desafiante hacia las convenciones del género.

Jennifer Clement apostó por el testimonial en voz de un personaje femenino que descubre la vulneración inevitable en su propio entorno. Ninguna otra novela se aventuró a una trama similar. Quizá porque, como ya se investigó, se sigue sosteniendo la postura que relaciona al narcotráfico y su violencia con el género masculino, tanto para ejercerlo como para narrarlo.

En el caso de Iris García, optó por recrear el estilo de la novela negra sin recurrir a la estelaridad, ni de un capo ni de un detective. Más bien, emulando lo caótico del mundo del narcotráfico y las prácticas negligentes del Estado. Es de reconocer la pericia de su autora para generar tensión sin recurrir a un discurso sanguinario ni a la violencia de género. La novela transcurre a través de hechos que se presentan de forma realista pero sin caer en el sensacionalismo. Esto tampoco es algo común entre otras novelas que remiten a escenarios estrambóticos y morbosos.

Desde mi postura individual, puedo observar que muchos de los intereses críticos y académicos sobre estas narconovelas parten de la óptica multidisciplinaria, en correspondencia con los intereses de algunos estudiosos en el discurso de narcoviolencia; en

el lenguaje; en la representación citadina del contexto narco, en la representación de la masculinidad hegemónica; la construcción de sus personajes y trama.

Esto apunta a las notables diferencias que hay en cada una de las obras del corpus de esta investigación, para narrar el narcotráfico, así como de sus diversas reflexiones en torno al tema. De hecho, la importancia de *Contrabando* está en su forma compleja y elaborada de narrar el abuso de poder en contextos vulnerables, la censura y la corrupción. En *Ladydi* es la ética con la que muestra a sus personajes que son víctimas de un entorno donde predomina la pobreza, la violencia y la falta de oportunidades laborales y educativas. Mientras que en *36 toneladas* es mostrar la ambición desmesurada que lleva a una inevitable pérdida de valores tanto en los entornos legítimos del Estado como en la sociedad.

Para finalizar y de manera general, hago hincapié en que no todas las narconovelas son iguales ni comparten tan siquiera la misma perspectiva sobre el narcotráfico. El hecho de que los espacios legítimos de la crítica y la academia buscaran desplazar el género, sólo puso en evidencia un potencial intento de censura, bajo un argumento poco creíble sobre el peligro de que los hechos ficticios llevaran a quebrantar los valores reales de la sociedad; puesto que, como otros críticos defendieron en su momento, las novelas no hicieron la realidad, sólo la describieron. También se puso en evidencia un guiño de posturas clasistas, al argumentar que por tratar el tema de la narcocriminalidad, no podía hacerse desde una narrativa culta y menos aún por el uso de jerga nortea, a la cual, se le consideró un desacierto porque era una forma de transgredir la herencia y tradición de la “buena literatura”. Nada más alejado, pues en novelas como las tres que se estudian en esta tesis y, por ejemplo, en *Campos de amapola antes de esto* (2012) de Lolita Bosch, el lenguaje incluso trasciende las formas narrativas comunes de la narconovela.

En consecuencia, esto dio pie a que, a pesar de que surgieran estudios sobre un variado corpus de obras, no fuera lo suficientemente extenso como para sostener al género, encaminarlo a un canon oficial e incluso mantener su vigencia en la agenda cultural actual. Sin embargo, los partidarios del género lograron reconocer sus aportes narrativos, posicionando al género como subversivo y contestatario al romper con muchos ideales centralistas y hegemónicos del quehacer literario.

REFERENCIAS

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001. Digital.
- Astorga, Luis. “¿Qué querían que hiciera?” *Inseguridad y delincuencia organizada en el gobierno de Felipe Calderón*. Ciudad de México: Grijalbo, 2015. Digital.
- Bernal Medel, Bisharú. “Cuando la poesía florece en la miseria: las violencias en *Ladydi*, de Jennifer Clement”. *El dedo en la llaga. Las violencias de género en la literatura y el cine*. México: UATx/Silla Vacía, 2023. Electrónico.
- Bloom, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Zaragoza: Titivillus, 2017. Electrónico.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Brodén, Sara. *Hijas de la tierra mexicana. Análisis ideológico de la novela Ladydi de Jennifer Clement desde la perspectiva de los estudios culturales*. Tesis. Universidad de Gotemburgo, 2015. Electrónico.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Digital.

- Cervantes Porrúa, Israel. “El drama de Felipe Calderón en la Guerra en contra del narcotráfico”. *Andamios*. Ago. 2017: 305-328. Impresa.
- Close, Glen. “Restos del narco: el impulso necropornográfico en la narconovela mexicana”. *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2016. Electrónico.
- Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1982. Impreso.
- _____. *Escribir en el aire*. Lima: Latinoamericana editores, 2003. Impreso.
- Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. “Narconovela” mexicana. ¿Moda o subgénero literario?”. *Taller de Letras*. No. 50. 2012. Pp. 105-118. Electrónico.
- García Niño, Arturo. “¿Atípicas narrativas o expresiones inherentes al espíritu de los tiempos? (postales para un reaceramiento autocrítico a la narconarrativa)”. *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*. Ed. Ainhoa Vásquez Mejías. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. 17-45. Digital.
- García Ramírez, Fernando. “Contrabando de Víctor Hugo Rascón Banda, Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos”. *Letras Libres*. 1 May. 2011. Web. 27 Nov. 2022, <<https://letraslibres.com/revista-mexico/contrabando-de-victor-hugo-rascon-banda-fiesta-en-la-madriguera-de-juan-pablo-villalobos/>>
- García Talaván, Paula. “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”. *Cuadernos Americanos* 148. 2014. Pp. 63-85. Electrónico.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Barcelona: Agencia Literaria Carmen Balcells, 2013. Impreso.

- Gil, Eve. “Ellas tienen la palabra: nuevas narradoras y ensayistas mexicanas”. *La Jornada Semanal*. 11 Sep. 2016. Web. 26 Nov. 2022, <<https://www.jornadabc.mx/tijuana/11-09-2016/ellas-tienen-la-palabra-nuevas-narradoras-y-ensayistas-mexicanas>>
- Gómez-Michel, Gerardo. “Noción de gasto y estética de precariedad en las representaciones literarias del narcotráfico”. *Hemispheric Institute Vol. 8*. 2010 Web. 20 oct. 2020, <<https://hemisphericinstitute.org/es/>>
- Guillén, Claudia. “Río subterráneo. Elegía del olvido”. *Revista de la Universidad de México*. Oct. 2012. Web. 14 Feb. 2025, <https://us-east-1.linodeobjects.com/rum/e835790e-4e24-4def-8257-fc6a7ff63f58?filename=rio-subterraneo-elegia-del-olvido>
- Herra, Mayra. *El boom de la literatura Latinoamericana: Causas contextos y consecuencias*. San Ramón: Universidad de Costa Rica, 1990. Impreso.
- Kunz, Marco. “Vuelta al narco mexicano en ochenta ficciones”. *Narcoficciones en México y Colombia*. Eds. Brigitte Adriaensen y Marco Kunz. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2016. 67-94
- “Ladydi”. *Suprema Corte de Justicia de la Nación*. Mar. 2022. Web. 15 Ene. 2025, <https://www.scjn.gob.mx/igualdad-de-genero/circulo-de-lectura/ladydi>
- Lemus, Rafael. “Balas de salva”. *Letras Libres*. Web. 19 nov. 2020, <<https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>>
- Lozano Mijares, Pilar. *El papel de las mujeres en la literatura*. Madrid: Santillana, 2017. Electrónico.
- Luiselli, Valeria. “Contra las tentaciones de la nueva crítica”. *Tierras de nadie. El norte en la narrativa mexicana contemporánea*. Ciudad de México: Tierra Adentro Fondo Editorial, 2012. Digital.

- Mahieux, Viviane y Oswaldo Zavala. *Tierras de nadie*. Ciudad de México: Tierra Adentro, 2012. Digital.
- Maihold, Günther y Rosa María Sauter. “Capos, reinas y santos - la narcocultura en México”. *IMex México Interdisciplinario*, No. 3. 2012: 64-96. Electrónico.
- Melchor, Fernanda. “De plegarias y buenas intenciones”. *Letras Libres*, 08 Sept. 2014, <https://letraslibres.com/libros/de-plegarias-y-buenas-intenciones/>
- Mendoza, Elmer. “Iris García Cuevas”. *El Universal*, 01 Sept. 2015, <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/elmer-mendoza/cultura/2015/09/1/iris-garcia-cuevas/>
- Morales Muñoz, Brenda. “El abismo devuelve la mirada: un estudio sobre las representaciones de la violencia en *Trabajos del reino* y *Los ojos de Lía*”. *De la alegoría a la palabra: el reino de Yuri Herrera*. México: UNAM, 2019.
- _____. “Miradas femeninas al mundo del narcotráfico desde la ficción”. *Nuevas Glosas*, No. 2. 2021: 61-88. Electrónico.
- 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”. *Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, no. 29, 2012, <https://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v29/palaversich.html>
- _____. “El boom de la narconarrativa y *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda como la obra maestra del género”. *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. Digital.
- Parra, Eduardo Antonio. “Norte, narcotráfico y literatura”. *Letras Libres*. Web. 19 nov. 2020, <https://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>

- Quintana Silveyra, Víctor. “Chihuahua. Guerra contra el narcotráfico y calentamiento social”. *Open Edition Journals*. Cahiers des Amériques Latines. Feb. 2012. Web. 16 Oct. 2020, <<https://journals.openedition.org/cal/2353?lang=es>>
- Quiroga Clérigo, Manuel. *La crítica literaria como fenómeno sociológico*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Reyes Alvarado, Sandra Gabriela. *La mujer y la novela: con una habitación propia, ¿por qué no han trascendido escritoras representativas del Boom Latinoamericano?* Tesis. Universidad católica de Santiago Guayaquil, 2015. Digital.
- Risso Nieva, José María. “Teatro, narcotráfico y violencia. Acerca del drama *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda”. *Poligramas. Revista de la Escuela de Estudios Literarios*. No. 48. 8 Abr. 2019: 75-90. Electrónico.
- Robinson, Lilian. “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario”. *Tulsa Studies in Womens’s Literature*, vol. 2, no. 1. 1983: 83-98. Electrónico.
- Romano Hurtado, Berenice. “Transformación del espacio y el sujeto femenino como consecuencia de la emigración en *Ladydi* de Jennifer Clement”. *Cruzando la frontera II. Narrativas de la migración: literaturas. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte*, UNAM. Dic. 2020: 203-215. Web. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5058341>
- Russ, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de mujeres*. Madrid: Dos Bigotes/Editorial Barret, 2018. Electrónico.
- Sosnowski, Saúl. “Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana: balance y perspectivas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 443. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. May. 1987. Web. 15 Nov. 2020, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcff484>>

- Soto Salgado, Rosendo Damián. “Corte de cartucho: apuntes sobre 4 novelas nodales en la narconarrativa mexicana (1967-2004)”. *Qvadrata no. 7*. Ene-Jun. 2022: 215-225. Electrónico.
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, ene-dic. 2003: 297-364. Electrónico.
- Trejo Fuentes, Ignacio. “V́ctor Hugo Rascón Banda: Contrabando”. *Revista de la Universidad de México*, 22. 1 May. 2011: 96-97. Electrónico.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Tenerife: Editorial Melusina, 2010. Digital.
- Wellek, René. “Conceptos de crítica literaria”. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2008. Digital.
- Yépez, Heriberto. “*Nomos del norte: Nuevas tendencias de la recepción de la narcoliteratura mexicana entre medios, academia y gobierno*”. *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*. México: Editorial Artificios, 2014.
- _____. “Dictadura de la forma perfecta: crítica económica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México”. *Hispanic Journal Vol. 36, no. 2*. 2015. 87-107.
- Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Ciudad de México: Malpaso, 2018. Digital.

CORPUS

- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Contrabando*. Ciudad de México: Planeta, 2008. Electrónico.
- Clement, Jennifer. *Ladydi*. Barcelona: Lumen, 2012. Electrónico.
- García Cuevas, Iris. *36 toneladas*. Ciudad de México: Ediciones B, 2011. Electrónico.

AUDIOVISUALES

“Víctor Hugo Rascón Banda: el narcotráfico en el espejo”. *YouTube*, subido por El Colegio

Nacional MX, 28 Sep. 2020, <<https://youtu.be/obqhTaKl5ho>>