



# **BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

---

---

## **REFERENTES SOCIO-CULTURALES EN LA NARCO- NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORÁNEA**

**TESIS**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
DOCTOR EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**PRESENTA:  
J. Gerardo Castillo Carrillo**

**Asesor:**

**Dr. Alejandro Ramírez Lámbarry**

**Lectores:**

**Dr. Kevin Perromat Agustín  
Dr. Alejandro Palma Castro  
Dr. Sebastián Pineda Buitrago  
Dra. Alicia Ramírez Olivares**



Puebla, Pue.

Agosto 2017

Entre ti y el horizonte  
Mi palabra está primitiva como la lluvia o como los himnos  
Porque ante ti callan las rosas y la canción

Carlos Oquendo de Amat

A Esperanza, mi madre

A Liliana, mi compañera

## **Agradecimientos**

Expreso mi sincera y eterna gratitud:

Al Dr. Kevin Perromat porque a la distancia supo orientar y encausar esta investigación. Sus puntuales observaciones de forma y contenido me ayudaron enormemente para que este escrito creciera.

Al Dr. Alejandro Palma, sus comentarios críticos y acertadas observaciones me permitieron precisar conceptos y tener una visión más clara de la investigación.

Al Dr. Sebastián Pineda y a la Dra. Alicia Ramírez, quienes con su lectura y apropiado análisis me permitieron puntualizar de mejor manera el proyecto.

Especialmente agradezco al Dr. Alejandro Ramírez por su excelente asesoría, orientación, consejos y libertad para que este proyecto pudiera fluir sin inconvenientes.

Gracias infinitamente a todos ustedes que con sus análisis, reflexión y gentileza fortalecieron el presente proyecto.



# ÍNDICE

ÍNDICE .....	i
PRESENTACIÓN.....	1
I. INTRODUCCIÓN.....	9
1. La novela negra como antecedente inmediato de la narconovela mexicana .....	10
1.1 La perspectiva Neopolicial .....	13
1.2. Otra influencia, la novela política.....	20
1.3. Estado de la Cuestión.....	22
1.4. Justificación .....	34
1.5. Corpus de trabajo .....	36
1.6. Marco teórico.....	43
1.7. Propuesta del proyecto.....	51
II. MARCO TEÓRICO – CONCEPTUAL.....	53
2. Marco de referencia.....	54
2.1 Robert Escarpit y la Sociología de la literatura .....	55
2.2. Bourdieu y el concepto de Campo Literario y Habitus .....	64
2.2.1 <i>Habitus</i> .....	71
2.3. El análisis socio-textual de la sociocrítica .....	75
2.3.1 <i>Ideosemas</i> .....	81
2.3.2 Los <i>Ideosemas</i> como elemento del Discurso Social .....	84
2.4. Franco Moretti: patrones formales y aspectos espaciales.....	90
2.5. La economía de la cultura .....	97
2.5.1 La industria cultural y creativa en América Latina.....	102
III. ELEMENTOS <i>IDIOSEMÁTICOS</i> .....	107
3. Elementos <i>idiosemáticos</i> en la narconovela mexicana contemporánea .....	108
3.1 Primer <i>idiosema</i> : la violencia .....	109
3.1.2 La narcoviolenencia sistemática .....	112
3.1.3 narcoviolenencia pragmática.....	116
3.2. Segundo <i>ideosema</i> : el (narco) capitalismo trasnacional .....	126
3.2.1 Dispendio, lujo y ostentación .....	132
3.3. Tercer <i>Idiosema</i> : La brujería, la superstición y la quiromancia.....	138
3.4 Cuarto <i>Ideosema</i> : La masculinidad hegemónica .....	147
IV. PATRONES FORMALES .....	163

4. <i>Patrones formales: personajes y espacios</i> .....	164
4.1 Un patrón distintivo: el personaje letrado y semiletrado .....	165
4.2 La visión desde la Ciudad Letrada .....	167
4.3 El letrado lego .....	177
4.4 Otros personajes y <i>patrones</i> recurrentes en la narconovela .....	192
4.4. Géneros musicales .....	196
4.4.1 Identidad musical en la cultura globalizada .....	197
4.5 Los espacios y desplazamientos .....	200
4.5.1 La <i>glocalización</i> espacial .....	202
4.6 Consideraciones generales .....	205
<b>V. CAMPO LITERARIO Y HABITUS</b> .....	207
5. <i>Campo literario y Habitus</i> en la narconovela mexicana .....	208
5.1 Precursores, herejes y consagrados .....	211
5.1.1 Una discusión permanente: el norte y el centro .....	215
5.1.2 Un escritor al margen .....	217
5.2. Cronología y producción de la narconovela mexicana .....	219
5.2.1 Editoriales independientes y los grandes consorcios multinacionales .....	223
5.2.2 Narconarrativa, consumo y mercado editorial .....	228
5.2.3 La narcoficción ante los premios literarios .....	233
5.3. Pugnas y posicionamientos .....	240
5.4 Consolidación y canon .....	248
<b>VI. CONCLUSIONES</b> .....	256
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	283

## **PRESENTACIÓN**

El narcotráfico, de acuerdo con un reporte de la ONU en el año 2014, generó alrededor de 320.000 millones de dólares anuales a nivel global. Esto hecho demuestra que el crimen organizado opera como un corporativo financiero trasnacional que se apega a las leyes del orden monetario mundial. Para poder producir esta rentabilidad es necesaria la complicidad de Estados corruptos, cómplices o débiles institucionalmente. El *narcocapitalismo*, procediendo de esta manera, genera una economía perversa que prevalece por encima de cualquier otra lógica. Roberto Saviano, en este mismo sentido, ha declarado que la dinámica del sistema capitalista necesita de los negocios criminales porque estos representan el espíritu puro del libre mercado.

La globalización económica asimismo ha propiciado las condiciones idóneas para que el narcotráfico tenga una penetración en todos los sectores de la escena social, debido a que bajo este contexto los carteles de la droga han establecido una red internacional de alianzas en diversos países. Los vínculos entre distintas organizaciones delictivas geográficamente distantes como la rusa y la mexicana, o entre Colombia, México, Asia e Israel, evidencian que el liberalismo comercial es igual de efectivo en el terreno ilegal. En la actualidad estas conexiones ocasionan disputas trasnacionales por el comercio de estupefacientes, dejando atrás las peleas locales por la posesión de mercados y plazas, pues hoy el negocio de drogas se traduce en una criminalidad sin fronteras.

De esta forma, la globalización criminal capitaliza en su beneficio estas nuevas dinámicas del mercado mundial. Ante este panorama, asevera Fredric Jameson, en su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, que la idea de

una historia progresiva, de plenitud y armonía ha quedado desarticulada por la expansión desmedida del liberalismo económico. En este mismo sentido, el sociólogo Anthony Giddens, en su texto *Un mundo desbocado*, afirma que la globalización no solo tiene que ver con el “ahí afuera”, apartado del individuo, sino con los aspectos más íntimos y personales de nuestra vida. Pero este fenómeno también genera, según Giddens, nuevas zonas financieras y culturales, creando un escenario de ganadores y perdedores.

El surgimiento de organizaciones o carteles de la droga eficazmente estructurados, que ejercen el control absoluto en todas las etapas del negocio, y que además se administran de manera empresarial, produjo, en consecuencia, poderosos narcotraficantes, conspiradores contra el orden público y contra los aparatos estatales. Así personajes como Pablo Escobar, Griselda Blanco, Amado Carrillo Fuentes o Joaquín “El Chapo” Guzmán proyectaron una imagen de grandes capos de la droga que, de manera paradójica en el imaginario colectivo, se les identificó como hombres generosos, multimillonarios y con mucho carisma.

El alto consumo es otro factor que ha motivado una alta producción a nivel global, pues naciones de primer orden económico como Estados Unidos, Australia, Nueva Zelanda o Reino Unido son los máximos consumidores en el mundo. Además, contrario a lo que se piensa, en estos países ricos se queda casi el 70 % de las ganancias totales generadas por la venta de narcóticos, y el resto es para los pueblos productores como Colombia, México o Afganistán. Sin embargo, las drogas legales que elaboran los grandes laboratorios (Pfizer, Hoffman- La Roche) obtienen más dividendos que el comercio ilegal, pues anualmente tienen ganancias de 1,08 billones de dólares, colocándose incluso por encima de otros sectores como el automotriz, el petrolero y el sistema bancario. El propio Fernando Savater apunta que el negocio de drogas ilegales

seguirá siendo un problema, mientras este sea ilícito y no porque la droga sea el objeto de venta.

Antonio Escohotado, en su libro *Historia general de las drogas*, apunta que el origen del narcotráfico moderno se produce en los albores del siglo XX, cuando los Estados Unidos, en la Convención Internacional del opio celebrada en China en 1909, convinieron junto con otros 13 países sancionar el cultivo, comercio y consumo de opio, cocaína y sus derivados; además se estipuló controlar el uso de estas sustancias con fines médicos o científicos. Estas leyes regulatorias ocasionaron el surgimiento de un negocio clandestino que a futuro sería bastante redituable en términos económicos. La prohibición motivó que enervantes como la marihuana, la amapola y después la cocaína se volvieran productos muy rentables para el tráfico ilícito. Paradójicamente, la restricción causó que Norteamérica se convirtiera, en unas décadas, en una de las naciones más consumistas y mercados meta para el narcotráfico.

Bajo estos antecedentes, el narcotráfico se convierte también en un producto comercial. Pronto es objeto de estudio, reportajes y de diversas manifestaciones artísticas que se ocupan de explorar los intrínquilos de esta actividad delictiva. Las distintas disciplinas creativas como la música, el cine y la literatura examinan la psique, conducta e identidad del *narco* con el propósito de recrear desde una perspectiva sociológica los procedimientos de estos sujetos. En muchas ocasiones contrario a la idea maniquea, de la industria mediática, de que los carteles de la droga representan una grave amenaza para la seguridad pública de la población y del Estado, estas expresiones suelen dar cuenta desde una visión más abierta sobre las operaciones y las redes de corrupción que crea el narcotráfico tanto en el plano local como en el terreno internacional.

Sin duda, el t3pico del narcotr3fico es bastante fruct3fero para la industria editorial. A escala mundial, por ejemplo, recientemente se han registrado bestsellers como *Camorra* (2006) y *Cero, Cero, Cero* (2013) del escritor italiano Roberto Saviano. Asimismo, las novelas del estadounidense Don Winslow *El poder del perro* (2005) y su secuela *El Cartel* (2015), as3 como *Savages* (2010), la cual fue llevada al cine, han presentado una excelente recepci3n y ventas en el mercado latinoamericano. Estas publicaciones demuestran que la narcoliteratura es un producto global, y no es exclusivo de un mercado en espec3fico. No obstante, la narrativa colombiana es precursora desde los a3os ochenta de esta tem3tica; por su parte, la literatura mexicana desde la d3cada pasada ha publicado numerosos textos de narcoficci3n, como parte de una realidad social y cultural del pa3s.

Por tal motivo, en la presente investigaci3n nos disponemos a analizar los elementos de car3cter textual, as3 como los contextos de producci3n, publicaci3n y recepci3n de la denominada narrativa del narcotr3fico mexicana, la cual seg3n nuestra opini3n se construye a partir de dos premisas: por un lado, en referir la realidad hist3rica sobre este fen3meno cultural y, por el otro, en recrearla desde una posici3n ficticia-literaria. A partir de estas dos caracter3sticas, consideramos oportuno revisar en qu3 proporci3n esta vertiente plantea escenarios homog3neos, disonantes o multiformes sobre los sucesos hist3ricos que representa.

En t3rminos generales, podemos afirmar que la narcoficci3n mexicana presenta con regularidad las siguientes caracter3sticas: el *modus operandi*; es decir, las habilidades y estrategias para traficar y ser respetado en el negocio de la droga; sus pr3cticas religiosas como la devoci3n a Malverde, a Don Chayo o a La Santa Muerte y las supersticiones personales (la consulta de brujas o adivinos); la narco cultura como elemento de identidad (narcocorridos, los excesos y la ostentaci3n); la violencia extrema

como medio de intimidación y el narcocapitalismo que corrompe y subordina a los aparatos estatales. De manera global estos son los rasgos más recurrentes en las obras que hemos considerado como parte de nuestro *corpus*.

Ante este panorama, nuestro estudio se centrará en revisar si elementos característicos de la narrativa del narco, como la violencia, el poder, la superstición o el dinero, están representados de manera homogénea, acorde con el espacio y la tradición cultural de la que emergen, o si su tratamiento es un artificio estrictamente creativo para generar una visión personal por parte del escritor, con el fin subvertir el contexto particular del que surgen. De igual forma, se analiza hasta qué punto la narcoficción plantea un disenso con la tradición literaria en el que se enmarca (la novela negra y neopolicial), y si es capaz de propiciar un desplazamiento estético innovador.

Por supuesto que la narconarrativa comprende mucho más aspectos que los antes referidos; por ejemplo, un personaje que se presenta consuetudinariamente en este tipo de obras es el intelectual (periodistas, escritores, ideólogos, entre otros), quien funge como testigo de los hechos, así lo podemos constatar en novelas como *Contrabando*, *Trabajos del reino*, *Sicario o Conspiración*. Por lo general, describe, juzga y sanciona sin menoscabo los acontecimientos que observa porque desde su posición como hombre de letras manifiesta una superioridad de carácter intelectual con respecto a otros personajes. De igual modo, creemos necesario analizar si esta visión es compartida también por parte de los escritores aquí analizados.

Otro tipo de personajes recurrente es el policía detective, quien regularmente se presenta de manera maniquea como un agente incorruptible y obsesionado con recluir a los capos del narcotráfico; como ejemplo podemos citar a Edgar el “Zurdo” Mendieta, figura emblemática de la narcosaga de Élmer Mendoza y Andrea Mijangos

coprotagonista en las cuatro narconovelas de Bernardo Fernández. Sin embargo, en otras ocasiones, esta clase de personajes, sacando provecho de su puesto policial, trabajan como sicarios al servicio de algún cartel de la droga, o forman parte de él.

Por supuesto que una figura imprescindible de esta vertiente es el narcotraficante. En distintas novelas se presenta como un temerario capo de un poderoso cartel, o bien como un narcojunior que hereda la organización criminal por obligación o involuntariamente. No obstante, el tratamiento psicológico de este último es más profundo y resulta de más interés para los novelistas, por ello su presencia es más constante, debido a que sus códigos, administración del negocio e ideas son más innovadoras que las del narcotraficante tradicional.

Nuestro *corpus* de trabajo está conformado primordialmente por las siguientes novelas: *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda; *El vuelo*, de Sergio González Rodríguez; *Fiesta en la Madriguera*, de Juan Pablo Villalobos; *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera; *Sicario y Conspiración*, de Víctor Ronquillo; *Tiempo de alacranes*, *Hielo negro*, *Cuello Blanco* y *Azul Cobalto*, de Bernardo Fernández; *Balas de plata*, *La prueba del ácido*, *Nombre de perro* y *Besar al detective*, de Élmer Mendoza; *El Sinaloa*, y *Visitando al diablo*, de Guillermo Rubio. No obstante, escritores emergentes como César López Cuadras, Leónidas Alfaro Bedolla, Gonzalo Martré, o autoras como Orfa Alarcón, Iris García Cuevas, también serán punto de referencia de nuestro estudio. A partir del análisis de estas obras trataremos de localizar qué planteamientos en particular caracterizan a estos textos, además de revisar qué elementos significativos comparten y en qué aspectos difieren.

La narcoficción, como género literario, ha sido desestimada por críticos como Rafael Lemus o autores como Andrés Neuman, considerando que es una moda comercial y que generalmente estas obras tienen poco valor estético. Bajo estos criterios

se han generado discusiones entre escritores, críticos y académicos. La célebre frase del propio Lemus, a propósito de la narcoliteratura: “¿Qué es el narco? En principio, el putito caos”, simplifica de algún modo la percepción que se tiene sobre esta vertiente. El propio Lemus y Eduardo Antonio Parra sostuvieron una polémica disputa en el año 2005 en la revista *Letras Libres*, en la que Parra defiende a la narconarrativa de los señalamientos que hace Lemus, al considerar que este género simplemente es reflejo de un folclor localista transitorio.

En este sentido, presentamos un seguimiento particular sobre el *campo literario* mexicano, pero solo nos centramos en revisar los posicionamientos, las disputas y la recepción (reseñas, comentarios, comparaciones) que hace la crítica especializada sobre las novelas antes referidas, en qué proporción contribuye a su descrédito o reconocimiento literario. Asimismo, valoramos si la narconarrativa es un producto de consumo que la propia industria editorial genera, motivado por las circunstancias históricas que vivió el país a partir de la lucha contra el narcotráfico.

Para sustentar nuestros planteamientos, tomaremos como marco de referencia primordialmente la teoría *Sociocrítica* de Edmond Cros y los preceptos de Pierre Bourdieu—*campo literario y habitus*—; asimismo, bajo la propuesta de Franco Moretti localizaremos los *patrones formales*(espacios y personajes) más frecuentes. De igual modo, con el propósito de reforzar el análisis nos apoyaremos en las reflexiones de carácter sociológico sobre la producción literaria que exponen Robert Escarpit, James F. English y David Throsby.

Toda vez que se han desglosado los lineamientos centrales del presente proyecto, es pertinente precisar que el escrito está conformado de seis bloques. En el primer capítulo, a modo de introducción, planteamos de manera más puntual cuáles son los propósitos de la investigación, el marco teórico de referencia en el que nos basamos

para sustentar nuestras posturas, así como la descripción de nuestro *corpus* de trabajo y la exposición del estado del arte. En términos generales se precisa el instrumento metodológico que empleará en los capítulos de análisis.

En el segundo apartado explicamos por extenso cada uno de los fundamentos teóricos que se emplearán, con el objetivo de tener un marco de referencia que nos posibilite un análisis sólido del proyecto. Principalmente nos centramos en Pierre Bourdieu, Edmond Cros y Franco Moretti. Con el fin de obtener una radiografía más puntual sobre los rasgos característicos de la narcoficción, en el capítulo tres, bajo el precepto de *ideosema* se analiza tópicos como la violencia, la superstición, la masculinidad hegemónica, el dispendio, etc. De igual forma, en el cuarto bloque se realiza una tipología general sobre las particularidades de los personajes, los espacios recurrentes y la música de la narcocultura. Finalmente, en la última sección con el propósito de conocer qué aspectos inciden en el consumo, difusión y comercialización de la narcoliteratura, se evalúan los elementos externos como la producción, los tipos de editoriales que la publican, los premios literarios y la recepción. Cerramos esta investigación con las conclusiones generales del proyecto.

# I. INTRODUCCIÓN

“La forma narco es producción de fusión de temporalidades, experiencias, sentidos: cultura popular (celebración de los modos vecinales y tradicionales de sobrevivir: la lealtad, el máximo valor), contracultura ante la modernidad (religión y familia por encima de democracia e institucionalidad), postcultura (pastiche donde todo símbolo juega des-referenciado de su valor de origen de clase, letra o gusto)”.

Omar Ricón, “Todos llevamos un narco dentro”

## 1. La novela negra como antecedente inmediato de la narconovela mexicana

Producto de un mercado y de un crecimiento económico global, el tráfico de drogas ha generado un sinnúmero de obras literarias y de investigaciones periodísticas que dan cuenta de los motivos, procedimientos e incógnitas de esta actividad. La literatura mexicana del narcotráfico, a partir de la última década, se caracteriza por narrar una excesiva violencia y una visión fallida del Estado por contrarrestar al crimen organizado. Si bien es cierto que hay una recreación ficticia de este fenómeno, esta narrativa atestigua y explora desde los personajes—capos, policías, políticos, periodistas y sicarios—, el contexto político, social e histórico del México contemporáneo.

En la narrativa mexicana, el tópico del narcotráfico ha sido tratado con poca regularidad y de forma más reciente; sin embargo, en la década de los noventa, escritores como Paco Ignacio Taibo II, con *Sueños de frontera* (1990); Élmer Mendoza, con los relatos de *Cada respiro que tomas* (1991); Víctor Hugo Rascón Banda, con *Contrabando* (1991); Gonzalo Martré, con *El cadáver errante* (1993); César López Cuadras, con *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1993); Gabriel Trujillo Muñoz, con *Mezquite Road* (1995); Gerardo Cornejo, con *Juan Justino Judicial* (1996); Leónidas Alfaro Bedolla, con *Tierra Blanca* (1996), entre otros, han planteado desde la ficción una singular radiografía sobre las complejidades que presenta esta actividad.

Generalmente, los relatos y las novelas con esta temática se centran en evidenciar la corrupción sistemática del poder político y judicial a manos del narcotráfico, aunque, un rasgo característico de la narco-narrativa mexicana es su estrecho vínculo con el género negro<sup>1</sup>, así lo demuestran obras como *Naufragio* (1991),

---

<sup>1</sup> El gran auge que ha tenido el género policiaco y negro en la literatura mexicana, ha marcado una evidente influencia en nuestra narrativa con temática criminal como el narcotráfico. No es casualidad que Élmer Mendoza, considerado por cierto sector de la crítica como el precursor de la narco-narrativa en nuestras letras, tenga como personaje emblemático al incorruptible agente Edgar “El zurdo” Mendieta, y que en tres de sus novelas sea, además del protagonista, el encargado de investigar a todos los criminales

*Tabaco para el puma* (1996), y sobre todo, *Tijuana Dream* (1998), todas de Juan Hernández Luna. En estas novelas el autor se aleja ya de la narrativa policiaca tradicional para reflexionar sobre los aspectos sociales, culturales y políticos que modifican el espacio urbano, y del cual emergen otro tipo de personajes marginales, característicos de la novela negra. Asimismo, obras como *Tijuana City Blues* (1999), *Turbulencias* (1999) y *Descuartizamientos* (1999), de Gabriel Trujillo Muñoz, exponen una visión particular de la vida y la delincuencia en la frontera, sin perder la temática policial, también muestra una descentralización territorial que amplía la perspectiva social del país.

En este sentido, Mempo Giardinelli, en su libro *El género negro*, refiere que la novela negra escrita en Latinoamérica no puede evitar temas de carácter social, político o ideológico, además del crimen llevado a cabo o solapado por las instituciones de gobierno, debido a los inoperantes aparatos estatales y a la creciente desigualdad social que caracteriza a nuestro continente, pero, también—agrega—existe una marcada tradición narrativa que constantemente incorpora estos tópicos a nuestra literatura<sup>2</sup>, a diferencia de la *novela negra* o *hard boiled* estadounidense, que comúnmente solo se ocupa de asuntos como el dinero y el poder, pues supuestamente en su población hay más credibilidad tanto en su gobierno como en sus instituciones.

Otro factor del género negro, que también influye en la narco-narrativa, es la creación de personajes “duros”, provenientes del mundo criminal; generalmente son contestatarios y con un amplio conocimiento del funcionamiento del sistema político, por tal razón, son capaces de transgredir la ley sin miramientos, aunque muchos de ellos

---

que son sospechosos de traficar, asesinar o corromper (véase Miguel G. Rodríguez Lozano. *Huellas del relato policial en México. Anales de la literatura Hispanoamericana* 59-77).

<sup>2</sup> La novela de la revolución, la indigenista y la propia literatura del boom retomaron con bastante regularidad temas corte social, político, cultural, etc. Esta constante ha influido en la tradición literaria de América Latina, que también retoma el género negro, y por supuesto, de igual forma las denominadas narco- narrativas.

tienen debilidades y no son infalibles. Los personajes del género negro son en absoluto opuestos a los de la novela clásica policiaca. De hecho, los primeros, poseen un perfil psicológico más “duro”, acorde con la realidad social que en la mayoría de estos relatos se describe, este rasgo tendrá una gran influencia en géneros sucesores como en el caso de la narco-narrativa mexicana.

Otro aspecto que sin lugar a dudas se debe considerar, es que todo texto es inseparable del sistema social, cultural y económico al que pertenece: “Por esta razón, podría decirse que el texto literario es una producción ‘contaminada’ por múltiples posiciones y visiones de mundo, correspondientes a ciertas prácticas sociales enmarcadas dentro de lo ideológico” (Giardinelli 242). Con base en lo anterior, podemos afirmar que el género negro aborda conflictos que padece la sociedad, y que igualmente, la literatura del narcotráfico incorpora en su narrativa dichos aspectos.

Hacia la década del dos mil, novelas como *Cástulo Bojórquez* (2001), de César López Cuadras; *Nostalgia de la sombra* (2002), de Eduardo Antonio Parra; *Mi nombre es Casablanca* (2003), de José Juan Rodríguez; *No me da miedo morir* (2003), de Guillermo Munro; *La maldición de Malverde* (2004), de Leónidas Alfaro Bedolla; *Tiempo de alacranes* (2005), de Bernardo Fernández o *La esquina de los ojos rojos* (2006), de Rafael Ramírez Heredia, se caracterizan por cuestionar, dentro de su universo narrativo, valores como el poder, el dinero o la corrupción, aspectos ligados con el tráfico de drogas; además, algunos personajes centrales de estas obras serán narcotraficantes, matones a sueldo, políticos y policías corruptos.

Pero, sin lugar a dudas, es Élmer Mendoza, quien ha tenido gran éxito dentro del mercado literario nacional con novelas como *El amante de Janis Joplin* (2001), *Balas de Plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010), *Nombre de perro* (2012) y *Besar al*

*detective* (2015). Mendoza ha sido el mejor promotor<sup>3</sup> de esta cultura; sin embargo, su obra literaria relacionada con el narcotráfico está más orientada al corte policiaco y negro; creemos que sus aportaciones más importantes a las letras hispánicas sean la exploración del lenguaje cotidiano, particularmente del norte del país, y la estructura narrativa de su obra.

Quizá el norte de México es la región (la comercialización y control territorial de drogas, al menos en nuestro continente, siempre se da hacia el norte) que más interés ha depositado en analizar el problema del narcotráfico, aunado a temáticas como la migración, la pérdida de identidad, la nostalgia, etc. Autores como Élmer Mendoza, Yuri Herrera, Víctor Hugo Rascón Banda, Juan Pablo Villalobos, Luis Felipe Lomelí, Heriberto Yépez, entre otros, han escrito sobre el tráfico de estupefacientes y los consecuencias que desencadena esta actividad: violencia, muerte, corrupción, poder, etc.

Opinamos que es lógico que la producción literaria del Norte explore, como parte de su creación narrativa, este asunto que forma parte de su espacio y su acontecer diario. Sin embargo, escritores como Carlos Fuentes, Homero Aradjis, Bernardo Fernández, Víctor Ronquillo, Guillermo Rubio, Sergio González Rodríguez, entre otros, también han abordado esta problemática como parte de una realidad ineludible que está presente en todo México.

### **1.1 La perspectiva Neopolicial**

La novela policial, como bien apunta Mempo Giardinelli, no se limita a las características tradicionales que marca el género. Es precisamente Raymond Chandler uno de los precursores en reflexionar con bases teóricas sobre esta corriente literaria. En

---

<sup>3</sup> El éxito que hasta la fecha sostiene la novela de Arturo Pérez-Reverte: *La reina de sur* (2002), se debe en gran medida a Élmer Mendoza, ya que por boca del propio Pérez-Reverte, el escritor sinaloense le facilitó la historia, los contactos y las claves para contar la vida de Teresa Mendoza López. Este hecho ha motivado que a Élmer Mendoza se le conozca como novelista del narcotráfico, aunque creemos que es más un promotor de esta cultura.

Latinoamérica se vuelven referentes indispensables los relatos y los ensayos de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, los cuales contribuyeron a replantear los elementos de esta vertiente. Borges, en su texto “Los laberintos policiales y Chesterton”, sostenía que este género se suele agotar pronto. Por ello, propuso considerar los siguientes rasgos: tener un límite de personajes (máximo seis), exposición clara del problema, simplicidad de recursos, preeminencia del cómo sobre el quién, evitar la violencia gratuita y la necesidad de resolver el conflicto. Para él todo relato policial debe ser breve porque de lo contrario, una novela, por ejemplo, se puede caer en una narración psicológica o de caracteres:

Otro género que raras veces me parece justificado es la novela policial. En ella me incomodan la extensión y los inevitables ripios. Toda novela policial consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos y que el novelista —perversamente— demora hasta que pasen trescientas páginas. Las razones de esa demora son comerciales: no responden a otra necesidad que a la de llenar el volumen. En tales casos, la novela policial viene a ser un cuento alargado. En los demás, resulta una variedad de la novela de caracteres o de costumbres. (Borges 127)

Para Borges dos escritores que respetaron fielmente estos elementos son Edgar Allan Poe y Gilbert Keith Chesterton, quienes, para el escritor argentino, representaron siempre sus relatos de forma breve y sin redundar en el asunto ni forzar la solución del problema, el cual debe resolverse mediante razonamientos lógicos y con el estricto uso de la habilidad intelectual. Además precisa que todos aquellos factores, como la violencia o la psicología, que traten de desviar la atención del lector se salen de las características del género policial; de igual modo, juzga que los métodos científicos suelen ser tramposos porque el receptor no conoce sus procedimientos, por ello,

defiende el accionar de Auguste Dupin, de Edgar Allan Poe, y deteste el de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle.

Sin duda, Jorge Luis Borges prefiere la literatura policial tradicional y discrimina los elementos de la *novela negra* o *hard-boiled*, tan característica de la narrativa neopolicial; sin embargo, debemos apuntar que relatos como “El jardín de senderos que se bifurcan” o “La muerte y la brújula” ejercieron una enorme influencia en nuestras letras y cambiaron la concepción del género policiaco al utilizar como recursos agregados el simbolismo, la parodia y la transgresión de la estructura clásica, propiciando que en estos cuentos se expusieran preocupaciones metafísicas del propio autor como el tiempo multidimensional, la fatalidad del destino, el laberinto, la identidad, etc., hecho que el crítico Michael Holquist (cit. en Noguero) clasificara como “policial metafísico”.

Por su parte, el escritor español Manuel Vázquez Montalbán, en su artículo “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”—creador del detective Pepe Carvalho—, arguye que la novela policiaca debe contener una visión plural y abierta a distintas posibilidades de la realidad, que incorpore además el crimen en todas sus dimensiones sociales, y que la trasgresión de valores como “no matar” y “no robar”, bajo el contexto del capitalismo, se agudicen al extremo. Para el novelista español es necesario erradicar el ensimismamiento estético y promover una literatura policial muy cercana al entorno social que refiere.

La narrativa de Ricardo Piglia es catalogada por la crítica especializada como neopolicial; novelas como *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992) o *Plata quemada* (Premio Planeta 1997) plantean una perspectiva muy singular sobre este género. Sus preceptos, muy semejantes a los de Borges, parten de la siguiente premisa: “sólo existen dos grandes historias posibles: o contamos un viaje o contamos una

investigación. Así el escritor es Ulises o es Edipo” (Piglia cit. en Solanes 134). Asimismo, Piglia considera que el relato policial se construye por medio de la tensión entre el crimen y el relato; es decir, hay un acto criminal que trata de ocultarse y de permanecer en absoluto silencio y el relato, en cambio, que tiene como propósito develar lo acontecido. Para él, “Los asesinos”, cuento de Ernest Hemingway representa el origen del hard-boiled:

En esos dos matones profesionales que llegan a Chicago para asesinar a un ex boxeador al que no conocen, en ese crimen “por encargo” que no se explica ni se intenta descifrar están ya las formas de la policial dura, en el mismo sentido en que las deducciones del caballero Dupin de Poe preanuncian la historia de la novela de enigma. (Piglia 67)

De acuerdo con el novelista argentino, el relato policial norteamericano se compone de la crónica periodística y de la narrativa de enigmas, aspectos que considera importantes para la renovación del género. Además opina que son más fructíferos los escritores que, centrándose en una estructura negra o dura, experimentan con otras formas literarias, hecho que ha propiciado una transformación de elementos; por ejemplo, la figura del detective en el contexto latinoamericano se torna excéntrica o fuera de lugar; por este motivo, asegura que no necesariamente el investigador debe ser un policía o un detective, ni que tenga por obligación que indagar sobre un crimen o delito.

Por su parte, el novelista de origen cubano Leonardo Padura también ha estudiado el desarrollo del género negro en Hispanoamérica. En su libro, *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, expone que la transformación de la narrativa policiaca clásica está motivada por una “contralógica estética” debido a la modernidad industrial, a los cambios sociales y económicos que se originaron, particularmente en Estados Unidos, a partir de los años treinta del siglo pasado. Para él, autores como Chandler y Hammett introducen a la literatura *hard-boiled* elementos estrictamente realistas, que a

la postre Heminway, Sinclair Lewis, John Dos Passos, entre otros, de manera similar también lo harían, contraponiéndose a la corriente surrealista, muy en boga por la misma época.

De acuerdo con Padura, la novela policiaca llega tarde, por la década de los sesenta, a la ficción latinoamericana. Según el novelista, la narrativa negra inicialmente se presenta como crónica periodística o testimonial —por ejemplo las obras de Rodolfo Walsh—, y además se gesta de manera politizada, corrosiva y contracultural, excluyendo las particulares posmodernas de la época; no obstante, poco más tarde, asegura Padura, la literatura neopolicial se caracterizará por:

Su afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales, y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlona y desacralizadora, que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma. (137-138)

Para el escritor cubano una cualidad de la narrativa neopolicial latinoamericana es la aguda crítica social que realiza de su entorno, lo cual, según él, va creando sus propias características literarias, además de una conciencia crítica; y va desechando aspectos como el clásico esquema arquetípico del bien sobre el mal o el tradicional modelo del relato de enigma. En este mismo sentido, se dirigen las afirmaciones de Francisca Noguero—en su artículo “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”—al aseverar que los autores del neopolicial recurren a técnicas y temáticas generalmente marginados del canon literario, esto posibilita que haya un acercamiento más real y original con el lector.

Pero sin lugar a dudas, la narrativa policial de Paco Ignacio Taibo II es precursora de esta vertiente en las letras hispanoamericanas. Para muchos especialistas

en el área, la obra del escritor mexicano fue fundamental para el desarrollo del género neopolicial; con novelas como *Días de combate* (1976) y *Cosa fácil* (1977) da inicio a esta nueva corriente literaria caracterizada por recrear un contexto histórico, político y social estrictamente urbano, en el que hay una patente desilusión o desengaño por la realidad circundante y los discursos oficiales. Estos aspectos fueron determinantes para configurar las bases del relato neopolicial en México y a la postre también en Latinoamérica.

Paco Ignacio Taibo II, a través de su obra y entrevistas, ha ido conformando paulatinamente la poética del neopolicial. Entre sus características destacan la ruptura de estereotipos, una exploración de las circunstancias sociológicas y políticas explícitas, la ciudad como personaje central, el uso del humor negro y elementos como la locura, la magia, etc. Para Taibo un factor central de la ficción neopolicial es el análisis del contexto histórico, ya que mediante éste hay un acercamiento más natural y empático con el lector. De esta modo, el desengaño político aunado con la necesidad de representar la realidad lo más fiel posible para recobrar la verdadera historia, la mayoría de las veces desvirtuada por los medios oficiales, son el sustento teórico de este género.

A partir de estas premisas, muchos escritores latinoamericanos, apegados a la narrativa policial, comenzaron a reconstruir el pasado o el contexto histórico referido, literariamente hablando, desde una visión particular y ante todo contraviniendo el discurso institucional proveniente de las dependencias oficiales. Este hecho motivó que el género neopolicial tuviera más adeptos y de manera simbólica reivindicará la memoria histórica de la sociedad y se tratará de evitar el olvido.

Bajo este panorama, la narconovela retomará estas características y las incorporará como parte esencial de su praxis. Pero, como ya mencionamos antes, para la narrativa neopolicial, la ciudad emerge como un espacio imprescindible de esta

vertiente. Es así como la narrativa de Paco Ignacio Taibo II se apropia de la Ciudad de México porque es el microcosmos que mejor refleja la idiosincrasia y los vicios de la sociedad. De esta forma, transitarán los personajes ante una urbe caótica, violenta y contradictoria, rasgo que, al igual que la novela negra estadounidense, también distinguirá al género neopolicial latinoamericano. Al respecto, Alicia Llarena afirma:

[...] la urbanización literaria no es sólo la respuesta temática a la modernización social, sino sobre todo una respuesta estética, vinculada estrechamente a la renovación de las formas artísticas y al anhelo de universalidad. La representación literaria del espacio urbano era ineludible, no sólo porque las ciudades se habían convertido en populosos centros de atracción, sino porque éstas necesitaban constituirse en referencias de identidad. (48)

Acorde a lo anterior, la ciudad se vuelve, entonces, un espacio imprescindible de la modernidad, esta idea queda manifiesta no sólo en una novela imprescindible como *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, sino que será retomada posteriormente por la literatura neopolicial—como ya apuntamos—y también por la narconarrativa, como un reflejo o símbolo de identidad que describe con exactitud el cataclismo de la sociedad contemporánea. De este modo, las grandes metrópolis latinoamericanas—Ciudad de México, Buenos Aires, Medellín, Santiago, La Habana, entre otras—se tornan puntos disonantes, escenarios trastornados que muestran nuevos patrones de conducta como la violencia y el crimen.

En síntesis, los escritores neopoliciacos hispanoamericanos manifiestan un abierto cuestionamiento a los paradigmas y discursos del sistema de poder, exhibiendo la enorme corrupción e inoperancia del Estado; así la figura del policía o detective, en estos relatos, nunca espera de sus instituciones la correcta aplicación de la ley; al contrario, vive siempre en eterna desconfianza porque sus aparatos estatales son los perores represores y criminales. Por ello, su eterno desencanto, ya que pese a todos sus

intentos, las cosas seguirán siempre igual, aunque, vale decir, su idealismo critique a una sociedad apática, cómplice y muda.

Finalmente, expuesto lo anterior, podemos decir que el gran éxito editorial, que trajo consigo el género neopolicial latinoamericano, propició que innumerables obras fueran traducidas a otros idiomas y que hasta la fecha tenga una posición privilegiada de ventas en los mercados editoriales, fenómeno que de modo similar ha seguido la literatura del narco (en la que la narco-cultura se ha vuelto un modelo de vida para ciertos sectores sociales de nuestro país), y cuya mejor muestra representativa la podemos encontrar en la narconarrativa colombiana.

## **1.2. Otra influencia, la novela política**

De igual forma, se debe considerar que otra influencia que manifiesta la literatura del narcotráfico, al menos en México, proviene de la llamada novela política<sup>4</sup>. Este tipo de narrativa se caracteriza por recrear, desde la ficción, sucesos del poder político que han marcado la historia de nuestro país. *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán, constituye el antecedente más conocido de esta corriente literaria, y representa la mejor muestra de cómo los ideales revolucionarios se erigen de manera turbia desde el poder; asimismo, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, evidencia que la Revolución corrompió a los hombres que participaron en ella, y que ésta además fue un medio para perpetuarse en el poder. De manera semejante, en *La silla del águila* (2002) y en *Adán en Edén* (2009), Fuentes expone cómo los distintos círculos del poder saquean, corrompen y violentan el país sin reparo. En ambas novelas, el novelista

---

<sup>4</sup> Esta corriente literaria (también denominada *novela del dictador*) se ha desarrollado en el resto de América Latina. Sobresalen ejemplos como *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez; *Conversación en La Catedral* (1969) y *La fiesta del chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa y *El seductor de la patria* (1999), de Enrique Serna.

analiza las relaciones políticas, sociales y delictivas con las estructuras del gobierno mexicano, demostrando así el fracaso de nuestro Estado.

Por su parte, Héctor Aguilar Camín también ha examinado los entretelones del poder político y presidencial. En novelas como *Morir en el golfo* (1985), *La guerra de Galio* (1990) y *La conspiración de la fortuna* (2005) narra, desde una perspectiva histórica, distintas etapas del acontecer político de México (el movimiento estudiantil del 68, la guerrilla, el cierre del periódico *Excélsior* y las sucesiones presidenciales). En ellas examina las ambiciones y las conspiraciones de las oligarquías —caciques, líderes sindicales, secretarios de estado, crimen organizado— por preservar el poder.

En su narrativa política, Aguilar Camín realiza una radiografía moral del régimen oficial, y sobre todo, cuestiona el fallido sistema político que nos gobierna. Bajo este contexto, podemos aseverar que la narrativa del narcotráfico también incorpora problemáticas de índole política en sus tramas, debido a que el crimen organizado está regularmente asociado con los cotos del poder político; asimismo, se debe considerar que los grandes jefes del narcotráfico, al amasar grandes fortunas monetarias, también se han convertido en una nueva élite del poder.

Cabe precisar que estos rasgos de índole política están presentes en la narrativa del narcotráfico que nos interesa analizar; por ejemplo, *Contrabando*, *El vuelo*, *La prueba del ácido*, *Fiesta en la madriguera*, etc. En estas obras, el sistema oficial corrupto al que se alude, está subordinado a las reglas que los carteles de la droga establecen, dejando claro que un nuevo orden político-económico impera. Un claro ejemplo, que manifiesta lo anterior, lo podemos observar en *El vuelo*:

Vendieron tanta cocaína y marihuana que compraron la cantina donde se originó el negocio. Eran generosos, *si les convenía repartían dinero a diestra y siniestra*, y Lamberto le dio por ayudar en obras pías, procurar matrimonios y saldar cuentas de viudas. *Los políticos comenzaron a buscarle para pedir consejo* y las

señoras hicieron lo propio para presentarle a sus hijas casaderas. Tasaban los cuerpos vírgenes (González Rodríguez 14. Las cursivas nos pertenecen).

En este sentido, es importante apuntar que las novelas de nuestro *corpus* que hacen referencia a cuestiones políticas, exhiben abiertamente la incapacidad de combate y control de las élites gobernantes en contra de los grupos delictivos, porque sus técnicas de legitimación son obsoletas, repetitivas y contradictorias: para contrarrestar al hampa; al respecto, el personaje de Tochtli de *Fiesta en la Madriguera* afirma: “Los políticos son personas que hacen negocios difíciles. Y no es que sean personas adelantadas, al contrario. Eso dice Yolcaut, que para ganar millones de pesos no se necesita tantas veces repetir la palabra democracia” (Villalobos 26).

De este modo, son indiscutibles los vínculos que existen entre los cárteles del narcotráfico y las instituciones públicas, quienes han generado una sociedad resentida y que, además, cuestiona todo lo que proviene del aparato político; esta idea es una constante en todas las novelas que analizamos. Debemos decir que, al igual que en la novela de orden político, la figuras políticas que aparecen en la narco-narrativa siempre están delineados de forma oscura o turbia; por ejemplo, “El Señor”, de *El vuelo*, “El gober” de *Fiesta en la madriguera* o Adán Góngora de *Adán en Edén*. Entre más alto sea el cargo que ostentan su personalidad será más siniestra.

### **1.3. Estado de la Cuestión**

Distintos escritores y críticos especializados consideran que la narrativa escrita en el norte de México ha revitalizado la tradición literaria del país. Entre ellos destaca Eduardo Antonio Parra, quien, en su artículo titulado “Norte, narcotráfico y literatura”<sup>5</sup>,

---

<sup>5</sup> En dicho artículo Eduardo Antonio Parra rebate los argumentos esgrimidos en la revista *Letras Libres* por el crítico y escritor Rafael Lemus, quien hace una supuesta radiografía analítica sobre los motivos y circunstancias que originan la narrativa del narcotráfico. Para Lemus este tipo de literatura no responde ni mucho menos teoriza sobre este fenómeno, según él, es más el entusiasmo o la producción excesiva

expone de qué forma ésta ha sido determinante para la renovación lingüística, temática y realista de nuestras letras. Además asevera que si bien las obras producidas en esta región son sumamente coloquiales, no por ello dejan de ser poéticas, creativas e innovadoras. Asimismo, elude las reflexiones teóricas en el relato, evita deslumbrar al lector con historias o personajes eruditos que sólo buscan el lucimiento.

Eduardo Antonio Parra enfatiza que los escritores del norte nunca han abordado el narcotráfico como tema. Al contrario, al ser una realidad histórica presente en el país, es ineludible su representación literaria. Ahora, pese a lo que se piensa cierto sector de la crítica, la narco-narrativa, señala Parra, no únicamente se gesta en el norte, escritores del centro como Yuri Herrera, Bernardo Fernández o Sergio González Rodríguez han incursionado también en este tópico. Sin embargo, para los autores de esta región el narcotráfico resulta ser una actividad familiar consustancial a su diario acontecer, donde la violencia y los códigos internos de los carteles imperan socialmente. Por ello, asevera que todo ejercicio literario debe tener como principio implícito la indagación y la crítica.

En el mismo sentido, Diana Palaversich, en su artículo “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana”, retoma algunos argumentos de Eduardo Antonio Parra, menciona que sólo algunos escritores nortños han logrado tener el reconocimiento nacional e internacional, destaca el caso de Élmer Mendoza, David Toscana, Luis Humberto Crosthwaite, Parra, Rivera Garza, quienes paulatinamente han sido valorados por la crítica, los premios y los sellos editoriales. En

---

que las ganas de explicar la problemática del mismo. Además asegura que toda la literatura nortña indistintamente escribe sobre narco, de la cual no puede escapar. Lemus afirma que su artificio literario es poco creativo, redundante y carente de imaginación, abusan en demasía del coloquialismo y sus recursos son muy predecibles, cita como ejemplo algunas obras de Élmer Mendoza, a las cuales califica de ser costumbristas o estar llenas de un realismo ramplón; sin embargo, menciona que tal vez un acierto en ellas en que no denuncian y es destacable también su gran tono humorístico. Cfr. Rafael Lemus, “Balas de salva. Notas sobre el narco y la literatura mexicana”, *Letras Libres* [on line], septiembre 2005.

contraste, el resto de los autores de esta región sólo han publicado en pequeñas e independientes casas editoras.

Además, según Palaversich, el éxito de los escritores antes citados está relacionado con el marketing publicitario que los ha promovido como *el nuevo sabor* de la “literatura mexicana”:

Mediante un dinámico sistema publicitario Tusquets vende al centro mexicano— y en mucho menor medida al mundo hispanoparlante—el norte mexicano como una novedad exótica caracterizada por los temas vendibles,” tales como el narcotráfico, las migraciones, la violencia, y la frontera misma como un espacio por excelencia de la hibridez cultural. (11)

Por supuesto que no se cuestiona la calidad literaria de los escritores promocionados por el ardid publicitario, sino, señala Palaversich, la función que tienen las editoriales trasnacionales en vender a la literatura nortea como un segmento homogéneo que sólo se ocupa por recrear temáticas unísonas, sin tomar en cuenta la variedad y riqueza estética de otros autores. Asimismo, la crítica literaria Eve Gil reprueba las etiquetas mercantiles—los *border curious*— que se les otorga, excluyendo al resto de los miembros.

Otro aspecto que Diana Palaversich también critica es que la mayoría de los escritores citados no viven en el norte; algunos residen en el D.F. y otros fuera del país, este hecho supone la arbitrariedad con que se valora la literatura producida desde la frontera. De acuerdo con la crítica literaria, las características más acertadas de esta vertiente provienen de jóvenes ensayistas como Julián Herbert, Mayra Luna y Eve Gil, quienes de manera muy puntual describen sus rasgos distintivos y desmitifican los elementos exóticos que por lo general se promocionan.

Destaca el análisis que realiza Herbert sobre la idea del sujeto norteño, el cual por lo regular se cree que es “un bato ontológicamente solo, un outsider, un *lone ranger* intentando construir su identidad regional a punta de apremios y recuerdos” (cit. en Palaversich “La nueva narrativa del norte...” 13); sin embargo, como bien señala Palaversich, ya no son efectivos, pues la globalización ha desequilibrado la relación jerárquica entre el centro y la periferia, estrangulando así “la mística insularidad del norte”. Además Herbert remarca que la figura norteña no es un ente tangible u objetivo al que el cliché, los mitos y los códigos han difundido como parte de su conducta e identidad.

En el mismo sentido, Mayra Luna, en su ensayo “Lo regional y lo nacional. Una mezcla adulterada”, critica la excesiva repetición temática de la literatura del norte, arguye que esta fijación ha imposibilitado la difusión de la heterogeneidad y la falta de comprensión de una identidad norteña real. Por tal razón, considera que las categoría de escritor o literatura norteña sólo debe reservarse para aquellos que en su obra esté presente: “la frontera, el narcotráfico, la vida nocturna y la violencia; el realismo y el uso de un lenguaje norteño cliché” (24); en otras palabras, Luna le da prioridad a las temáticas dominantes, no tanto a la zona geográfica.

En su artículo “Temperamento fronterizo”, Eve Gil considera que el adjetivo norteño también es una forma del quehacer literario; cuestiona abiertamente la idea de que ésta sea parte de un sistema denominado literatura mexicana, y que torpemente cierto sector de la crítica la considere una corriente regional, homogénea y diferente de la que se gesta en el centro del país.

Por su parte, el escritor Heriberto Yépez criticará la postura de Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, a propósito del libro *Tierras de nadie. El norte en la narrativa mexicana contemporánea*, quienes, según Yépez, sostienen una posición centralista

desde el *statement institucional*, al considerar que tanto la literatura del norte como la narcoficción son parte de una simple etiqueta editorial, y que al ser parte de una moda cultural su producción será efímera. Bajo esta visión los autores consideran infructuoso la discusión sobre la literatura del norte y por ello prefieren denominarla *las múltiples tierras de nadie*, cuya recepción debe situarse en un contexto más amplio y no como una alteridad aislada.

Por supuesto que Heriberto Yépez se opone en absoluto a este tipo de categorizaciones, pues considera que bajo esta visión persiste una postura hegemónica al subordinar “los nortes” al centro como referente de las letras mexicanas. Asimismo, asevera que el resto de los ensayos que conforman el libro mantienen la misma postura reduccionista que demerita la tradición literaria del norte mexicano y la narconarrativa. Precisamente este tipo de pugnas generadas en nuestro *campo literario*<sup>6</sup> nacional son uno de los aspectos centrales que consideramos es necesario analizar, con el propósito de observar hasta qué punto los pronunciamientos y posturas personales forman parte de conveniencias grupales que buscan posicionamiento o deslegitimar a otros sectores intelectuales.

Por su parte, María Eugenia de la O, en su escrito titulado “Narcotráfico y Literatura”, explica que desde la década de los noventa aparecieron incontables novelas, artículos de investigación periodística, estudios antropológicos y sociológicos sobre el narcotráfico. Sin embargo, tal vez sólo la literatura ha logrado retratar los aspectos más sórdidos de esta actividad. Para algunos autores, la novelística del narco ha logrado representar con gran acierto la problemática social y cultural del país. Como ya anotábamos con antelación, la narrativa del norte es la gran precursora de esta tradición,

---

<sup>6</sup> De acuerdo con Pierre Bourdieu el término de *campo literario* comprende una red de relaciones entre artistas y escritores. El *campo* se caracteriza entonces por ser un espacio con una especie de capital en juego, el cual genera que sus integrantes entren en pugna. El *campo* es autónomo con reglas propias e intereses definidos por sus miembros. Consúltese Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

pero paulatinamente se ha ido generalizando su incursión en el centro y también en el sur; como ejemplo representativo cita, una vez más, a Élmer Mendoza, quien en su obra expone de manera constante los coloquialismos del norte, en particular de Sinaloa, la migración hacia Estados Unidos y la vicisitudes del narcotraficante los policías judiciales:

Los personajes de Mendoza viven al margen de la legalidad y la aceptación social, que discurren a través de diferentes estadios de tiempo narrativo, lo que hace compleja la escritura de este autor. El espacio elegido permite explorar diversos fenómenos en el marco del incremento de la industria ilegal vinculada a las drogas y como parte de la historia local. (De la O 194)

Los personajes protagonistas de Élmer Mendoza, apunta María Eugenia de la O, en la mayoría de las ocasiones son seres marginales o antihéroes en busca de la redención, ante una sociedad en decadencia. Asimismo, afirma la autora que la obra del escritor sinaloense refleja cómo las estructuras sociales del narcotráfico son producto de la globalización económica y del alto consumo de drogas a nivel mundial. Desde esta perspectiva, la literatura contribuye al análisis y estudio de la narco-cultura, facilita, además, el entendimiento y las implicaciones que en la actualidad tiene este fenómeno.

De igual modo, María Eugenia de la O afirma que con la literatura del narco podemos conocer directamente los códigos, la conducta y los valores que rigen a este sector; a través del imaginario podemos comprender la naturaleza de los narcocorridos, la religiosidad, su sentido de la estética, el comportamiento de los sicarios, las buchonas, la Iglesia, los policías y políticos coludidos, en este mismo sentido la crítica asevera:

Destaca la estructura de sentimientos de los implicados, ya sean víctimas o victimarios, y su paso por ciudades emblemáticas del fenómeno narco, como Tijuana, Saltillo, Mexicali, Ciudad Juárez, Matamoros, Culiacán y Nogales, lo

que recupera el lenguaje y estilos de vida de los habitantes de tales ciudades, y el uso de modismos regionales o del culichi. (195)

Para María Eugenia de la O uno de los elementos destacables de la narconarrativa es la desmitificación que se hace del narcotraficante, y la eficacia para recrear la personalidad, los actos y los espacios por donde transitan estos personajes, aunado a aspectos como el poder, la ostentación, la violencia, los sicarios, el trasiego de droga, las alianzas, los chantajes y demás tópicos que engloban el campo cultural de esta actividad. Por ello, para nuestra autora resulta imprescindible el tratamiento simbólico que realiza la literatura de este fenómeno social, fuera de sentimentalismo y mensajes moralistas: “Por eso celebramos que cada vez más autores lo consigan sin panfletizar ni romantizar los hechos. Consulten los libros de no ficción y aprenderán datos duros sobre la violencia. Lean a Orfa Alarcón, Yuri Herrera, Juan José Rodríguez o Alejandro Almazán y entenderán lo que trato de expresarles y quizá hasta lo disfruten” (De la O 197). Rasgos que de acuerdo con el análisis, que realiza María Eugenia de la O, cumple con cabalidad el escritor Élmer Mendoza.

Por su parte, Howard Campbell, en su artículo titulado “El narco-folklore: narrativas e historias de la droga en la frontera”, afirma que los traficantes de droga socialmente representan una amenaza porque alteran el statu quo, esto propicia que se genere una compleja subcultura alrededor de esta actividad. La figura del narcotraficante, asegura Campbell, es polisémica porque el imaginario colectivo lo visualiza como un bandido social, héroe trágico o nuevo rico, aunado al gran folklore e industria cultural que motivan: cine, música y entretenimiento en general: “La gran difusión de las historias del tráfico de drogas, y la popularidad de los narcocorridos, indican el grado en que los narcotraficantes son aceptados por el público en general como algo normal, un aspecto usual de la vida en la frontera de los Estados Unidos y

México”(Campbell 50). Esta aceptación ha causado que disciplinas como la literatura también se ocupen por recrear desde la ficción este fenómeno.

Asimismo, Campbell menciona que muchas de las veces el folklore popular suele recoger, contar o divulgar historias sobre narcotraficantes, las cuales tienden a ser poco esquemáticas al ser narradas, pero se caracterizan por cinco aspectos básicos: relatos de iniciación, de confesión, de alarde, de prevención y de horror o violencia. En este sentido, según el autor, este tipo de narrativas son “construidas y constructivas”, o sea, están expresadas desde marcos discursivos reales y pueden traer consecuencias para el individuo que las cuenta desde su posición social; sin embargo, se debe destacar que ante todo se trata de ilustrar un proceso cultural que es retomado principalmente por la industria del entretenimiento.

De igual modo, Alejandro Orozco y Villa, en “Literatura del narco: los detalles pendientes”, considera que *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, es la novela más cercana en retratar los intrínquilis de esta actividad criminal. Además destaca que el texto está escrito con una prosa y estilo narrativo preciso. Asimismo, arguye que la obra evidencia cómo el narcotráfico se ha infiltrado en todas las capas sociales, desde los organismos institucionales hasta las profesiones más nobles; por ejemplo, en el relato están presentes personajes tales como *El Artista*, *El Periodista*, *El Doctor*, *El Padre*, quienes están al servicio de El Rey o jefe máximo del Cartel o reino.

En el mismo sentido, para Orozco y Villa, la novela *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda, representa otra muestra fiel de la relación pobreza-narcotráfico, la cual evidencia la fragilidad que padecen las comunidades rurales de México ante el embate y poder de esta actividad, además de la complicidad e ineptitud de las autoridades, al respecto opina de los aspectos que se destacan en la obra:

La novela, influenciada en estilo por Yáñez y Rulfo, devela el dramatismo que enfrentan pueblos y rancherías cuando el tráfico de narcóticos se convierte en la

única alternativa viable para que sus habitantes puedan subsistir económicamente. *Contrabando* -en cuyo interior cohabitan géneros como el teatro, el cuento y el corrido- delata la nula capacidad de las autoridades locales para enfrentar el crimen, así como las arbitrariedades perpetradas por judiciales y otras corporaciones centrales en perjuicio de la población más vulnerable. (¶ 6)

De esta forma, la violencia, la muerte y el terror que genera el tráfico de drogas en la población de Santa Rosa, espacio donde transcurre el relato, se vuelve una de las principales características que destaca Rascón Banda en *Contrabando*. De manera semejante, Orozco y Villa compara las novelas de Herrera y Rascón con *El poder del perro*, obra del escritor estadounidense Don Winslow, en la que una vez más se destaca la enorme impunidad institucional que rodea esta actividad y el gran crecimiento que ha tenido el narcotráfico bajo el contexto de la economía transnacional, asociado por supuesto a la industria cultural y alto consumismo que permea este negocio.

Sin embargo, Alejandro Orozco y Villa solicita que la narrativa mexicana del narcotráfico deje a un lado aspectos recurrentes como el santo Malverde, “las hebillas o el acordeón” y profundice en las pugnas internas que tienen los carteles, que aborde la compleja cadena de jerarquías e intermediarios, que analice el núcleo familiar y qué rol desempeñan las mujeres dentro de estas organizaciones, además—puntualiza—falta todavía crear personajes con una mayor fuerza psicológica para que develen cuál es la naturaleza que motiva estos individuos a ejercer la criminalidad como única alternativa de vida. En suma, es necesario delinear un perfil más profundo sobre los extractos sociales de procedencia, así como exponer la incursión de empresarios, políticos de alto nivel y expertos financieros en este ambiente, marcado por una extrema violencia pero con incomparables dividendos monetarios.

Gabriela Polit Dueñas, por su parte, en su libro *Narrating Narcos—Narrando Narcos*—establece un profundo análisis sobre esta cultura centrada en dos ciudades

representativas de esta actividad: Culiacán y Medellín. Ambas urbes se caracterizan por ser altamente peligrosas y tener gran influencia en otros espacios, debido a los poderosos carteles que operan desde estas regiones. Polit Dueñas, sustenta su trabajo en las aportaciones de Walter Benjamin y Pierre Bourdieu para demostrar que la narcocultura es un fenómeno social que poco a poco se ha ido arraigando en todos los sectores. Recurre a entrevistas—de artistas visuales, músicos, escritores, testimonios de familiares, etc. —para construir una visión polifónica de este mundo.

Asimismo, Polit Dueñas explica cómo el narcotráfico fue evolucionando en estas ciudades; en Culiacán, por ejemplo, la droga ha sido cultivada desde hace más de un siglo y comercializada por los serranos, quienes aparecen como protagonistas en los primeros narcocorridos; en cambio, en Medellín el tráfico de la cocaína es prácticamente un hecho reciente y la figura del sicario (jóvenes pobres de las comunas o barriadas) emerge de manera conjunta con el auge del negocio. El estudio de la autora demuestra que si bien es cierto que en ambas metrópolis el comportamiento, la psique y el modo de ejercer el negocio es distinto, la finalidad siempre es la misma: “coronar” o “colocar” la droga en el mercado.

En el libro *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*—Narco épica: Una estética global de sobriedad—, el ensayista alemán Hermann Herlinghaus a través de películas, como *Ciudad de dios* (Video Filmes 2002) o *La vendedora de rosas* (Filamento 1998), y algunas obras literarias como *Nostalgia de la sombra* (2002) de Eduardo Antonio Parra o *Delirio* (2004) de Laura Restrepo analiza las distintas formas de la narcoviolenencia. De igual modo, estudia la figura de Pablo Escobar desde una perspectiva política y económica-empresarial, ámbitos en los que el famoso narcotraficante se desarrolló con gran éxito, para evidenciar la complicidad y corrupción de las instituciones colombianas. También establece una comparación entre

distintos autores como Pérez Reverte y Tito Gutiérrez Vargas; en síntesis, Herlinghaus a partir del examen de estas obras y personajes considera necesario difundir la estética y ética de estos relatos, los cuales marcan una nueva tendencia para comprender estas manifestaciones culturales.

En Colombia la literatura del narco ha tenido una trayectoria diferente a la mexicana. Novelas emblemáticas como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Delirio* (2004) de Laura Restrepo forman parte ya del canon literario latinoamericano, asimismo, han sido realizadas con gran éxito comercial para el cine y la televisión. Además la figura mediática de Pablo Escobar ha sido motivo de innumerables estudios sobre su perfil psicológico, sus conexiones y las repercusiones sociales que generaron sus actos en la población. En el campo de la ficción narrativa de igual modo su presencia sigue siendo motivo de bastantes obras, entre ellas destacan: *Happy Birthhay*, *Capo* (2008) de José Libardo Porras Vallejo, *El ruido de las cosas al caer* (Premio Alfaguara 2011) de Juan Gabriel Vázquez, *Cierra los ojos, princesa* (2012) de José Alejandro Castaño Hoyos, entre otras.

Otro factor, distinto a nuestras letras, es el surgimiento de la denominada novela sicaresca. Esta narrativa toma como personaje central al sicario, generalmente proveniente de barrios marginados, los cuales son contratados para ajustar cuentas, asesinar y formar parte de la seguridad de los grandes cárteles. *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* son los ejemplos más representativos de esta vertiente. Sus antecedentes se encuentran en los escuadrones que contrataba Pablo Escobar para ejecutar sus operaciones. En el cine se considera a la película *Rodrigo D. No futuro* (1989) de Víctor Gaviria como la precursora de este género y en la literatura a la novela *El divino* (1986), de Gustavo Álvarez Gardeazábal. La extremada violencia es la

temática predominante en este tipo de relatos, aunado a la muerte prematura de sus protagonistas; la ciudad de Medellín es el espacio más recurrente, donde el desplazamiento social provoca que miles de jóvenes de escasa edad se enrolen en esta actividad como único medio de sobrevivencia.

En el plano de la industria cultural Colombia también es precursora de conocidas teleseries que han tenido un gran impacto en la audiencia. Muestra de ellos es la novela *Sin tetas no hay paraíso*, del escritor Gustavo Bolívar, la cual ha tenido tres versiones televisivas, una en 2006 producida por Caracol Televisión, otra en 2008 hecha por Telecinco de España y en 2009 por Telemundo, en el 2010 se filmó la versión cinematográfica, dirigida por su propio autor. En el 2008 Caracol Televisión produce *El Cartel de los sapos* serie basada en el libro homónimo testimonial del exnarcotraficante e informante de la DEA Andrés López, en el 2010 continúan con la segunda parte de la historia y en el 2012 con el mismo elenco se graba la película. El propio autor participa como guionista en ambas producciones y más adelante también colabora como libretista en series como *Las muñecas de la mafia* (Caracol Televisión 2009) y *El señor de los cielos* (Argos 2013-2016).

En México y en el sector hispano de los Estados Unidos, las narcoseries también han tenido una gran aceptación en la audiencia y un éxito comercial sin precedentes dentro de la industria del entretenimiento, destacan series como *La Reina del sur* (RTI-Telemundo 2011), *La ruta blanca* (Caracol-Cadena Tres 2012), por supuesto *El señor de los cielos*(Argos-Telemundo 2012-2016), *Señorita Pólvora* (Teleset 2014), *El Dandy* (Teleset 2015), *Señora Acero*(Telemundo 2014-2017), la versión mexicana de *Rosario Tijeras*(TV Azteca 2016), *El Chema* (Argos 2016) y de manera reciente *El Chapo* (Univisión-Netflix 2017), las cuales poco a poco se han posicionado ampliamente en el mercado latinoamericano, desplazando a los teledramas tradicionales.

## 1.4. Justificación

En la última década, innumerables autores han escrito sobre el fenómeno del narcotráfico en México. En campos como la literatura, la crónica y las ciencias sociales se ha otorgado al tráfico de drogas un papel preponderante en la vida social, política, económica y cultural del país. Sin embargo, al menos en nuestro ámbito,<sup>7</sup> los estudios críticos sobre la narco-narrativa,<sup>8</sup> publicada en la primera década del dos mil, plantean la necesidad de conformar un canon literario que establezca una conceptualización clara sobre la novela del narcotráfico.

La literatura en general, como producto y manifestación cultural, interpreta con distintos significados la realidad. Cada escritor, al interior de su quehacer estético, busca legitimar una visión particular del contexto histórico, social y artístico del que es testigo. La narco-narrativa, al igual que otros géneros, presenta condicionantes de distinta índole como el mercado editorial, la aceptación crítica y recepción lectora<sup>9</sup>. Por ello, es imprescindible comprender cómo intervienen e inciden otros ámbitos sociales (el económico, el político, el mediático, etc.) en este tipo de literatura.

Por tal motivo, el propósito central del presente proyecto consiste en analizar la representación ficcional de un conjunto de novelas del narcotráfico, particularmente,

---

<sup>7</sup> Sin duda, la literatura colombiana es precursora en exponer el fenómeno del narcotráfico y con ello la caótica violencia que caracteriza esta narrativa; novelas como *El divino* (1986), de Gustavo Álvarez Gardeázabal; *La Virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo; *Cartas Cruzadas* (1995), de Darío Jaramillo Agudelo; *Morir con papá* (1997), de Óscar Collazos; *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco; *Sangre ajena* (2000), de Arturo Alape; *Comandante paraíso* (2002), de Gustavo Álvarez Gardeázaba y *Sin tetas no hay paraíso* (2005), de Gustavo Bolívar, entre otras, han descrito desde distintas ópticas el excesivo terrorismo social que ha padecido la sociedad colombiana.

<sup>8</sup> Eduardo Antonio Parra ha manifestado en diversos artículos la necesidad de un *mainstream*, que valide a la literatura del norte como la más innovadora, en la última década, por abordar temas como la violencia, la vida en la frontera y el narcotráfico, aspectos que parte de la crítica especializada descalifica. Véase “Notas sobre la nueva narrativa del norte.” *Jornada semanal* 27 de mayo 2001.

<sup>9</sup> Los límites del campo literario están determinados, según Bourdieu, por los propios participantes, ellos son quienes establecen el control y el monopolio sobre un sector en particular, pero de igual forma excluyen del campo a otros sujetos, por no pertenecer al grupo y no cumplir con las reglas establecidas. Sin embargo, dependiendo del ámbito de poder las normas y exigencias van a variar (véase Bourdieu. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*). En realidad, no se excluye a nadie del campo cultural, todos participan de él. A quienes se sienten rechazados, Bourdieu le llama, el efecto de resentimiento. Pero un crítico está obligado a valorar ese efecto, como un activo dentro del campo.

publicadas durante el segundo lustro de la década del dos mil, a partir de que el sexenio calderonista emprendiera como parte de su política de estado la lucha contra el narcotráfico. Este estudio propone realizar una revisión crítica transversal de esta narrativa desde un marco sociológico y cultural; además, de examinar bajo qué parámetros literarios algunas de ellas fueron premiadas, cuál es el valor que les proporciona la crítica especializada y evaluar la recepción lectora de estas obras después de su aparición.

La elección de este *corpus* se debe, primeramente, a que en conjunto todas las obras tienen en común una temática en particular: el narcotráfico es referido como una entidad corporativa transnacional, con un amplio poder capitalista y capaz de ejercer control absoluto—por medio de la violencia, la corrupción y la amenaza—sobre las instituciones del Estado, los organismos de justicia y la sociedad en general. Ante este panorama, los autores coinciden en describir un escenario aterrador y sangriento en el que sólo impera la lógica del mercado global de las drogas. En segundo término, las novelas seleccionadas manifiestan un interés personal por parte de sus autores por explorar, desde la ficción literaria, qué valores se mueven dentro de esta actividad. Además de analizar de manera puntual los rasgos sustanciales y los códigos que conforman la llamada narcocultura.

De manera extraliteraria, novelas como *Contrabando* (Premio Juan Rulfo de novela), *Trabajos del reino* (Primer Premio Otras voces, Otros ámbitos), *Balas de Plata* (III Premio Tusquets de novela) y *Hielo negro* (Primer Premio Grijalbo de novela) fueron galardonadas con reconocidos premios literarios y avaladas por la crítica especializada por su calidad narrativa. De igual modo, *Fiesta en la madriguera*, *El Vuelo*, *La prueba del ácido* y *El Sinaloa*, que al ser publicadas por editoriales importantes como Anagrama, Mondadori o Tusquets contribuyeron a posicionar en el

mercado editorial esta vertiente, y al mismo tiempo ser difundidas como obras representativas de la narconarrativa por su acertada radiografía del género.

Otro criterio que influyó para la selección de las obras fue que autores como Élmér Mendoza, Bernardo Fernández, Víctor Ronquillo y Guillermo Rubio han escrito de manera contante sobre el narcotráfico. En el caso concreto de Mendoza y Fernández han publicado una saga de hasta cuatro novelas. Este hecho nos permitirá comparar si escritores como Yuri Herrera, Víctor Hugo Rascón Banda o Juan Pablo Villalobos comparten la misma visión con quienes se han ocupado con más frecuencia sobre este tópico; no obstante, nos interesa revisar si en ambos casos existe una visión estereotipada o alterna más allá de la recurrencia en el tema.

Asimismo, de manera conjunta, la selección de estas novelas nos permitirá realizar una radiografía sociológica sobre la industria del entretenimiento asociada con el narcotráfico; de este modo, observaremos cómo internamente estas obras también incorporan, como parte del influjo del mercado cultural, narcocorridos, además de una “estética” de la ostentación y del gusto kitsch, aspectos que literariamente son tratados para evidenciar que la globalización capitalista ha generado una producción infinita de productos mercantiles, que por medio de películas, series de televisión, música, crónicas periodísticas y, por supuesto, de la ficción narrativa, este fenómeno forma parte del imaginario colectivo.

### **1.5. Corpus de trabajo**

Nuestro *corpus* inicialmente lo conforman las siguientes obras: *Trabajos del reino* (2004), de Yuri Herrera (primer Premio Otras voces, Otros ámbitos); *Contrabando* (2008), de Víctor Hugo Rascón Banda (premio Juan Rulfo de novela 1991); *El Vuelo* (2008), de Sergio González Rodríguez; *Fiesta en la madriguera* (2010), de Juan Pablo

Villalobos; *Balas de Plata* (2008), *La Prueba del ácido* (2010), *Nombre de Perro* (2012) y *Besar al detective* (2015), de Élmér Mendoza; *Sicario: diario del Diablo* (2009) y *Conspiración: la hora del narcoterrorismo* (2011), de Víctor Ronquillo; *Tiempo de alacranes*(2005), *Hielo Negro* (2011), *Cuello blanco* (2013) y *Azul Cobalto* (2016), de Bernardo Fernández (primer Premio Grijalbo de novela); *El Sinaloa* (2012), *Visitando al Diablo* (2014), de Guillermo Rubio.

Todas estas obras refieren intrínsecamente eventos ligados con el tráfico de drogas y la realidad social de México. Así, desde distintas ópticas, relatan la excesiva violencia perpetrada por los capos de la droga y ejecutada por sicarios<sup>10</sup>, dando testimonio, desde la ficción, de un nuevo orden político-económico. En principio, la selección de estas novelas reside en que algunas de ellas fueron premiadas; otras, en cambio, fueron publicadas por editoriales importantes y, en otras más, el tema del narcotráfico forma parte de una preocupación constante de sus autores. No obstante, a lo largo del proyecto se incorporaran más textos para hacer un estudio más exhaustivo sobre el género. A continuación, ateniéndonos a una lectura estrictamente intratextual, expondremos de forma sintética el argumento de cada una de estas obras, con el propósito de evidenciar que entre ellas existen notorias semejanzas en la temática (violencia, traición o poder) en los personajes (capos del narcotráfico, detectives, sicarios o políticos corruptos) y en el tratamiento de la historia. Aunque es pertinente precisar que la finalidad de este trabajo radica en evaluar los agentes externos que intervienen en esta tendencia literaria.

---

<sup>10</sup> La literatura colombiana ha producido innumerables obras donde el personaje central es el sicario (*El pelaito que no duró nada*, *Rosario Tijeras*, *Sangre ajena*, etc.); esto ha dado paso a que algunos críticos la denominen como novela *sicaresca*. Este término es una variación lingüística del concepto *picaresca*, en la que se cuenta la historia de un joven asesino de los barrios marginados de Medellín al servicio incondicional de los narcotraficantes (consúltese Nicholas T. Goodbody. “La emergencia de Medellín: La complejidad, la violencia y la *différance* en *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*”. *Revista Iberoamericana*: 441-454).

De este modo, en *Trabajos del Reino*, de Yuri Herrera, se narra la historia de Lobo, un cantante y compositor de corridos, quien bajo el cobijo del Rey -el jefe máximo de un respetado cártel de norte- vive su mejor momento de lucidez creadora, al sentirse protegido y útil al “reino”, cantando las grandes hazañas de su protector. Sin embargo, su suerte termina cuando, equívocamente, en uno de sus corridos revela la impotencia para procrear del Rey, además de ciertas intrigas de las que es víctima. A partir de este relato podemos descubrir que los códigos de honor que rigen a los carteles son intocables y, en ocasiones, incomprensibles para aquellos que no forman parte de la élite criminal.

Por su parte, Víctor Hugo Rascón Banda, en *Contrabando*, presenta un panorama fatalista y corrupto del tráfico de drogas. La novela, estructurada en un caleidoscopio narrativo y situada en Sonora, relata que todos aquellos que se involucran con el narcotráfico terminan muertos o desaparecidos, revelando también que esta actividad ejerce el poder desde de la violencia y la barbarie. Esta perspectiva de denuncia persiste en toda la historia.

En *El vuelo*, Sergio González Rodríguez explora cómo se entretajan las redes del narcotráfico, al amparo del poder de las instituciones oficiales (políticas y policiales). Bajo una reconstrucción histórica (y quizá sea uno de los aciertos más destacables de la novela), se narra la incursión, el ascenso y el ocaso como narcotraficante de Rafael Asunción Vizcaya en pleno periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz. El tratamiento histórico de la novela cuestiona abiertamente que el comercio del narcotráfico no es una problemática contemporánea ni mucho menos un fenómeno de la globalización. Al contrario, textualmente, se evidencia que el origen del trasiego de estupefacientes en México es un negocio ineludible por la naturaleza corrupta de nuestro Estado, de nuestra cultura político-económica y por supuesto, de nuestra idiosincrasia.

En cambio, en *Fiesta en la madriguera*, Juan Pablo Villalobos, narra desde la perspectiva de Tochtli, un niño de escasos diez años que, al ser hijo de un poderoso narcotraficante, vive confinado en su “palacio”, como él mismo lo llama. La historia se centra en dos aspectos en particular; por una parte, en referir sobre su colección de sombreros, animales y regalos que recibe; y por otra; relatar la convivencia diaria con Yolcaut, su padre, Miztli y Chichilkuali, los jefes de seguridad, Mazatzin, su profesor particular, e Itzpapalotl, la sirvienta. Un rasgo sobresaliente de la novela, a diferencia del resto de nuestro *corpus*, es que todos los acontecimientos están narrados desde la perspectiva de un niño, por medio de Tochtli conocemos el itinerario criminal de su padre y una representación del mundo del narcotráfico desde una voz diferente.

Con evidentes características detectivescas *Balas de plata*, *La prueba del ácido*, *Nombre de perro* y *Besar al detective*, de Élmer Mendoza, relatan las vicisitudes a las que se enfrenta Edgar “El Zurdo” Mendieta al investigar asesinatos y ejecuciones perpetradas por el crimen organizado. Fiel a las novelas del género negro, aparecen en la historia: narcotraficantes, sicarios, políticos, lavadores de dinero, etc. Apegado a la tradición de la narrativa policial, “El Zurdo” Mendieta, pese a ser persuadido para formar parte de un poderoso cártel de Sinaloa, paradójicamente es incorruptible en un país en el que generalmente los policías trabajan para el crimen organizado.

De igual forma, en *Sicario: diario del Diablo* y *Conspiración: la hora del narcoterrorismo*, ambas obras de Víctor Ronquillo, se investiga una serie de sucesos violentos y extraños relacionados con el narcotráfico. En las dos novelas el encargado de indagar los acontecimientos es el periodista Rodrigo Angulo, *alter ego* del propio Ronquillo, quien en *Sicario...* se desplaza al Estado de Guerrero para averiguar la historia del “Diablo”, un narquillo que, en un *lapsus* de aparente locura, en una sola

noche mató a 12 personas de un pueblo cercano a Zihuatanejo, entre ellas su propio hermano.

En *Conspiración...*, Rodrigo Angulo, excluido de los medios de comunicación oficiales, es contactado por un oscuro personaje apodado “Vampiro” para documentar y referir una serie de incidentes violentos perpetrados por encargo de algunos carteles de la droga. Ante estos hechos, Angulo se propone averiguar quién los está gestando y por qué razón. En ambas novelas se presentan rasgos del género policiaco, en este caso, quien funge como detective es el propio periodista, que además de externar su descontento por la política social y económica del gobierno, reconstruye, por medio del reportaje, la historia y las causas de estos fatales acontecimientos relacionados con el narcotráfico.

De igual modo, *Tiempo de alacranes*, *Hielo negro*, *Cuello blanco* y *Azul Cobalto* de Bernardo Fernández, presenta claras características del género negro-criminal. En estas novelas se relata la obsesión de Lizzy Zubiaga, heredera del Cartel de Constanza, por crear una nueva droga sintética que sea capaz de desplazar a todas las existentes en el mercado. Además de fundar un corporativo que sea capaz de lavar todo el dinero de los carteles del narcotráfico y traficar no solo con estupefacientes, sino también con obras de arte. Sin embargo, la agente Andrea Mijangos se encargará de entorpecer la ambición de Zubiaga. La historia, al igual que las anteriores obras del *corpus* con rasgos policiales, muestra cómo funciona el mundo criminal y cuáles son sus técnicas de sometimiento: la violencia, el chantaje, la traición, etc.

Finalmente, en *El Sinaloa* (un policía corrupto y sicario del Cartel de Sinaloa), Guillermo Rubio recrea la manera en la que los grandes capos realizan los negocios y convenios con otros grupos delictivos. Narrado con humor, esta novela escapa de los atavismos morales o denunciatorios que sí manifiestan otras novelas como

*Contrabando, Sicario...*, *Conspiración...* o *la Prueba del ácido.*, Su personaje central, Luis Manuel Salcido, alias “El Sinaloa”, sin prejuicios ni problemas éticos, tortura, asesina y traiciona porque tanto para él como para los grupos delictivos con los que convive, la palabra, los agravios y el dinero son ley de vida. De igual modo, en *Visitando al Diablo*, el protagonista—un expolicía judicial y ahora escritor—es obligado a reunirse con un poderoso jefe del narcotráfico, Arturo Beltrán Leyva, con el fin de ser felicitado e incluso ser gratificado económicamente por el propio capo, a propósito de la publicación de su novela *El Sinaloa*.

Cabe precisar que en todas las obras antes citadas, su estructura es lineal y con claros aspectos referenciales. Al respecto, Huertas Uhagón asevera: “... las obras 'postboom'<sup>11</sup> aumentarían la transparencia del referente con el claro objetivo de ligar la obra con la realidad que la genera, con el objetivo de mostrar la ficción del texto como un componente más de la realidad extra-textual” (167). En este sentido, es pertinente anotar que la estrecha relación entre autor, texto y receptor, al menos para esta orientación literaria (el *postboom*), será una condicionante que propiciará un acercamiento más integral con el lector, al dejar de emplear estructuras narrativas complejas, preponderando la fluidez, y al evitar, por supuesto, los saltos cronológicos o experimentos literarios.

Otro movimiento literario, por ejemplo, que también comparte características semejantes con la narcoficción, es la literatura de corte testimonial. Este tipo de narrativa surgida en los años setenta, además de emplear generalmente un estilo lineal y realista, de igual forma busca que el receptor cobre conciencia sobre los acontecimientos que se refieren. La falta de ambigüedad, el tono simplista del relato

---

<sup>11</sup> Críticos como Donald Shaw consideran que esta tendencia narrativa latinoamericana se origina en los años setenta con la publicación de la novela *Soñé que la nieve ardía* (1975), de Antonio Skármeta. Esta corriente se opone a la literatura del *Boom*, pues se centra en temas realistas del continente, evitando el cosmopolitismo y la experimentación narrativa. Consúltese Donald Shaw. "Towards a Description of the Post-Boom." *Hispanic Studies* (66) 1989: 87-94.

tiene como propósito generar empatía entre sus lectores. Por supuesto que por su tamiz político, al referir hechos de un pasado represivo y violento, produce una hibridación de géneros, que van desde la autobiografía, la crónica, la entrevista, el relato de compromiso, entre otros.

En el mismo periodo (los años setenta), en la literatura latinoamericana comenzarán a aparecer otras modalidades narrativas, las cuales no podemos clasificar en una sola vertiente debido a su variedad temática, pues la sexualidad, la espontaneidad, lo banal, lo cotidiano-aneecdótico, el melodrama, las vivencias juveniles, la presencia de los medios de comunicación, la música, el compromiso político, la denuncia, serán tópicos recurrentes de esta nueva etapa. Estas obras están dirigidas a un público menos elitista porque hay un rechazo por la pulcritud retórica y los experimentos narrativos. Entre los escritores que marcan esta transición destacan Mario Benedetti, Manuel Puig, Isabel Allende, Antonio Skármeta, José Agustín, entre otros.

Las características antes expuestas, como ya apuntamos, están presentes en todas las novelas que conforman nuestro *corpus* inicial. Además, los evidentes visos referenciales, con un marcado hiperrealismo, a diferencia de la literatura de evasión<sup>12</sup>, serán otros aspectos que, al igual que el *postboom*, la narco-narrativa incorporará para abordar los complejos procesos sociales que, bajo el contexto de la globalización, están presentes en América Latina.

---

<sup>12</sup> Para cierto sector de la crítica especializada, las grandes obras representantes del *boom* (*Cien años de soledad*, *Rayuela*, *La región más transparente*, entre otras) se caracterizan por evadir la realidad histórica y plantear “novelas totales”; es decir, y retomando a Donoso, buscan desentrañar las verdades ontológicas de nuestro continente, ambicionan con acceder a la verdad mediante los mitos fundacionales de nuestra cultura, además de mostrar rechazo por la mimesis y por el estilo realista (véase José Donoso, *Historia personal del “boom”*. Barcelona: Anagrama, 1992).

## 1.6. Marco teórico

Textualmente, y desde una perspectiva sociocrítica, un *ideosema*<sup>13</sup> es un elemento discursivo que establece una relación semántica entre los personajes y el relato. Este formará parte del discurso narrativo para sustentar un planteamiento generalizado en cualquier tipo de género literario: "... un *ideosema* guarda una relación muy estrecha entre lo histórico de la situación social "real" en que el texto se recrea y las relaciones discursivas que caracterizan ciertas prácticas ideológicas" (Araya 93). En otras palabras, es una recurrencia textual que manifiesta códigos ideológicos, culturales, sociales, etc. Hemos decidido emplear este concepto para nuestro estudio porque a partir de él podremos identificar de manera más puntual cuáles son las unidades semánticas más representativas en nuestras obras de análisis. Además nos facilitará comprender la perspectiva ideológica-social de cada uno de los autores que forman parte del *corpus*.

Un *ideosema* distintivo de la narrativa del narcotráfico es la violencia. En casi toda la producción literaria sobre esta temática se comparte, por parte de los escritores, una visión unánime de la violencia asociada con el tráfico de drogas, planteada como la única o quizá la forma más eficaz de ejercer el poder. En este sentido, Elena Azaola asevera que la violencia social, en el último lustro, se ha vuelto una epidemia imposible de controlar. Asimismo, refiere que:

... a pesar de que nuestro país padeció inusitados niveles de violencia durante el periodo 2007-2011, la mayor parte de los esfuerzos de quienes cotidianamente nos informan de estos hechos se ha limitado de manera casi exclusiva a contar a los muertos o a documentar la forma en que han perdido la vida. En cambio, muy pocos esfuerzos se han dedicado a intentar comprender las causas, a descifrar el sentido, a explorar los factores sociales específicos que han

---

<sup>13</sup> Para Edmond Cross, la obra literaria, al ser una manifestación de orden cultural, se convierte en un medio discursivo que implícita o explícitamente asume una posición ideológica; por ello, las acciones, los personajes y las palabras tienen un sentido específico cuando se manifiesta una postura, y no solo una manifestación artística (consúltese Edmond Cross. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1996).

permitido a la violencia escalar a sus actuales niveles más allá de los factores delincuenciales (15).

Como apunta Azaola al final de la cita, no solo se trata de conocer la alta tasa de criminalidad, sino de examinar a fondo qué factores la motivan y si es parte de nuestra naturaleza humana, independientemente de las prácticas sistemáticas de los grupos delincuenciales.

La violencia dentro de la literatura tiene distintos tratamientos, visualizada desde una perspectiva inmediata es una forma de legitimar, censurar y ejercer poder; sin embargo, en novelas como *El vuelo*, *Conspiración...*, *Hielo negro*, *Fiesta en la madriguera*, *El Sinaloa*, etc. se expone como una transgresión sinsentido, desproporcionada, anómala, opuesta a la violencia “normal” o espontánea que se genera en estructuras sociales como la familia, la escuela y sectores vulnerables. De este modo, en la narrativa mexicana del narcotráfico la violencia es patológica y corruptora pero necesaria. En esta misma dirección, Hanna Arendt concluyó que la violencia es la manifestación más determinante del poder; está enraizada, asevera, en lo más profundo de la sociedad occidental y en los principios más antiguos que fundaron nuestro pensamiento. Por ello, en nuestra época su presencia se extiende a todas las escalas de las actividades humanas y además manifiesta nuevas formas de operación.

En todas las obras literarias de nuestro *corpus*, además de los narcotraficantes, otros agentes de violencia provienen del sector político y de los cuerpos policiacos, quienes al estar coludidos con los carteles de la droga, perpetúan el terror en todos los sectores de la sociedad, evidenciando así un sistema de gobierno inoperante con un alto grado de impunidad, incapaz de contrarrestar los tentáculos del crimen organizado. La idea anterior puede evidenciarse en *Contrabando*:

Los judiciales de la Federal, o quienes hayan sido, porque a estas alturas no se puede saber si fueron narcos con credenciales de la Judicial o judiciales con facha de narcos, llegaron a la plaza, bajaron de sus camionetas, sacaron sus pistolas y sus cuernos de chivo, rodearon a la gente que divisaba el baile o que daba vueltas al quiosco (Rascón Banda 87).

Sin embargo, también se debe considerar que esta problemática no es privativa de México o América Latina, esta situación obedece a una economía neoliberal que regula todo tipo de mercado:

... este poderío económico, proveniente de actividades ilegales, contribuye a que la violencia sea el mecanismo preferencial para ganar y mantener los mercados, para garantizar el control y las lealtades internas y enfrentar a los enemigos externos' y para resolver rivalidades y cobrar deslealtades (Franco 38).

Asimismo, Saúl Franco emplea el concepto de *impunidad ignorada* para explicar la incapacidad del Gobierno y el conformismo de la sociedad para frenar la violencia que genera el crimen organizado. Al respecto, se considera que en nuestras novelas de análisis se puede observar que por parte de las voces narrativas persiste una visión de impunidad sistemática, al referir en distintas ocasiones la desconfianza en el gobierno y en todas sus instituciones de justicia.

En la narco-narrativa persiste una marcado *ideosema*: perpetuar la violencia como única alternativa para establecer un régimen que se adapte a los intereses de poder y económicos. Las prácticas violentas, antes de buscar la legitimación, obedecen a aspectos estrictamente pragmáticos, que al parecer son indispensables en este negocio; de ahí que en las novelas que nos proponemos examinar, se analicen desde distintas ópticas la violencia: la guerra entre grupos delictivos por la posición de una plaza, la venganza de un poderoso capo o ajuste de cuentas. En síntesis, la violencia presente en las obras de nuestro *corpus*, constituye un claro ejemplo de la preocupación por parte de

los escritores por recrear, desde la ficción, sucesos, personajes y puntos de vista sobre esta problemática bien conocida.

El segundo *ideosema* que nos interesa destacar del *corpus* seleccionado es la clara alusión al poder económico, a la ostentación y al consumismo que caracteriza a los carteles del narcotráfico. Al respecto, Tokatlian asevera que el aspecto contradictorio y complejo de la globalización ha hecho que en distintos ámbitos se construya un proceso dialéctico caracterizado por el poder creciente del capital y una disminución de poder del Estado. Consideramos que ambos aspectos se ven reflejados, particularmente, en *El Vuelo*, *Fiesta en la madrugera*, *Hielo Negro*, *La prueba del ácido* y *El Sinaloa*.

De esta manera, podemos demostrar que el narcotráfico se convierte en una forma efectiva de trabajo, producto de la economía y del mercado global. En este sentido, Tokatlian afirma:

Los narcotraficantes son delincuentes que pretenden reconocimiento social: buscan un predominio económico y poderío político sin cambiar el sistema, sino adaptándolo a sus requerimientos. Este poder se manifiesta en su capacidad de erosionar y derrumbar las instituciones sociales, políticas y económicas establecidas, mediante un conjunto de acciones desafiantes y violentas que ponen en evidencia las deficiencias e injusticias del Estado de derecho (34).

Esta nueva cultura, por supuesto, está definida, en palabras de Abad Faciolince, por una estética o narcotización del gusto, en la cual la ostentación representa la hegemonía y el poder:

El mafioso pone en acto el mal gusto latente de la burguesía. Ésta, al fin y al cabo, siempre ha querido lo mismo que los mafiosos, y no propiamente bibliotecas, parques, conciertos y museos, sino carros, fincas, cemento, caballos, edificios estridentes, música ruidosa, teléfonos celulares (513).

De igual forma, los personajes presentes en nuestras obras de análisis (“El Sinaloa”, Lizzy Zubiaga, Tochtli, etc) manifiestan un claro apego al derroche y la

suntuosidad. Esta visión capitalista y de ostentación, además de la violencia, son aspectos que distinguen a la narco-cultura, y en todas las novelas abundarán ejemplos de esta índole. En términos generales, el narcotráfico es quizá el negocio ilegal más rentable globalmente, pues pese a las crisis y recesiones económicas, esta actividad es invulnerable a los altibajos que imponen los mercados convencionales. Su sistema productivo funciona ininterrumpidamente porque todas sus redes de operación obtienen ganancias monetarias incalculables. Al ser la industria criminal que más plusvalía genera, posibilita que los grandes narcotraficantes puedan tener un ascenso social inmediato, además de poder político y control sobre corporaciones policiacas y militares.

Un tercer *ideosema* que detectamos, y que reconocemos como distintivo de la narco-narrativa mexicana, es la recurrencia de brujos o videntes que tienen como objetivo adivinar la suerte de los negocios y el futuro de los capos y narcos que los consultan. Este rasgo resulta diferente (al menos en la literatura del narcotráfico colombiana no aparece este tópico) y extraordinario porque las traiciones, las muertes y las decisiones de los jefes están basadas, en la mayoría de las veces, en los consejos y designios que emiten los adivinos. Por ejemplo, en *Trabajos del Reino*, “El Rey” deposita todo su poder en la Bruja que lo cura de sus padecimientos de impotencia. De igual forma, se puede observar en *El Vuelo* y en *El Sinaloa* que los acontecimientos que detonan la historia provienen de los consejos de brujos.

Sin duda, la ferviente fe en santos y brujos (no en vano Jesús Malverde es el santo patrón de los narcotraficantes) proviene de una tradición cultural manifiesta a través de las hondas raíces religiosas en nuestro continente, producto de un sincretismo espiritual; en *El Vuelo*, por ejemplo, se fusionan creencias indígenas con prácticas esotéricas. Su personaje central, Rafael Asunción Vizcaya, en sus viajes a Panamá para

conseguir cocaína, sostiene encuentros de carácter onírico con una bruja indígena, manifestando con ello un notorio contraste con la realidad materialista que lo rodea.

En conclusión, se considera que los tres *ideosemas* anteriores enfatizan una posición ideológica que nos permitirá analizar tanto a los referentes sociales como a los agentes culturales representados en el universo narrado. Asimismo, desde la posición de Bourdieu, debemos comprender que el estudio de la literatura exige considerar con el mismo valor de importancia tanto a los elementos internos como a los externos para poder realizar un acercamiento más completo a nuestro objeto de estudio.

Para comprobar lo anterior, nos basaremos principalmente en los aportes que en la última década han hecho la sociología de la literatura y los estudios de la cultura. Entre los autores que ocuparemos, para sustentar nuestro proyecto, destacan los estudios de Robert Escarpit<sup>14</sup>, quien en su libro titulado precisamente *Sociología de la literatura* (1958), establece por primera vez un estudio detallado sobre categorías como la producción, la distribución, el consumo; además expone de manera general ciertas particularidades estadísticas sobre la plenitud creativa de cada generación de escritores. De igual forma, el sociólogo francés Pierre Bourdieu realiza con gran acierto un profundo estudio sobre la cultura y el arte. Tomando como base los postulados teóricos del materialismo histórico, analiza las relaciones de producción artística; especialmente, se centra en las relaciones de poder y consumo. Realiza, a partir de su estudio, una clara relación entre el sistema económico y los roles sociales. Pues para Bourdieu la existencia de una cultura hegemónica que se estructura por medio de jerarquías produce bienes simbólicos.

---

<sup>14</sup> Robert Escarpit fundó en 1960 el *Centre de sociologie des faits littéraires*, el cual se planteó como tarea realizar estudios sobre la producción editorial y la influencia de los circuitos literarios en la sociedad. Sus investigaciones, al igual que su libro, se caracterizan por el aspecto empírico. Consúltese Romero Ramos y Santoro Domingo, “Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española” *Revista Española de Sociología*. No 8, 2007, 1995-223.

Sin lugar a dudas, el precepto de *campo literario* propuesto por Bourdieu demuestra cómo se constituyen las relaciones entre los agentes involucrados en la producción literaria (escritores, editoriales, críticos, organismos culturales, etc.). Así, el concepto de Campo, al establecer que se rige bajo sus propias normas y dinámicas, facilita entender el rol que juega cada escritor dentro de su ámbito, contexto y época. Es indudable que el análisis sociológico que realiza Bourdieu constituye uno de los instrumentos más idóneos para conocer las diversas prácticas culturales, sociales y artísticas. Por tal motivo, en la presente investigación tomaremos parte de sus preceptos para examinar las dinámicas de poder presentes en nuestro *corpus*. En particular, nos ocuparemos en revisar el concepto de *habitus* para observar las dinámicas que establece la narrativa mexicana del narcotráfico bajo este término.

En el mismo tenor que Bourdieu, Itamar Even-Zohar propone el concepto de polisistemas para referirse a la complejidad de los diversos sistemas socioculturales. En un conjunto de ensayos titulado “Polysystem Studies” (1997) plantea seis elementos fundamentales para el estudio literario: repertorio, producto, productor, consumidor, mercado e institución. De esta forma el repertorio establece o rige los tipos de producción y consumo de un producto en particular. Un producto es una práctica cultural que forma parte del repertorio, por ejemplo, las obras literarias. Un productor es el sujeto activo que genera productos. En cambio, el consumidor participa pasivamente dentro del repertorio pero validando la calidad del producto. El mercado está relacionado con los factores de producción y consumo del repertorio cultural. Finalmente, la institución funge como la entidad que controla o reprime la producción cultural en su conjunto.

Por su parte el crítico literario James F. English realiza en su libro, *The Economy of Prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value*, un estudio sobre la

producción cultural y los intereses tanto editoriales como institucionales alrededor de los premios. English expone una paradoja: actualmente existen más galardones que escritores, esto ha ocasionado que se genere una industria nociva de premios, provocando una desvalorización sobre el quehacer artístico. No obstante, esta práctica se ha ido incrementando; por ello, bajo esta dirección trataremos de evaluar cómo ha incidido este factor en las novelas del narcotráfico que han sido galardonadas (*Contrabando, Trabajos del reino y Hielo negro*), y de qué circunstancias depende su reconocimiento literario.

Los estudios culturales<sup>15</sup> constituyen hoy en día una de las propuestas más prácticas y usuales en el ámbito académico. Su objeto de investigación son propiamente todas las manifestaciones y expresiones culturales de una sociedad en específico. Si bien es cierto que su campo de acción no está delimitado (al igual que su metodología y sus preceptos), la incorporación y procedimientos de otras áreas amplían la perspectiva de análisis. A partir de sus planteamientos interdisciplinarios se pueden examinar con mucha mayor facilidad el contexto político, social o creativo.

Como parte fundamental de la investigación, y apegados a la dinámica de los estudios culturales, incorporaremos a nuestro proyecto los presupuestos metodológicos de Franco Moretti, quien a partir de gráficos, mapas y árboles evolutivos propone una nueva manera de comprender y revisar el hecho literario. Bajo este marco teórico, trataremos de establecer, en primera instancia, qué factores de índole político,

---

<sup>15</sup> En América Latina en la década de los ochenta autores como Jesús Martín-Barbero, José Joaquín Brunner, Néstor García Canclini, Cornejo Polar, entre otros, reflexionaron ampliamente sobre los diversos mecanismos culturales en nuestro continente; en particular, se enfocaron en estudiar las relaciones entre los *mass media* y la cultura popular. Conceptos como el de hibridación o heterogeneidad surgieron a partir de estas investigaciones. Véase Juan Carlos Valencia Rincón “Mediaciones, comunicación y colonialidad: encuentros y desencuentros de los estudios culturales y la comunicación en Latinoamérica” en *Signo y Pensamiento*. Enero-junio 2012, 156-165.

ideológico, publicitario, editorial, pero ante todo social y cultural están presentes en el corpus seleccionado. De igual modo, y como segunda tarea, observaremos geográficamente, a través de la elaboración de mapas, cuáles son los espacios más representativos de la narconarrativa; de manera similar nos ocuparemos de generar gráficos para evidenciar cómo ha ido evolucionando el género y cuáles son los cambios más significativos de una década atrás a la fecha.

### **1.7. Propuesta del proyecto**

La presente investigación busca indagar en los elementos que añaden estas obras a la conceptualización del género de la novela del narcotráfico. Como ya expusimos, cada una de ellas recrea algún momento particular en la historia del tráfico ilegal de drogas en México, y para lograrlo, los escritores recurren a una diversidad de protagonistas y escenarios, así como a diferentes perspectivas para abordar este tema. Ante estas características, con base en las novelas seleccionadas trataremos de demostrar que:

- a) En su mayoría, la narcoficción mexicana comparte características con el género neopolicial y tiene influencia de la literatura de corte político.
- b) En general la narconarrativa mexicana presenta los mismos *ideosemas* (violencia, capitalismo, superstición, masculinidad hegemónica) y los mismos personajes prototípicos (el policía, el sicario, el capo).
- c) La narcoliteratura mexicana expone los mismos estereotipos sociales y culturales de la denominada narco-cultura, a partir de reproducir la conducta y las normas axiológicas de los narcotraficantes.
- d) La disparidad de los estudios críticos imposibilitan establecer un canon literario inmediato. No obstante, el *corpus* analizado nos demuestra que existe un patrón temático que podemos definirlo como narconarrativa.

- e) El éxito comercial y editorial de algunas novelas de este género está determinado por el *campo literario* al que pertenece el autor.
- f) La narconarrativa— más allá de su propuesta estética-literaria— representa para la industria editorial un producto estrictamente mercantil.

Bajo estas premisas trataremos de guiar nuestra investigación. A partir del análisis de las obras y su circulación en el mercado revisaremos bajo qué dinámica de producción estéticas y editoriales se rige. No obstante, consideramos relevante considerar qué elementos innovadores, a nivel narrativo, temático o estético agregan las novelas que seleccionamos como parte del *corpus*, puesto que alguna de ellas vienen precedidas de premios literarios o si estos reconocimientos son meramente cuestiones de marketing editorial para posicionar en el mercado este tipo de vertiente literaria.

Asimismo, como ya mencionamos con anterioridad, el criterio de selección de las novelas que conforman el *corpus* de trabajo, obedece a que, por una parte, son las más emblemáticas y las que más difusión tienen dentro del mercado editorial mexicano; por otra parte, estas obras han sido reseñadas consuetudinariamente por distintos medios (impresos y electrónicos) en los circuitos literarios, obteniendo así tanto textos como autores una posición predominante frente al surgimiento de escritores y la abundancia de narconovelas. No obstante, ante la ausencia de un canon inmediato, el cual en ocasiones resulta ser discutible o contradictorio, hemos optado por ello por este conjunto de textos, con el propósito de revisar el itinerario editorial, estético y literario de la denominada narconarrativa.

# **I. Marco Teórico – Conceptual**

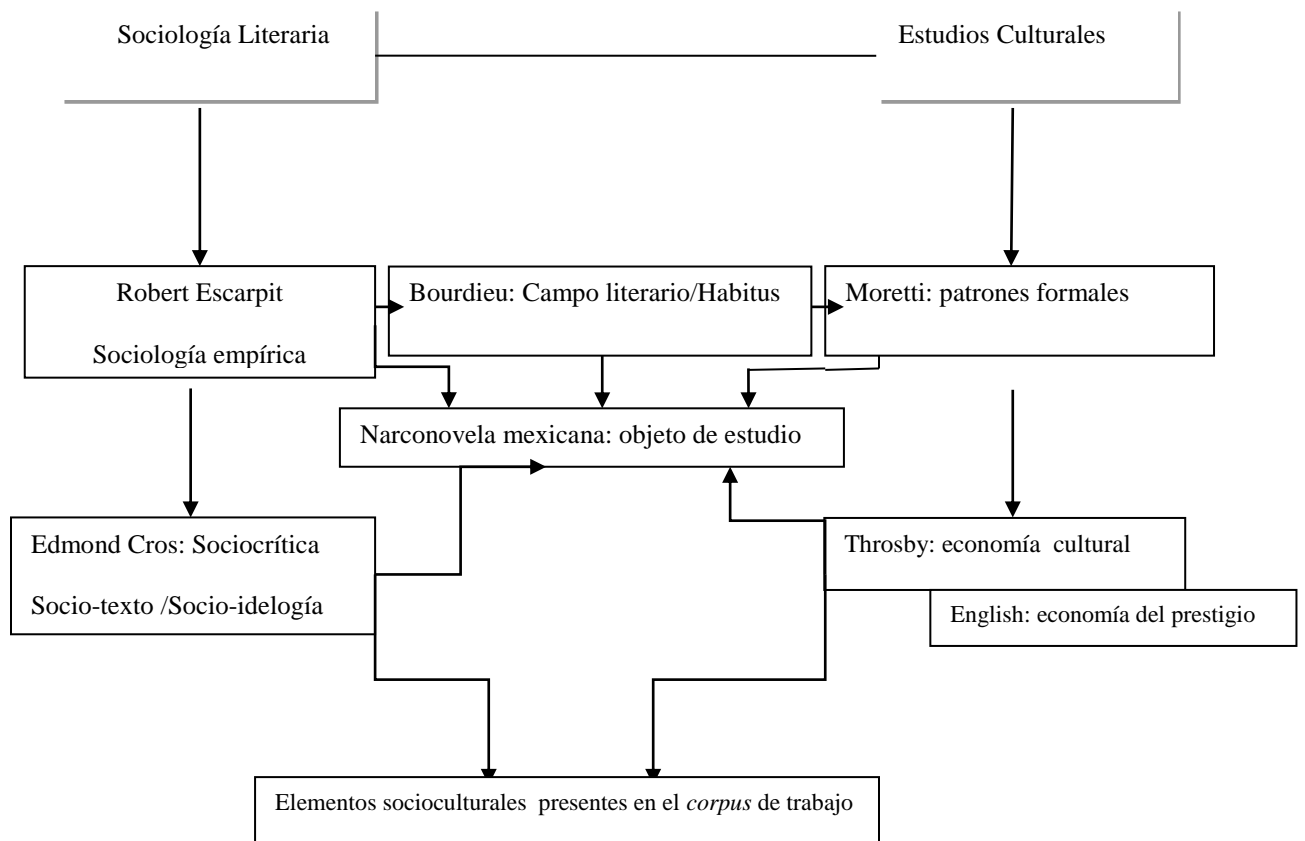
## 2. Marco de referencia

A continuación expondremos por extenso las vertientes teóricas que, a nuestra consideración, creemos se adecuan más a nuestros propósitos de estudio. En primer término, nos ocuparemos de desglosar algunas reflexiones del análisis que hace Robert Escarpit sobre *sociología de la literatura*; enseguida se explicarán algunas consideraciones particulares de los preceptos de Pierre Bourdieu; en concreto, el término de *campo literario y habitus*; asimismo, explicaremos conceptos básicos (*ideosemas*) sobre la teoría *sociocrítica* que encabeza Edmond Cros; después nos remitiremos a los planteamientos que hace Franco Moretti sobre la ubicación de espacios, patrones y redes de personajes; finalmente, revisaremos algunas reflexiones generales a cerca de la economía del prestigio y las políticas institucionales y culturales que David Throsby propone en su estudio.

Cabe precisar que bajo estas vertientes, en los capítulos posteriores, orientaremos nuestro análisis, considerando, en primera instancia, los elementos textuales que en común caracterizan a la denominada narconarrativa; particularmente, nos centraremos en los *idiosemas* y en los *patrones formales*. Asimismo, en segundo término, nos abocaremos en realizar un examen de carácter extra-textual, mediante los conceptos de *campo literario y habitus* de los agentes externos que conforman la narcoficción: autores, espacios y contextos de publicación. Asimismo, trataremos de incorporar, en el último apartado de nuestro estudio, los preceptos de James F. English y David Throsby, con el fin de obtener un panorama más puntual sobre los elementos extraliterarios que intervienen en la narconarrativa mexicana.

Presentamos a continuación un organizador gráfico en el que se explicita la convergencia de nuestro marco teórico-conceptual y la aplicación que haremos de él en los siguientes apartados que corresponden al análisis.

## Mapa de integración entre la Sociología de la Literatura y los Estudios Culturales



Fuente: Elaboración propia

### 2.1 Robert Escarpit y la Sociología de la literatura

El primer acercamiento que analiza las leyes de carácter sociológico sobre el mercado editorial es el libro *Sociología de la literatura*, del sociólogo y crítico literario francés Robert Escarpit. Esta obra encontrará posteriormente claras coincidencias con el texto *Las reglas del arte* del sociólogo Pierre Bourdieu. De igual forma, sus planteamientos tendrán estrecha relación con los textos de Edmond Cros, David Trosby y Franco Moretti. Por ello, hemos considerado, como punto de partida, retomar las ideas de Escarpit sobre la sociología literaria. Es pertinente precisar que el objeto de estudio de esta disciplina es la literatura misma, la cual al estar conformada por individuos (escritores, editores, críticos, promotores, etc.) suscita una variedad de interrogantes

sobre su producción y su circulación en el mercado. En este sentido, Cros apunta que, en ocasiones, se duda de la sociología literaria porque no tiene bases metodológicas sólidas y tampoco tiene delimitado su campo de acción. Por supuesto que ambos autores concuerdan en aseverar que el enfoque sociológico debe quedar separado del análisis estético-textual.

Robert Escarpit presenta una amplia reflexión sobre la literatura y su función dentro del ámbito social. En su libro titulado *Sociología de la literatura* (1968)<sup>16</sup> analiza, según su punto de vista, todos los agentes que intervienen en esta disciplina. Inicialmente parte de una pregunta, ¿por qué una sociología de la literatura? Ante tal interrogante, Escarpit asevera que hay muchas formas de abordar el análisis literario; sin embargo, por regla general, solo se limita a cuestiones de orden textual,<sup>17</sup> comentarios biográficos sobre el autor o sobre su obra, dejando de lado aspectos sociológicos como el mercado, el tipo de lectores y la distribución:

Para la comprensión de las obras no es indiferente que el libro sea un producto manufacturado, distribuido comercialmente y sujeto, por consiguiente, a la ley de la oferta y de la demanda. Y, para decirlo todo, no es indiferente que la literatura sea --entre otras cosas, pero de una forma indiscutible- la rama «producción» de la industria del libro, como la lectura es su rama de consumo (7).

---

<sup>16</sup> El texto está conformado de cuatro partes, dividido a su vez en ocho capítulos. En cada uno de ellos expone los factores que inciden principalmente para constituir el hecho literario: el escritor, la obra, la publicación y el consumo.

<sup>17</sup> Escarpit asegura que para comprender el hecho literario se requieren de tres elementos: el libro, la lectura y la literatura. En primer término cuestiona que al libro se le considere un objeto material y no un producto de intercambio cultural, ni se piense en el uso que se hace de él. Su importancia y valía radica en el número de lectores que tiene. De esta forma, los países (Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Francia, etc.) con más títulos publicados anualmente muestran una cifra mayor de mercado lector,

De este modo, para Escarpit es necesaria una política del libro, la cual considera, según su opinión, en un futuro será el “motor” de las investigaciones sociológicas. Asimismo, con esta iniciativa, habrá un reconocimiento colectivo, en el que autor, texto, lectores y mercado podrán ser factores decisivos para comprender la totalidad y el impacto social que conlleva el hecho literario. Es importante anotar que para Robert Escarpit el mercado editorial será decisivo para plantear una sociología de la literatura, pues arguye que con el surgimiento de la llamada cultura popular, el comercio del libro se incrementa en proporciones masivas, y en consecuencia hay una mayor actividad intelectual; sin embargo, las estadísticas, subraya—Escarpit—no dan cuenta de la función de la lectura en la vida social, en este sentido afirma: “El libro, como podemos ver, no representa sino una pequeña parte de las lecturas posibles y una más pequeña todavía de las lecturas efectivas. Su desquite se presenta en el momento de aparecer la noción de literatura” (Escarpit 21).<sup>18</sup>

Por ello, para Robert Escarpit, es literatura todo aquello que satisface una necesidad cultural no utilitaria. No obstante, atender a una sola definición resulta improcedente: “No podemos pues confiar en las clasificaciones formales o materiales sistemáticas para hacernos una idea clara de las relaciones lectura-literatura. Es más bien la naturaleza del intercambio autor público lo que nos permite definir lo literario y lo que no lo es” (22). Así, el hecho literario comparte tres elementos (el libro, la lectura y la literatura) afines entre sí, que propician un estudio de la literatura más abierto, cultural y sociológico, evitando el *close reading* tan empleado en los círculos académicos. En este mismo sentido apunta la propuesta de análisis del presente

---

<sup>18</sup> En esta misma dirección, Bourdieu plantea que la literatura puede ser estudiada desde la historia social a partir del *habitus* del escritor; de esta forma, se rompe la oposición entre lectura interna y externa del análisis literario. Como ejemplo cita la vida y obra literaria de Gustave Flaubert, particularmente analiza la novela *La educación sentimental*. Cfr. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995, 71

proyecto, trataremos de revisar no solo los elementos de carácter textual, sino también integraremos aspectos externos como el posicionamiento de cada escritor, así como el itinerario de publicación de las obras seleccionadas dentro de nuestro *corpus*.

En el segundo bloque del libro, Escarpit analiza una entidad fundamental de toda obra literaria: el escritor. Para el teórico, la creación literaria está asociada con la población de escritores, los cuales, al igual que los demás sectores demográficos, están sujetos a factores como juventud, envejecimiento, muerte, etc. Ahora bien, todo autor, después de su fallecimiento, puede permanecer en la memoria histórica de la colectividad, si logra superar el olvido después de veinte o treinta años, asevera Escarpit, podrá, entonces, considerársele como parte de la población literaria. Sin embargo, la permanencia de un escritor, creemos, no solo depende de una cuestión estética, demográfica o temporal, sino de un conjunto de movimientos individuales y grupales a las que todo autor se somete; por cierto, Bourdieu denomina *habitus* a este tipo de prácticas (este concepto lo desarrollaremos por extenso más adelante en el presente capítulo).

Posteriormente, Robert Escarpit asegura que hay otros elementos que también intervienen en el hecho de que un escritor no pase al olvido; por ejemplo, una revaloración o redescubrimiento por parte de una colectividad o autoridad en particular, aunque esta causa no modifica el trascurso de producción autoral, sí puede influir de forma cualitativa en el ejercicio literario. A propósito de las reclasificaciones y las intenciones originales del escritor, Escarpit argumenta:

En efecto, estas reclasificaciones dentro de una colectividad ya definida tienen un carácter interpretativo. Casi siempre se obtienen mediante la sustitución de las intenciones originales del autor, vueltas ininteligibles, por nuevas intenciones

supuestas, compatibles con las necesidades de un público nuevo: es el mecanismo que llamaremos más tarde la «traición creadora» (31).

De esta forma, el sociólogo francés es partidario de los muestrarios estadísticos,<sup>19</sup> pues constituyen para la población literaria una base sociológica que explica entre otras cosas a qué edad los escritores publican sus obras más reconocidas, qué características tienen en común las generaciones, por qué ciertos autores forman parte del canon y quiénes establecen esta tipología, además de qué otros componentes intervienen para valorar el trabajo literario. Este planteamiento coincide con la teoría de Franco Moretti, que revisaremos con detenimiento más adelante, en la cual por medio de mapas, gráficos y árboles se analizan los modelos o las formas específicas tanto de un género literario como de una generación de escritores.

No obstante, muchos otros elementos pueden arrojar las curvas o gráficas estadísticas; por ejemplo, la búsqueda de los orígenes geográficos y socio profesionales del escritor. Así la cuestión geográfica ayuda a dilucidar hacia qué zona y escala social se concentran más los autores; qué tipo de contratos o relaciones institucionales se establecen a partir de su profesionalización, pues, asevera Escarpit, que la estabilidad económica, el reconocimiento o la promoción de un autor depende en gran medida de los convenios editoriales y de las buenas relaciones que sostenga con los sectores culturales. Por supuesto que aquí hay una clara coincidencia con el precepto de *habitus*, que ya mencionamos, propuesto por Bourdieu, en el que las prácticas particulares y el posicionamiento político de cada escritor condicionan su estatus dentro del *campo literario*.

---

<sup>19</sup>Robert Escarpit comparte el mismo método e interés que Franco Moretti, ambos establecen como parte esencial de su estudio las muestras estadísticas para evaluar otros factores que el análisis literario textual no considera, esto permite que se pueda evaluar el conjunto de un género o la obra de un autor con más amplitud y no únicamente ciñéndose al tradicional *Close Reading*.

La tercera parte de *Sociología de la literatura* lo constituye el apartado correspondiente a la publicación y distribución. Como sucede en la mayoría de los países, las grandes casas editoriales forman gremios o corporaciones que se rigen bajo estrictas leyes políticas, económicas y—con mayor predominio—comerciales<sup>20</sup>. La tarea de la industria editorial se basa en tres etapas: seleccionar, producir y distribuir. Estos tres elementos conforman el acto de edición. Sin embargo, el aspecto más importante para que el ciclo literario quede completo es, sin duda, la venta: pero es el factor más difícil de cumplir, al respecto Escarpit menciona: “En los países capitalistas, la distribución es la parte más delicada del acto de publicación, el cual converge hacia ella como un drama hacia su desenlace. En este momento se llega al éxito o al fracaso. En el presupuesto de un libro, los gastos de distribución representan más de la mitad del precio de ventas” (64-65).

Para ello, el editor valiéndose de distintas técnicas publicitarias, influye en los autores en nombre del público, y recíprocamente, lo mismo hace con el auditorio, la finalidad es crear lectores o clientes a la medida<sup>21</sup>. No obstante, los diversos métodos de comercialización no son infalibles:

El inconveniente de las técnicas publicitarias habituales es que se dirigen al público en general y no al público que el editor ha preferido: de cada 1.000 personas alcanzadas por la publicidad, no hay quizá más de 10 o 20 que puedan interesarse por aquel libro, mientras que las 1.000 pueden interesarse por un jabón, una marca de aperitivo o un artículo casero. (Escarpit 65)

---

<sup>20</sup> Para Escarpit el nacimiento y auge del mundo editorial llega a partir de la incursión de la burguesía, en la cual la promoción cultural se ajusta a las necesidades de esta nueva clase social. De esta forma, la literatura deja de ser exclusiva del público culto, los lectores aumentan y con ello la producción editorial, esto conlleva a una nueva actividad financiera bastante redituable: la publicación.

<sup>21</sup> A propósito de libros a la medida, el polémico crítico literario norteamericano Harold Bloom asegura que una literatura basada en *best-sellers* no tiene futuro. Ejemplo de ello, argumenta, se puede constatar con la saga de Harry Potter, la cual está llena de lugares comunes y repeticiones innecesarias. Véase Escoba Chavarría, Paula. “Harold Bloom: El valor literario nunca es establecido por un crítico” Entrevista. *La nación.com*, 08 de febrero de 2013.

De acuerdo con Robert Escarpit, cada sector social tiene necesidades culturales específicas, y en consecuencia, un tipo de literatura en particular, dependiendo de la edad, el sexo, la clase social, etc. Sin embargo, en el hecho literario, quien en verdad influye, y además determina qué se consume, son los grupos cultos (el escritor, el editor, el crítico literario). A través de ellos la práctica literaria se vuelve una actividad cerrada y exclusiva; en contraposición con los lectores intuitivos o poco avezados, los cuales no pueden participar ni mucho menos intervenir en el juego intelectual. Si bien es cierto que la crítica especializada en cierta medida determina el mercado, también es indudable que el contexto de circulación (lectores meta) y la recepción de las obras son factores de igual forma determinantes en su comercialización.

Para Escarpit, por lo regular, la función del crítico literario—como parte del grupo culto— consiste en decretar o enjuiciar la calidad estética de una obra; es quien por medio de sus opiniones avala o desacredita, aunque en ocasiones este hecho lo rebase:

Sin tener siquiera en cuenta los juicios emitidos, el simple hecho que la crítica habla de ciertas obras y no de otras es ya una opción significativa: bueno o malo, el libro *del que se habla* es un libro socialmente adaptado al grupo. Si el error más frecuente de la crítica es atacar un libro que resulta ser un *best-seller* (y raramente al revés), es precisamente porque un *best-seller* es, como hemos visto, un libro que rebasa el grupo. (78)

Debemos considerar, no obstante las ideas de Escarpit, que las políticas de mercado son producto en gran medida de la publicación de novelas emblemáticas, las cuales al ser avaladas por la crítica suelen registrar ventas considerables, generando a su vez la valoración del escritor, y en consecuencia de su obra; acorde con nuestro proyecto podemos citar como ejemplo el caso de *Trabajos del reino* de Yuri Herrera, así como *Balas de plata* y *La prueba del ácido* de Élmer Mendoza.

La cuarta y última parte del libro está dedicada al aspecto quizá más importante del círculo literario: el consumo. Escarpit considera como parte crucial de la creación estética, la existencia de un público-interlocutor inmaterial, pues una obra, para él, resulta funcional cuando hay coincidencia entre el receptor hipotético y el público real. Sin embargo, cabe precisar que para que el ciclo resulte exitoso, es necesario que tanto el interlocutor teórico como el efectivo pertenezcan al mismo sector cultural y social del escritor porque de alguna u otra forma también influye en la obra, ya sea de forma directa o indirecta: “Cada escritor lleva consigo el peso de un público posible más o menos amplio, más o menos extendido en el tiempo y en el espacio” (Escarpit 97). De hecho todo escritor es influido por el medio cultural y social al que pertenece; no obstante, puede aceptar, cuestionar o rechazar los hábitos o sistemas ideológicos imperantes, pero no puede evadirlos: “Sea el que sea, el genio creador de un escritor puede infringir pero no ignorar las exigencias del medio ambiente”(Escarpit 103). Edmond Cros coincide con esta postura al sostener que existe una relación directa entre la estructura socioeconómica y la superestructura ideológica a la cual pertenece el escritor. Sin embargo, para Escarpit el estatus profesional del autor, la cuestión generacional, el consumo, así como el público serán prioritarios para comprender los factores extratextuales del hecho literario. Pero en la mayoría de las ocasiones, dependerá del público real, el cual de alguna u otra forma también impulsará el éxito o fracaso de la obra porque al haber una comunión entre autor, texto y público, este último se sentirá complacido:

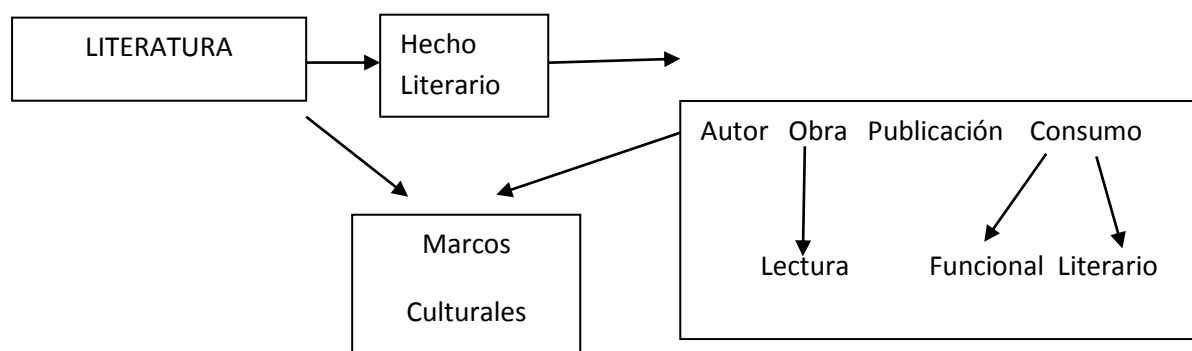
El éxito literario reside en esta coincidencia. Dicho de otra forma, el libro de éxito es el libro que expresa lo que el grupo esperaba, lo que revela al grupo a sí mismo. La impresión de haber tenido las mismas ideas, experimentado los mismos sentimientos, vivido las mismas peripecias, es una de las que mencionan con más frecuencia los lectores de un libro de éxito. (Escarpit 107)

Sin embargo, creemos, el éxito comercial de una obra no puede considerarse como el elemento determinante de todo el entramado literario, como ya se ha mencionado con antelación, existen otros tantos factores que hacen de la práctica letrada una actividad mucho más compleja de la cual forman parte escritores, lectores, editoriales, mercado, cotos de poder, críticos literarios, entre otros. De hecho, el posicionamiento comercial de una obra literaria también es el resultado de circunstancias sociales, económicas o culturales.

Ahora bien, se debe considerar que no es lo mismo comprar un libro que la lectura de este, pues el simple hecho de ser adquirido no significa que se tenga la intención de leerlo, pueden existir muchos más propósitos o motivos. Pero el consumo *per se* sin lectura no ayuda mucho a comprender los agentes que intervienen en la literatura. Para Robert Escarpit se deben distinguir el consumo funcional del literario porque cada uno dependen de distintas intenciones. Por su parte, el consumo funcional se caracteriza por sus fines prácticos: información o de consulta general, lectura de entretenimiento o de relajación, lectura didáctica, etc.; en cambio, la lectura de índole literaria se compone de elementos más complejos como el análisis estructural o textual de la obra; además, este tipo de lectura supone un acto sociable y asocial a su vez, porque suprime momentáneamente el contexto real del individuo para establecer una relación con el universo de la obra.

De esta forma, podemos concluir que en este primer acercamiento sociológico que realiza Robert Escarpit sobre la producción literaria, su análisis se centra en elementos que comúnmente se excluyen de los estudios críticos: estatus profesional y económico del escritor, el mercado editorial, el consumo, etc. A diferencia de estudios de corte marxista como el de los sociólogos Étienne Balibar y Pierre Macherey, Escarpit evalúa esta disciplina a partir de las relaciones que se generan entre los elementos que

conforman el acto literario; su reflexión contribuye a replantear algunos factores socio-culturales que se puede simplificar de la siguiente manera:



Fuente: Elaboración propia

Este primer acercamiento que propone Escarpit de la obra literaria, desde una perspectiva sociológica, nos permite observar cuáles son los elementos de carácter extratextual que intervienen en la producción de la literatura. Aspectos como el consumo, la recepción o el mercado editorial son también instrumentos relevantes para comprender el hecho literario. De alguna u otra forma, este tipo de análisis propicia un estudio más integral porque permite salirse del tradicional *close reading*. Los planteamientos expuestos por Escarpit nos sirven de preámbulo para identificar qué elementos extraliterarios determinan la producción y la comercialización de la literatura. Consideramos que el hecho de retomar las ideas de este estudio precursor en la sociología literaria, nos permite revisar las coincidencias con las propuestas teóricas de Bourdieu, Cros, hrosby y Moretti, las cuales ocuparemos para fundamentar nuestro análisis de la denominada narcoficción.

## 2.2. Bourdieu y el concepto de Campo Literario y Habitus

La literatura, como ya apuntamos anteriormente, como producto y manifestación cultural, interpreta con distintos enfoques la realidad. Cada escritor—al plantear su

trabajo estético— busca legitimar una visión particular del contexto histórico, social y artístico del que es testigo. La narconarrativa, al igual que otros géneros, presenta condicionantes de distinta índole como el mercado editorial, la aceptación crítica y recepción lectora. Por ello, es imprescindible comprender cómo intervienen e inciden otros ámbitos sociales (el económico, el político, el mediático, etc.) en la práctica literaria.

En este sentido, los preceptos de *Campo literario* y *Habitus* serán de vital importancia para nuestro estudio, mediante ellos podremos comprender bajo qué mecanismos e intereses particulares se mueven los escritores que conforman nuestro *corpus*. Esto contribuirá a determinar si la publicación de este género únicamente obedece a lineamientos comerciales o a un interés personal o estético del autor. Así podremos analizar de manera más inmediata el entorno literario de la narconovela mexicana, mediante estos dos conceptos será oportuno evaluar el contexto histórico-cultural de este género, así como conocer el posicionamiento político-ideológico de sus autores y bajo qué intercambios de poder se mueven. De igual modo, observaremos bajo qué prácticas estéticas-literarias se orienta la literatura del narco, y si ésta en conjunto comparte la misma postura que otras narconarrativas, como la colombiana.

Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, explica los procedimientos particulares que caracterizan la producción literaria de determinado periodo cultural. Al analizar la posición política de escritores como Baudelaire y Flaubert se percata de que estos autores produjeron cambios en las relaciones con sus pares y en la estructura de su propio *campo*. Este espacio al ser autónomo se regirá bajo sus propias normas, pues serán los propios escritores quienes avalen o nieguen su ingreso en él; no obstante, en su interior habrá constantes pugnas entre sus agentes por preservar el poder y obtener el reconocimiento de sus pares. En el

capítulo IV de esta investigación abordaremos de manera más puntual la noción de *campo literario* y trataremos de analizar cómo opera la narcoficción bajo este concepto.

El término de *campo literario* será determinante para comprender cómo funcionan todas las personas que intervienen en la producción literaria. Pues, apunta Bourdieu, aquellos agentes que dominan el *campo* fijan roles y suelen también imponer reglas no del todo explícitas, pero a las que se tienen que ajustar todos sus integrantes.

Al respecto, en su libro *Sociología y cultura*, el sociólogo francés afirma:

Un campo se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego... (Bourdieu 136)

Este espacio es entonces una estructura de mediación en el que confluyen valores, relaciones sociales y disputas de poder. Cada *campo* determina sus propias reglas y los mecanismos de competencia o pugna entre sus agentes. Solo aquellos miembros que poseen mayor jerarquía son los que pueden establecer alianzas, legitimar o censurar el ingreso de nuevos integrantes. No obstante, una característica que propicia su funcionamiento, dinamismo y renovación son las constantes discrepancias al interior de cada espacio. En síntesis, es un complejo juego, asevera Bourdieu, entre ortodoxos y herejes.

Las pugnas literarias o artísticas, apunta Bourdieu, no se limitan estrictamente a la confrontación pura, sino a la posición que los agentes tienen dentro de la estructura del *campo*; en otras palabras, la lucha entre los integrantes dependerá en gran medida

del capital con el que cuente cada uno de los miembros, del prestigio o del reconocimiento institucionalizado que les es conferido por sus pares-oponentes, o por el propio público. Sin embargo, las disputas entre los dominantes y los pretendientes estarán regidas bajo conveniencias heredadas de luchas anteriores, y que a su vez en un futuro orientarán la producción del *campo*.

El *campo* es entonces un espacio de confrontación entre distintos grupos que luchan por la obtención de capital a favor o por intereses en común, en los que las alianzas, acuerdo o pactos son parte de las estrategias para llegar a un objetivo en particular. No obstante, la fortaleza de cada *campo*, como el literario, radica en la capacidad de obtención y preservación de determinados capitales (económico, social o cultural) que solo tendrán valor dentro de este espacio, pero que pueden generar un efecto multiplicador en los otros.

A través del *campo*, acorde con Bourdieu, queda superada la oposición entre estructura y contexto histórico, pues el proceso literario no termina en las obras, sino en un juego de homologías entre distintos *campos*; es decir, las estrategias literarias están conformadas por aspectos estéticos, políticos o sociales. Pero además también permite valorar de manera más amplia los elementos literarios que intervienen en esta dinámica desde distinto ángulos, al respecto asevera:

La noción de campo permite superar la oposición entre lectura interna y análisis externo sin perder nada de lo adquirido y de las exigencias de ambas formas de aproximación, tradicionalmente percibidas como inconciliables. Conservando lo que está inscrito en la noción de intertextualidad, es decir el hecho de que el espacio de las obras se presenta en cada momento como un campo de tomas de posición que sólo pueden ser comprendidas relacionamente... (*Las reglas del arte* 307-8).

De este modo, Bourdieu considera que el estudio de la literatura debe considerar con la misma importancia a los elementos internos como externos de la obra literaria,

puesto que el valor de un texto no depende en exclusiva de la calidad estética, ni del prestigio del escritor, ni del aval del crítico, ni del consumo, ni del reconocimiento de sus homólogos, ni del costo de producción, sino de la convergencia de todos estos elementos que entran en tensión constante y que conforma una dinámica en conflicto. Bajo estos mismos factores trataremos de analizar más adelante nuestro *corpus* de trabajo, tratando de revisar si el *campo literario* de la narconarrativa opera de la misma forma y de qué manera sus integrantes entran en pugna.

Asimismo, Bourdieu destaca que el concepto de *campo* está plenamente relacionado con el de *microcosmos sociales*, constituidos por espacios independientes o autónomos conformado por instituciones, agentes y prácticas. Sus reglas de operación son asimiladas por sus integrantes por medio de mecanismos complejos de socialización que se realizan a través de *estructuras estructurantes*. Esta estructura suele ser multidimensional y tiene como valor central un capital en específico y funciona apagada a las propias normas que establecen sus integrantes.

Para Bourdieu, como ya se apuntó, tanto los aspectos internos como externos de una obra están relacionados y poseen una enorme influencia en el proceso creador del escritor. De igual modo, el contexto político, social e ideológico determinan en gran medida la perspectiva literaria de cada autor; igualmente, el mercado editorial y cultural inciden en la aceptación y difusión de la misma: "...en efecto, debido al juego de las homologías entre el campo literario y el campo de poder o el campo social en su conjunto, la mayoría de las estrategias literarias están sobredeterminadas y muchas de sus 'elecciones' son golpes dobles, a la vez estéticos y políticos, internos y externos" (Bourdieu, *Las reglas del arte* 308).

Como bien señala Bourdieu, toda obra literaria existe porque pertenece a un *campo social*, ninguna de hecho puede ser reconocida si permanece aislada. Estas

microestructuras sociales<sup>22</sup> se influyen y modifican constantemente de acuerdo a intereses particulares de los grupos de poder o de los propios escritores, bajo esta dinámica emerge el concepto de *campo intelectual*. En este mismo sentido, Edmond Cros menciona que el contenido de una obra no es el único elemento que aporta significado, sino también aquellos valores sociales exteriores que operan dentro de su estructura textual, a las que el propio autor denomina unidades *microsemióticas*, las cuales representan el conjunto de valores sociales del grupo social del cual se precede.

Para Bourdieu cualquier *campo* al liberar energía social produce algún tipo de capital en específico, el cual adquiere un determinado valor, pero solo es válido dentro su propio espacio. Cabe precisar que el capital es el objeto máspreciado y la causa de las disputas entre los integrantes de cada segmento. En esencia existen tres tipos de capital: económico, social y cultural. El primero de ellos se conforma con la posesión de bienes, propiedades o inversiones; el segundo—social—se caracteriza por establecer relaciones, contactos o parentescos; el tercero—cultural—se traduce en conocimiento, información y capacidad intelectual.

El capital cultural se compone además de tres rasgos: objetivado, subjetivado e institucionalizado. Bajo estos tres estados se integra un sistema de interrelaciones entre los que destacan: organismos culturales, librerías, archivos especializados, casas editoriales, promotores de cultura, instituciones universitarias, grados académicos, etc., que además forman parte de esta estructura, y en la que escritores, artistas plásticos,

---

<sup>22</sup>En el mismo sentido apunta la teoría de los Polisistemas, la cual plantea seis elementos fundamentales para el estudio literario: repertorio, producto, productor, consumidor, mercado e institución. De este modo, el repertorio establece o instituye los tipos de producción y consumo de un producto en particular. Un producto es una práctica cultural que forma parte del repertorio, por ejemplo, las obras literarias. Un productor es el sujeto activo que genera productos. Por su parte, el consumidor participa inactivamente dentro del repertorio pero validando la calidad del producto. El mercado está relacionado con los factores de producción y consumo del repertorio cultural. Véase Even-Zohar, I. “Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas” Disponible: <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf)>

periodistas compiten por la legitimidad, el aval, el reconocimiento, el prestigio o bien por el capital cultural con -o contra- otros agentes del *campo*.

Sin embargo, se deben considerar los factores como cambios sociales, políticos y culturales, de acuerdo con Bourdieu, porque, además de caracterizar cada época, influyen decisivamente en la dinámica, en la estructura y en la producción literaria en general del *campo*. De hecho, a partir de las distintas interrelaciones y cambio de intereses entre los agentes de la producción cultural,<sup>23</sup> es como se genera la plusvalía en distintos sectores o grupos de escritores, motivando así el capital simbólico, el cual legitima sus prácticas, sus reglas y su propia estructura. Es importante mencionar que el capital simbólico es un tipo de acreditación que reconoce implícita o explícitamente el prestigio; en otras palabras, es una especie de economía en la que la honorabilidad es la única garantía de reconocimiento por parte de los agentes. No obstante, es producto de pugnas entre los integrantes del *campo* porque a su vez son competidores y jueces, quienes al adquirir este tipo de capital también poseen control y dominio en la estructura.

De este modo, para Bourdieu, todo tipo de capital (económico, cultural, social) cuando obtiene un reconocimiento explícito funciona, en distintas formas, como capital simbólico. En otras palabras, la autoridad, el prestigio, la distinción (el capital simbólico) no es una especie de capital a priori, sino aquello en lo que se convierte cualquier clase de capital cuando no es asociado con el poder o cualquier especie de dominio o explotación, sino reconocido como una fuerza legítima. Además, cabe precisar que el capital existe y actúa como valor simbólico al proporcionar beneficios en la relación con un *habitus*, precepto que expondremos con detenimiento en el siguiente

---

<sup>23</sup> Los límites del campo literario están determinados, según Bourdieu, por los propios participantes, ellos son quienes establecen el control y el monopolio sobre un sector en particular, pero de igual forma excluyen del campo a otros sujetos por no pertenecer al grupo y no cumplir con las reglas establecidas. Sin embargo, dependiendo del ámbito de poder las normas y exigencias van a variar. Véase P. Bourdieu (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructuradel campo literario*.

bloque, con el propósito de revisar más adelante de qué manera los escritores que forman parte de nuestro *corpus* van teniendo aspiraciones o posicionándose dentro del *campo literario* nacional.

### **2.2.1 *Habitus***

La noción de *habitus* es parte primordial de los fundamentos teóricos de Bourdieu. Para el sociólogo francés la construcción de la realidad social no opera en un *vacío*, sino que está sometida a condiciones de índole estructural; es decir, los actos y el conocimiento en general están socialmente constituidos porque tienen un génesis colectivo, no son un propósito individual *a priori*. A través del *habitus* el sujeto ejecuta el sentido práctico de sus intereses particulares dentro del *campo*. Por medio de él se decide la pertinencia de las alianzas, los posicionamientos, así como las transacciones afectivas y emocionales con el entorno social, en el que además están inmersos procesos de apreciación, valoración y acción.

Para Bourdieu el concepto de *habitus* analiza la relación entre los principios o esquemas de pensar, obrar y sentir que conducen las prácticas y las opiniones de los sujetos y las *posiciones sociales* que ocupan, develando el lado oculto de las acciones e intenciones. De este modo, para evaluar cualquier proceso de identidad se requiere del análisis de la *estructura social* y, junto a ello, examinar también el orden de las *disposiciones individuales* y, al mismo tiempo, el de las instituciones sociales. En síntesis, el *habitus* es una capacidad cognitiva socialmente constituida.

Bourdieu asevera que las *estructuras sociales* se incorporan internamente en nuestros actos y prácticas cotidianas. El *habitus*, por tanto, con un supuesto aspecto natural, es fruto de la incorporación de una estructura social en forma de esquemas perceptivos y con valoraciones (*disposiciones*) que aparentan ser de índole innata:

La acción no es una respuesta cuya clave residiera por entero en el estímulo activador, sino que tiene por principio un sistema de *disposiciones*, lo que llamo el *habitus*, que es el producto de toda la experiencia biográfica (lo que provoca que, como no hay dos historias individuales idénticas, no haya dos *habitus* idénticos, aunque existan clases de experiencias y, por tanto, clases de *habitus* - los *habitus* de clase-). Estos *habitus*, especies de programas (en el sentido de la informática) conformados históricamente constituyen en cierta manera el principio de la eficacia de los estímulos que los desencadenan, ya que estos estímulos convencionales y condicionales sólo pueden ejercerse sobre organismos dispuestos a percibirlos (Bourdieu, *Las reglas del arte* 75).

En síntesis, el *habitus* es un concepto que refiere la disposición o la manera de actuar e interactuar a través de la subjetividad, y que constituye la herencia o la tradición. En otras palabras, bajo este procedimiento el individuo manifiesta una posición en el campo que facilita o dificulta la elección y ejecución de sus acciones: “El *habitus* es esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada [...] El *habitus* llega a ser el principio real de la práctica” (Bourdieu, *El sentido práctico* 40).

De tal forma, los individuos con mayor capital, por ende, poseen un *habitus* con mayor equilibrio y con mucho más fuerza; de este manera, manifiestan estrategias y actos más eficaces y mejor valorados por las estructuras del *campo* al que pertenecen; además, su trabajo se produce desde una posición más favorecida y lo distingue de otros agentes con menor peso o capital. Así por medio de la acumulación de capitales, los grupos que dominan el *campo* tienen mayor facilidad de mover recursos económicos y culturales a sus favor, y a su vez, pueden convertir su perspectiva del mundo en un punto de referencia de la estructura social.

De tal modo que las acciones y las prácticas generadas en cada *campo* se asocian inminentemente con el *habitus*, el cual se va modelando a partir de un conjunto de

respuestas y actuaciones, si no mecánicas, sí usuales a través de la existencia, estilo de vida y formas de comportamiento, consecuencia del entorno familiar y la interacción social, o en particular de su condición-posición en el espacio social: “El *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas” (Bourdieu, 2007: 19). En resumen, de acuerdo con el grado de conocimiento, control y dominio que se tenga del *habitus*, también se adquirirá la capacidad para relacionarse con otros agentes y generar una red de disposiciones sociales que permiten el reconocimiento de esquemas mediante los cuales los sujetos al identificar su entorno, reconocen qué posición tienen en su grupo de pertenencia y qué los diferencia de otros sectores sociales.

En suma, para Bourdieu la literatura puede ser comprendida como producto de un *habitus* del *campo* en el que se genera, pues la biografía de un autor está completamente relacionada con los textos que produce. Así toda obra literaria contiene en sí misma un sinnúmero de factores que deben ser analizados con el propósito de determinar si existe una relación de proximidad entre ellos. Asimismo, como ya se mencionó, la posición de un autor dentro del *campo* y la relación de correspondencia que sostenga con otros agentes facilitará o marginará en gran medida su incursión en la producción cultural.

Acorde con lo anterior, la narconarrativa mexicana particularmente se puede agrupar en dos sectores geográficos: escritores provenientes del norte y autores originarios del centro del país. Por supuesto que estos últimos tienen más posibilidades de posicionarse en el *campo literario* nacional, pues tienen más cercanía con la producción cultural y más relaciones con organismos editoriales. En esta medida Bernardo Fernández, por ejemplo, al igual que Yuri Herrera obtienen premios

relevantes casi al inicio de su obra literaria: La Semana Negra de Gijón y Tierra Adentro respectivamente. En cambio, para escritores originarios del norte como Élmer Mendoza o César López Cuadras el reconocimiento llegará mucho después.

Así bajo este contexto, el precepto de *habitus* manifiesta prácticas individuales relacionadas con conveniencias y posicionamientos de carácter personal, por supuesto que estos elementos se van modificando cuando los agentes transforman las estructuras con pugnas y juegos de intereses que, de una manera o de otra, orientan la conducta y posición en el *campo*. Asimismo, debe considerarse que cualquier tipo de *campo* (literario, cultura o artístico) se rige con leyes específicas, todos sus integrantes están condicionados por el sistema de relaciones que instauran el resto de los agentes con respecto a la producción y distribución de las obras. Pero el capital cultural del que se disponga, estará determinado por la posición ocupada y por las proclamas, declaraciones y otras manifestaciones convertidas en *habitus*.

En definitiva, el *habitus* se convierte en un principio que propicia diversas prácticas personales y potencialidades objetivas; en otras palabras, son acciones por realizar, pronunciamientos que decir o callar; son reglas establecidas por el grupo social sobre teorías y valores interiorizados por el individuo, *agente*, porque se ha educado con ellas bajo esquemas prácticos de percepción y evaluación del mundo que van a condicionar en gran medida sus elecciones. Sin embargo, se debe considerar que los sujetos no son libres de sus elecciones porque paradójicamente el *habitus* es un principio no seleccionado individualmente, sino que es una disposición de un conjunto de relaciones.

En conclusión, para cerrar este apartado, Pierre Bourdieu considera que entre los agentes de cada *campo* existen intereses compartidos y reglas de funcionamiento claramente establecidas; recordemos que Robert Escarpit de manera semejante expone

que la práctica literaria se vuelve una actividad cerrada y exclusiva de los grupos cultos; en este mismo sentido, el sociólogo francés afirma que las relaciones de fuerza dependen de la triada *capital, habitus, campo*, y en función de estos elementos en cada campo social se establecen reglas implícitas que definen el valor de los capitales y lo que se puede hacer o decir.

En el siguiente bloque revisaremos los postulados de la sociocrítica de Edmond Cros, específicamente nos centraremos en el concepto de *idiosemas*; no obstante, trataremos de revisar cómo convergen sus ideas con los planteamientos de Bourdieu; pues en particular, ambos autores consideran que existe una clara relación entre la literatura y las estructuras económicas, sociales e ideológicas.<sup>24</sup>

### **2.3. El análisis socio-textual de la sociocrítica**

La teoría *sociocrítica* de Edmond Cros nos permitirá evaluar los fenómenos culturales y sociales a nivel textual de las novelas de trabajo. Nuestro objetivo residirá en establecer la relación que existe entre la estructura de la sociedad a la que se refiere textualmente el *corpus* de estudio y la realidad histórica en que se ubican las obras de análisis. De modo general, evaluaremos también la presencia de los diferentes discursos para revisar bajo qué perspectiva o valor socio-cultural se emiten. Para cumplir esta tarea nos apoyaremos en la metodología de análisis propuesta por Cros, quien en lo particular ha realizado estudios sobre la novela picaresca hispanoamericana.

Dentro del análisis *sociocrítico*, retomaremos el concepto de *ideosema* para examinar si los tópicos, como violencia, capitalismo o brujería, son en verdad recurrentes o exclusivos de la llamada narcoliteratura. De igual modo, esto nos permitirá

---

<sup>24</sup> Por supuesto que en ambos teóricos hay una clara influencia de la filosofía marxista, particularmente de los postulados de Althusser, con respecto a los aparatos ideológicos del estado, los cuales son instancias que reproducen la ideología de las instituciones hegemónicas como la iglesia, la escuela, los mass media, etc. Estos organismos reproducen los mecanismos de poder y alienación que rigen la vida cotidiana de la sociedad. Véase Althusser, Louis. "Ideología y aparatos ideológicos del Estado". *La filosofía como arma de revolución*. México: Siglo XXI, 1989, 102-151

establecer un acercamiento de carácter textual con el conjunto de novelas seleccionadas para el estudio. No obstante, también emplearemos esta vertiente teórica para revisar el contexto y el posicionamiento político-ideológico de los autores, y si éste es semejante a la construcción semántica de la obra.

Los franceses Edmond Cros y Claude Duchet son los precursores del análisis *sociocrítico*. Poco después se unen a esta vertiente Pierre Zima, Antonio Gómez Moriana, María Amoretti, Pierrette Malcuzyński, entre otros. Esta propuesta teórica se basa principalmente en hallar las estructuras semánticas presentes en el texto y establecer una relación con el medio y la sociedad que lo produce. En otras palabras, toda obra literaria cuando se publica entra en juego con su contexto, con el marco temporal y con el tamiz sociológico en el que se ubica. Así, a través de un examen discursivo e ideológico, esta vertiente tiene como finalidad escudriñar de manera profunda el significado y sentido textual. Ahora bien, cabe precisar que la *sociocrítica* asume como tarea estudiar las prácticas discursivas—presentes en los textos literarios—porque estas representan los valores del grupo social del cual proceden, y a las cuales, Cros, denominara unidades *microsemióticas*, debido a que en la memoria colectiva permanecen modelos, recuerdos de realidades concretas que quedan registrados en los discursos de los sujetos.

La *sociocrítica* está relacionada de alguna manera con la *sociología*; sin embargo, a diferencia de esta última, se plantea, antes que nada y, claramente, como objeto de estudio el análisis discursivo y textual de la obra literaria. De esta forma, evita caer en un vacío teórico o especulativo al no tener delimitado de modo patente su campo de acción. De tal forma que al tener ubicado los alcances y propósitos de investigación, entonces, es más factible ver otras dimensiones de significado, entre lo dicho y lo no dicho, presentes en el texto, como una red interdiscursiva e intertextual

que posibilita comprender la posición ideológica, política o social del autor, en este sentido Malcuzyński asevera:

Trabajar las condiciones de existencia de la práctica textual de la especificidad estética del texto irreductible a su material lingüístico, de su sociedad, subrayando la necesidad de poner de relieve los varios discursos necesariamente comprometidos en un texto dado, así es como distinguir entre varios tipos de discurso. Más específicamente se trata de afirmar la preeminencia de lo interdiscursivo con respecto al discurso. Metodológicamente hablando, la *sociocrítica* consiste en trabajar, remitiendo a procesos de interdiscursividad, elementos de la textualidad. (25)

Por tal motivo, la *sociocrítica* considera, como primer elemento de análisis, las dimensiones socioculturales e ideológicas presentes en la obra, por ello, bajo esta perspectiva, al texto se le verá como un *socio-texto*, el cual en sí mismo es un producto, pero que a su vez representa una práctica socio-ideológica por parte de su autor. En el que además interviene el aspecto discursivo como instrumento que nos posibilita la interrelación con otros referentes extratextuales o interdiscursivos; es decir, la combinación de múltiples discursos presentes en la conciencia de quien los produce.

De acuerdo con Edmund Cros, la *sociocrítica* se basa estrictamente en el estudio de la literariedad, además se ocupa, en lo particular, de la organización interna del texto, en su estructura, en las interconexiones de sentido y en el análisis del consenso o disenso discursivo. Pero, sobre todo, en postular que la realidad representada ficcionalmente exponga conflictos sociales destacables en materia pre-textual; es decir, que la obra presente, en palabras de Cros, “zonas de impacto” que propicien la discusión entre los motivos que preceden al documento y el propio texto. En este último aspecto se centrará el teórico francés en sus investigaciones.

Por su parte, María Amoretti asevera que la *sociocrítica* se ocupa, entre otros factores, por estudiar las relaciones discursivas entre las instituciones sociales y los

procesos económicos e ideológicos presentes socialmente. Plantea, además, nuevos campos de análisis, pues, al integrar como base la semiótica y la pragmática, se vuelve aplicable a otras manifestaciones culturales como la pintura, la música o el cine. Asimismo, su carácter plural permite la aplicación de diferentes procedimientos metodológicos y orienta la investigación según los intereses de la misma. Si bien es cierto, afirma Amoretti, que generalmente toda obra literaria esconde al lector las huellas de origen social, el estudio *sociocrítico* reconstruye la diversidad de discursos sociales a través de *sociogramas*, *ideologemas* e *imágenes*.

No obstante, es pertinente aclarar, acorde con Edmond Cros, que la obra literaria en sí misma no nos remite directamente a la sociedad, para ello es imprescindible la mediación entre la estructura textual-discursiva y la estructura social, ante la que ambas funcionan bajo un proceso semántico continuo. Para el teórico francés, el género narrativo es el que mejor representa las características antes mencionadas: “En tanto práctica social, el género novelesco en efecto, surge de una apuesta en relación de un cierto número de hechos sociales; podemos admitir incluso que la ficción novelesca que emerge de la Historia da a su vez un sentido a la misma historia” (Cros, *La Sociocrítica* 198). Recordemos que Cros ha estudiado acertadamente los rasgos sociológicos y culturales en obras representativas de la picaresca como *El Lazarillo de Tormes*, *El Buscón* y el *Guzmán de Alfarache*. A partir de estos estudios surgirá el concepto de *sujeto cultural*.

Edmond Cros asegura que los textos de ficción se estructuran de distintas formas, basados en datos históricos y socioculturales. Bajo estos mecanismos se va gestando, en el autor, una conciencia particular que inicialmente nace de manera colectiva. De este modo, este sujeto que se oculta bajo el *yo* se integra como un ser individual que funciona como una instancia mediadora entre el discurso y los objetos

culturales. Según Cros el *sujeto cultural* abarcará rasgos como el yo, la subjetividad y una posición ideológica. En concreto está conformado de imágenes inconscientes cargadas de un fuerte simbolismo y están representadas de manera colectiva.

Al igual que lo plantea Robert Escarpit, para la *sociocrítica* la literatura es concebida como una práctica social, producto de factores económicos, ideológicos y, por supuesto, sociales. Pues para el propio Escarpit la ficción puede ser visualizada como un instrumento de “reconciliación” de posturas ideológicas opuestas. En el mismo sentido, Cros, en su texto *Literatura, ideología y sociedad*, asevera: “Así, pues, el texto literario, como la práctica discursiva en la que se basa, pondría en escena la ficción de la solución imaginaria de contradicciones ideológicas inconciliables. La función de la literatura consistiría en ocultar a la dominación de clase bajo las apariencias de la universalidad y la unidad” (43).

Acorde con Cros, basado en la teoría althusiana, todo texto es motivado por causas materiales bajo el marco de prácticas culturales concretas, que lo reconocen como literario, pero que a su vez reproduce la ideología en su conjunto; en otras palabras, el texto en sí mismo representa una prolongación ideológica, a partir de su propio contenido, de la apreciación subjetiva y personal de su autor. De esta forma, para Cros la literatura tiene huellas que marcan de manera múltiple los mensajes del enunciante, al respecto nos explica:

Significa, en efecto, que toda palabra que se enuncia en este sistema sufre los efectos de coerciones formales y, por consiguiente, que su enunciado virtual original se transforma en cierto modo. Considerado como una matriz discursiva que forma/ deforma el contenido del supuesto mensaje inicial, este sistema exige, por lo tanto, ser examinado con respecto a las visiones del mundo, distintas y contradictorias. (*Literatura, ideología y sociedad* 52)

La ideología, según Cros, nos sitúa en un campo de roles sociales, a partir de los cuales se define cada individuo, bajo estos procedimientos se generan modelos de comportamiento, dentro de los cuales precisamente se adopta una actitud determinada porque cada sujeto sabe lo que se espera de él, recordemos que en la misma dirección se ubica el concepto de *habitus* propuesto por Bourdieu; no obstante, toda clase de ideología materializada, siguiendo a Cros, reproduce unidades *microsemióticas* de *ideosemas* mediante las cuales cada comunidad registra en su discurso indicios de su contexto histórico, cultural y social y, en consecuencia, genera huellas discursivas (elementos *microsemióticos*) específicas que forman parte de estructuras mentales colectivas.

La *sociocrítica* considera que la realidad referencial se transforma semánticamente bajo los efectos de la literatura; ante estas condiciones los estudios sociocríticos analizan los elementos formales presentes en el texto, con el propósito de revisar cómo se reorganizan las representaciones de *lo vivido* tanto individual como colectivamente. Para llevar a cabo tal tarea, Cros propone el término de *ideosemas*, los cuales se caracterizan por ser vectores que producen sentido; es decir, son elementos o marcas estructurales producto de las prácticas sociales o discursivas presentes en diversos fragmentos textuales.

Así dentro de cada espacio textual existe una red de *ideosemas* a los que Cros denomina *microsemiótica intratextual*, a través de estos elementos existe una mediación entre obra y espacio social, permitiendo que los textos en cuestión develen de manera directa el entorno histórico-social en el que fueron producidos. Por tal motivo, resulta de vital interés para nuestro proyecto, como ya se mencionó con antelación, analizar cómo los referentes característicos del narcotráfico, entre ellos el narcocorrido, la violencia, la brujería, el poder o el narcocapitalismo, confluyen discursiva e internamente en cada

novela que conforman nuestro *corpus*. De este modo, a través de los postulados de la *sociocrítica* trataremos también de encontrar de qué manera están dispuestos tanto en lo semántico como en lo ideológico.

### **2.3.1 Ideosemas**

Acorde con Edmond Cros, la socialidad del texto literario se manifiesta por mediaciones temáticas e ideológicas a través de marcas y elementos discursivos que remiten a referentes concretos. Estos rasgos generan sentido y funcionan como núcleos unificadores. Cros designa a estos procedimientos de estructuración *articuladores semióticos*, los cuales se caracterizan por ser prácticas sociales o discursivas que se pueden localizar fuera del texto y *articuladores discursivos* cuando están presentes en el texto, a la combinación de ambos factores le denomina *ideosema*, en el libro *Ideosemas y morfogénesis del texto* el propio autor asevera:

Los ideosemas transforman, desplazan, reestructuran el material lingüístico y cultural, lo convocan por medio de afinidades o contigüidades de estructuraciones, programan el devenir del texto y su producción de sentido; sin embargo, los vectores potenciales de todo desplazamiento semántico ulterior, pueden en consecuencia producir un gran número de fenómenos textuales según la manera cómo se articulan entre ellos, según las diferentes categorías textuales sobre las cuales operan y las prácticas sociales y discursivas que implican( Cros, *Ideosemas...* 12)

Así, los *ideosemas*, de acuerdo a la explicación anterior, conforman un proceso de producción de sentido que permiten interpretar el contexto social y hacerlo visible. Por supuesto que desde esta perspectiva, la literatura se concibe como un objeto social que prioriza esta dimensión, además del entorno histórico, político e ideológico. El análisis *sociocrítico* que propone Cros sustenta que los textos (de ficción) no son unidades

independientes o autosuficientes; al contrario, establecen una relación de permeabilidad con los distintos discursos que giran a su alrededor.

Sin embargo, se debe destacar que el factor social de un texto no es únicamente un simple dato de carácter empírico o anecdótico, es conocimiento ya instituido bajo unidades discursivas establecidas o institucionalizadas, aspectos que la *sociocrítica* relacionará con la obra literaria; no obstante, el estudio del texto mismo será parte importante de su tarea porque es inseparable—el texto—de las circunstancias que le anteceden y rodean. En sentido, puede afirmarse que la narconarrativa está permeada de múltiples posiciones y discursos que confluyen socialmente bajo un marco de relaciones políticas, ideológicas, religiosas y culturales, ante las cuales manifiesta *ideosemas* particulares que socialmente son compartidos, y los cuales entran textualmente en conflicto al ser enunciados desde una visión personal.

Bajo esta perspectiva de análisis, el *sociotexto* es considerado como un producto en sí mismo, pero a su vez como una práctica socio-ideológica que se ocupa por revisar las transformaciones semánticas que sufre la realidad referencial bajo las impresiones individuales y colectivas que se exponen en la obra literaria. Así bajo los *ideosemas* Cros propone una visión de estudio más amplia porque pretende dar cuenta de las articulaciones semióticas (sistemas de signos icónicos, gestuales o lingüísticos) y discursivas (transposiciones textuales), al combinar ambos factores, se genera una cadena de representaciones que generan conjuntos estructurados.

En resumen, los *ideosemas* son estructuras de signos ideológicos socio-discursivos; en otras palabras, son una disposición o recurrencia textual que manifiesta formas de pensamiento, que reflejan posturas políticas, económicas, sociales, religiosas, morales, culturales, etc. Como ya mencionamos, es un conjunto estructurado, producto

de un estado ideológico en el que interactúan personajes (dentro de un texto) e individuos (dentro de la sociedad). Estas unidades tienen una relación muy cercana con el contexto histórico de los hechos sociales reales— en el que la obra literaria se ubica— y las relaciones discursivas que describen ciertas prácticas ideológicas. En este mismo sentido, en su artículo titulado “Ideosemas y discurso social en el sociograma...”, Karla Araya menciona que el *ideosema* propicia una unidad textual mediante la cual se evidencian las relaciones de poder, dentro de una o varias temáticas, en una sociedad determinada. Sin embargo advierte que:

Esta unidad no se refiere a la función unificadora de un sujeto debido a que su carácter discursivo está determinado por un sistema muy complejo de relaciones yuxtapuestas. Una relación discursiva generada por ciertos ideosemas no implica una cadena de ideas, ni la historia del referente; más bien, *ésta expresa las condiciones históricas que posibilitan la existencia del objeto del discurso(s) dentro y fuera del texto. Es por esto que el ideosema constituye un elemento de acercamiento y significación importante para el estudio de la sociabilidad del texto.* (2. Las cursivas nos pertenecen)

De este modo, el *ideosema* se caracteriza por ser un puente que propicia un diálogo entre el discurso textual de la obra literaria y los discursos sociales externos, pertenecientes a prácticas ideológicas reales. Así las unidades semánticas de la narcoficción están constituidas a partir de referentes concretos (violencia, capitalismo, dispendio, machismo, brujería) socialmente compartidos, los cuales dentro de cada novela son tratados de manera particular. Sin embargo, aunque existan, por parte de cada escritor, posiciones ideológicas individuales de exponer este tópico, son discursos cultural e históricamente construidos por una comunidad, que los interioriza en la convivencia social y política.

En síntesis, el *ideosema*, en palabras de Edmond Cros, es un elemento morfogenético que por sí mismo es capaz de articular otras unidades mórficas que pueden ser diferentes de un texto a otro, pero que en el origen de cada una de estas se halla una articulación ideosemática que se realiza en las prácticas sociales o en la producción cultural. En concreto, esta noción trata de revisar los distintos mecanismos semánticos entre el nivel textual interno y las voces discursivas externas que presenta la obra. Por supuesto que la función ideológica es otro elemento que establece una relación entre la articulación de la vida social y las unidades semánticas que se exponen en el plano de la ficción.

### **2.3.2 Los *Ideosemas* como elemento del Discurso Social**

Edmond Cros considera que en la literatura todo acto lingüístico está condicionado por una posición ideológica de índole social por parte del escritor. En otras palabras, la escritura no es una práctica discursiva o procedimiento psicológico independiente del contexto socio-histórico en el que se produce; al contrario, se construye en el marco de la interacción socio cultural del autor. Por consiguiente, su perspectiva personal nunca funciona de forma autónoma, pues es el resultado de una construcción verbal que, transformada en el plano estético, tiene como referente el discurso social.

Acorde a lo anterior, se debe considerar que si bien es cierto que el discurso literario recrea a través del imaginario colectivo una serie de acontecimientos socio-históricos, esta representación proviene propiamente del discurso social, el cual suele categorizar y conceptualizar un sinnúmero de expresiones verbales que se manifiestan en el entorno real; así por medio de esta relectura, cada escritor realiza un ejercicio de interés personal y de reflexión sobre los elementos dispuestos en su contexto cultural.

De esta manera, la narconarrativa sirve como marco de meta-evaluación para analizar la diversidad discursiva existente socialmente sobre el tráfico de drogas, y asimismo, desde el plano ficcional, realiza una valoración sobre el comportamiento, la identidad y las normas axiológicas que el imaginario colectivo tiene sobre los narcotraficantes. En concreto, este conjunto de condiciones históricas y culturales están en su totalidad relacionadas con la producción literaria e inciden en el significado de la obra.

Por su parte, Règein Robin y Marc Angenot, en su ensayo titulado “La inscripción del discurso social en el texto literario”, aseveran que el sistema discursivo es una práctica de posicionamientos, pugnas, sentimientos y conflictos que manifiestan una diversidad de significados, y los cuales convergen en una multitud de espacios (mediáticos, religiosos, gubernamentales, familiares, etc.), conformando una estructura compleja y dinámica de organismos sociales, en este sentido describen de qué modo el escritor se vuelve un receptáculo: “En lo que llega al oído del escritor hay lugares comunes, clichés, máximas que delimitan el orden dóxico...hay también paradigmas más contruidos, opinión pública, saberes disciplinarios...grandes doctrinas contruidas como visiones del mundo, como historiosofías” (Robin y Angenot 53).

De igual modo, Robin y Angenot consideran que cada autor a través de su ejercicio creativo reconstruye tanto los hechos históricos como la posición ideológica que observa; no obstante, es imposible que renuncie a su visión personal, creencias políticas o estéticas, pero lo que sí pone en juego, o al menos trata de hacerlo, es incorporar todas las voces discursivas producidas en la práctica social; así bajo esta dinámica se generan una combinación de discursos en los que “el escritor decide ocupar una posición singular en el proceso de recepción, de reconfiguración de reemisión transformada de ese inmenso rumor del discurso social”(Robin y Angenot 55).

Por supuesto que es ingenuo pensar que todo escritor reproduce la totalidad de voces presentes en el entorno social; indudablemente que no es así, pues por regla general suele tomar como referente los discursos dominantes, provenientes quizá de fuerzas políticas, mediáticas u oligárquicas que tratan de imponerse sobre el resto de los sectores. Estas estructuras no son de carácter espontáneo y forman parte de una retórica que busca mostrar unidad o consenso para legitimarse y convertirse en una imposición ideológica, o desde una perspectiva sociocrítica en un *ideosema*.

La sociocrítica— desde el enfoque de Cros—expone que la ideología, así como los preceptos éticos y morales de la sociedad se producen sin duda alguna desde el discurso. A partir de él establece redes de significados o unidades conceptuales que agrupan semánticamente uno varios elementos de la realidad discursiva y a los que denominará *ideosemas*. Para ser más explícitos, todo *ideosema* está constituido en esencia desde el plano verbal, formando una cadena de interlocutores, quienes entran en una dinámica de doble interacción: el que habla o escribe recrea los hechos históricos de acuerdo a su horizonte de comprensión o a sus intereses particulares.

Para Edmond Cros un *ideosema* es un marcador lingüístico-discursivo que permite que el referente señalado tenga unidad semántica, pero si este es impreciso o carente de sentido, probablemente se convierta en una idea distinta. Por tal motivo, *ideosemas* como la violencia, la brujería o el dispendio son una construcción discursiva proveniente de la realidad social, que la narconarrativa incorpora como parte de una percepción generalizada por los escritores y sustentada en instituciones y élites dominantes que por medio de recursos retóricos repiten de manera incesante estas representaciones del narcotráfico.

Los discursos de organismo mediáticos, políticos o económicos califican al narcotráfico como el negocio ilícito más violento y cruel de toda la criminalidad organizada, por supuesto que esta percepción se transfiere a todos los sectores sociales, inoculándose en la conciencia colectiva fuertemente. Esta idea generalizada se vuelve parte de una retórica de control, pues inclusive el periodismo de investigación y la propia literatura en ocasiones reproducen esta misma visión condenatoria, comprobando de esta forma que las creencias son un sistema socialmente compartido.

Teun van Dijk, en su libro *Ideología y discurso*, asevera que en toda acción discursiva siempre se transmite información, pues a través de ella se construye la realidad, el conocimiento y la conciencia colectiva. Sin embargo, como ya anotamos, el discurso es un mecanismo de control empleado fundamentalmente por las élites simbólicas (periodistas, políticos, intelectuales, etc.) para enaltecer, estigmatizar o condenar. Así el narcotráfico, bajo una retórica reprobatoria, crea su propia imagen y manifestaciones culturales o artísticas que van a generar una metanarración de esta actividad.

Las distintas interpretaciones discursivas sobre los narcotraficantes, en principio, son producidas—como ya se mencionó—por sectores dominantes; posteriormente, la comunidad en general, considerando que es una colectividad de prácticas y discursos, al compartir la misma retórica ideológica de estas élites, legitima los modelos impuestos o relacionados con la imagen y proceder de estos grupos delictivos. De esta manera es como se construye la identidad del *narco*, quien mediáticamente es asociado como un criminal peligroso pero creyente, mujeriego, corruptor, violento, exitoso económicamente y astuto para el negocio. Todos estos rasgos también son proyectados en la música, la teleseries, la literatura y demás manifestaciones artísticas.

El narcotráfico en el imaginario social representa un negocio de éxito y constituye además una actividad aspiracional para los grupos sociales marginados, pues es la única opción real, en la actualidad, para detentar poder económico de manera relativamente inmediata. Estas características a favor conforman una percepción discordante sobre la imagen del narco (positiva/negativa); pero a su vez, estos elementos también motivan que sea una figura bastante rentable para la industria del entretenimiento, por ello, no es gratuito que la literatura, el cine o la música también se interesen en el tratamiento estético de este fenómeno.

En un estudio realizado por investigadores de la Universidad del País Vasco, titulado “La representación social del narcotraficante en jóvenes sinaloenses”, sus autores—Hiram Reyes Sosa, et al. —aseguran que la valoración que hacen los entrevistados sobre la imagen de estos delincuentes resulta contrastante porque oscila entre lo positivo y lo negativo, contraponiéndose a la opinión tan desfavorable que propagan los centros mediáticos y los círculos políticos. Mediante el planteamiento de algunas palabras asociadas con esta actividad y una pregunta de carácter introductoria se ponderaron las siguientes categorías que observaremos en la siguiente tabla.

### **Categorías sobre un narcotraficante**

<b>Campo temático</b>	<b>Palabras principales</b>	<b>Características del narcotraficante</b>
Características positivas	Autos, casas, economía, alhajas, ricos, dinero, mujeres, vestido, rasgos, inteligente y valiente	Define el perfil positivo prototípico, así como sus acciones típicas
Características negativas	Analfabeto, ignorante, drogadicto, inculto, sin educación, enfermo, vulgar y alcohólico	Define el perfil negativo prototípico, así como sus acciones típicas
Comportamiento	Agresivo, violento, corrupto, abusivo, peligroso, excéntrico, machista, grosero, delincuente, inmoral e intolerante	Caracteriza el comportamiento, así como las actividades delictivas
Hechos violentos y actos delictivos	Matan, delincuencia, violencia, poder, armados, venden, drogas, armas, muertes y corrupción	Identifica las actividades delictivas típicas y señala acciones violentas que realizan los grupos criminales

Fuente: Reyes Sosa, et al. 81

La clasificación vertida en el gráfico anterior demuestra que la imagen positiva del narcotraficante está asociada curiosamente con la bonanza económica y el poder adquisitivo. En contraste, los elementos negativos son los rasgos que en el entorno social más identifican a estos individuos y los que más sobresalen en el estudio. Pero se debe destacar que estas características coinciden en absoluto con los *ideosemas* y *patrones formales* —que con más detenimiento analizaremos en capítulos posteriores—, comprobando con ello que la construcción o identidad de un *narco* no es una cuestión solo personal o estética, pues depende en gran medida de la producción del discurso social.

En conclusión, en este apartado revisamos los principales elementos que conforman el discurso social. Se observó asimismo que los *ideosemas* no solo son una construcción ideológica-social, sino también una amalgama de expresiones verbales que circulan colectivamente a través de los mass media, organismos estatales y sectores intelectuales, generando la mayoría de las veces una retórica condenatoria sobre la imagen del narcotraficante; no obstante, en el imaginario colectivo su figura es asociada con el éxito y el ascenso económico, lo cual origina una identidad contrastante. Bajo estos rasgos la narconarrativa reproduce una idea muy semejante a la expuesta desde la perspectiva sociodiscursiva.

Finalmente, debemos considerar que los planteamientos de Edmond Cros están situados bajo la perspectiva del materialismo histórico. Cros se centra particularmente en el estructuralismo genético de Lucien Goldmann y en los postulados de la ideología materialista de Louis Althusser para sustentar sus preceptos sociocríticos; de igual modo, como ya se explicó antes, con este mismo marco conceptual, Pierre Bourdieu analiza la cuestión del consumo cultural y los principios de la reproducción social en el arte de las sociedades capitalistas modernas. Bajo esta misma dirección apuntan los

preceptos de Franco Moretti, de quien a continuación desglosaremos algunos elementos sustanciales de su teoría.

#### **2.4. Franco Moretti: patrones formales y aspectos espaciales**

La propuesta de Franco Moretti nos permitirá localizar de manera más clara los patrones más recurrentes en el conjunto de obras que conforman nuestro *corpus*. En primera instancia, podemos reconocer qué rasgos comparte la novela del narco con otros géneros (la narrativa policiaca o la novela política por citar los casos más cercanos). Además mediante algunas tablas podremos comparar la producción literaria de este género, por ejemplo, entre México y Colombia. Asimismo, revisaremos los marcos espaciales que con mayor regularidad presenta la narconarrativa que nos ocupa en el presente proyecto. Esto nos permitirá reconocer si los puntos geográficos referidos socialmente son semejantes en las obras del *corpus*, o si por el contrario, hay discordancia en este aspecto. También, a través de esta propuesta espacial, examinaremos qué tipo de desplazamientos realizan los personajes y cuáles son sus zonas de tránsito u operación dentro de la diégesis.

Franco Moretti propone analizar la literatura desde distintas perspectivas teóricas, particularmente desde la historia cuantitativa, la geografía y la teoría evolutiva. En concreto, bajo este esquema de estudio, se busca erradicar el enfoque tradicional de sólo centrarse en el examen de los textos representativos, con su propuesta, en cambio, el propósito reside en reconocer la gran masa o el conjunto total de novelas publicadas en una determinada época. Para Moretti lo importante no consiste en sólo rescatar hechos individuales, sino identificar las características colectivas globales de la suma de la producción literaria en cuestión. De este modo, los gráficos o mapas son un instrumento

idóneo para ilustrar el proceso evolutivo y las transformaciones del fenómeno literario. En este sentido, en su ensayo titulado “La novela: historia y teoría”, al respecto asevera:

Todos los estudiosos literarios analizan las estructuras estilísticas: estilo libre indirecto, la corriente de la conciencia, el exceso melodramático, lo que sea. Pero es asombroso lo poco que sabemos de hecho sobre la génesis de estas formas. Una vez instaladas, sabemos qué hacer; pero ¿cómo llegaron allí? En concreto, ¿cuáles son los pasos? Nadie lo sabe realmente. Examinando miles de variaciones, permutaciones y aproximaciones, una estilística cuantitativa del archivo digital tal vez encuentre respuestas. (Moretti 104)

A partir del análisis cuantitativo, arguye Moretti, se pueden conocer los rasgos literarios de la tradición novelística en distintos países; así la historia de la literatura se convierte en un gran *corpus* de estudio que permite, además, comparar los patrones estilísticos o estéticos en diferentes continentes y en diversos siglos. De esta forma, mediante este tipo de análisis se pueden obtener información estadística más representativa a nivel global, pues su propósito es aportar datos, no interpretaciones, tampoco representa un sistema teórico. Asimismo, apunta Moretti, la novela puede ser estudiada desde diversos ángulos; por ejemplo, el auge y la producción que tuvo a partir del siglo XVIII se puede examinar mediante bases matemáticas, en su libro, *La literatura vista desde lejos*, opina al respecto sobre la naturaleza de estas investigaciones:

La novela se convierte en el gran oxímoron moderno de la *novedad regular*: lo inesperado que los consumidores esperan tan a menudo y con tanta ansiedad que ya no pueden vivir sin ello. La novela «se convierte en una necesidad vital... El ascenso de la novela, por consiguiente; o, mejor, *un* ascenso en una historia que había comenzado muchos siglos antes y que experimentará otras varias aceleraciones, como se deduce claramente de los datos sobre la publicación de novelas nuevas en Gran Bretaña entre 1710 y 1850. (63)

Como se menciona en el fragmento anterior, los gráficos facilitan la comprensión de una estructura teórica sólida de la producción, del estilo y de la evolución de la novela. De manera semejante, los mapas cumplen con esa función, evitando las interpretaciones, opiniones o suposiciones. Por ejemplo, la comercialización y venta de la creación literaria dependió en gran medida de la serenidad política o de las revueltas sociales de la época, pero estas características sólo son observables cuando se considera como instrumento de indagación la economía, los escenarios de publicación y sobre todo la medición de periodos significativos de la historia; por tal razón, asevera Franco Moretti que el análisis de los marco temporales propicia un conocimiento más exacto de los elementos que conforman una tendencia narrativa; sin embargo, asegura que por lo regular la crítica literaria se suele fijar únicamente en periodos muy extensos donde las estructuras permanecen casi invariables y dejan de lado o nunca se ocupan de los lapsos intermedios por no comprender aún su relevancia. No obstante, a través de estos mecanismos se pueden revisar todos los aspectos temporales y precisar los años de circulación, sin la necesidad de excluir algunos de ellos:

Cada oleada produce más o menos el mismo número de novelas por año, y dura los mismos veinticinco o treinta años, y cada una también asciende sólo después de que la oleada previa haya comenzado a refluir y la decadencia de un género predominante parece ser de hecho aquí la condición previa necesaria para el despegue de su sucesor. Lo cual puede explicar esos extraños «periodos de latencia». (Moretti, *La literatura vista desde lejos* 70)

Así, la recopilación de datos es vital para tener un acercamiento más claro sobre la periodización literaria y por consiguiente sacar conclusiones más puntuales; por ejemplo, la existencia de cuarenta y cuatro géneros literarios en 160 años en la literatura inglesa, de los cuales más del sesenta por ciento se gesta en tan sólo en un lapso de

treinta años. Esto significa que la evolución en largos periodos es prácticamente nula pero, en cambio, en periodos breves hay innovaciones eminentes que eliminan de manera contundente a los anteriores. Moretti ilustra lo anterior al mostrarnos cómo en la Gran Bretaña la novela epistolar (la cual permaneció vigente más de cuarenta años) fue desplazada por la gótica y a su vez ésta se vio relevada por la novela histórica. Asimismo, en un lapso de ciento cincuenta años (1750-1900) se presentaron más de cuarenta géneros novelísticos.

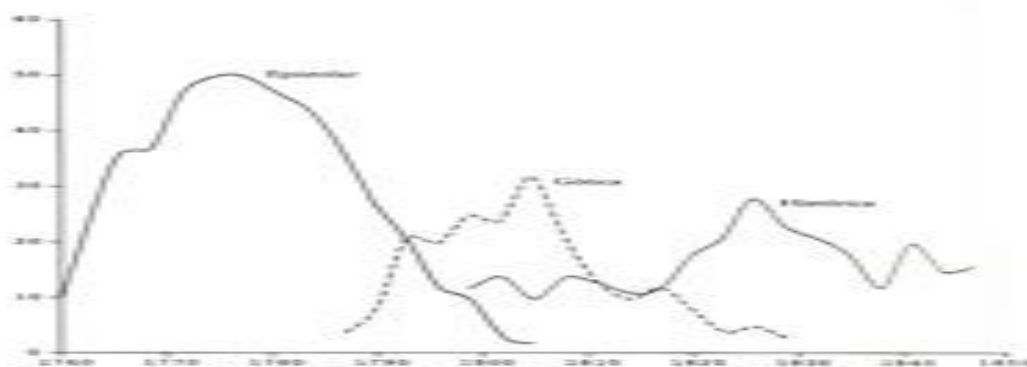


Ilustración. Mercado de las formas hegemónicas de la novela inglesa 1750-1900

Por otra parte, en su libro *La literatura vista desde lejos*, Franco Moretti establece una geografía literaria como centro de su análisis, basado en atlas literarios, y en investigaciones realizadas por los formalistas rusos, propone estudiar el espacio en la literatura mediante mapas y datos de carácter cuantitativo. Así entonces incorpora otros instrumentos de medición como los diagramas o la geometría para explicar los lugares de tránsito de los personajes en una novela y los puntos de reunión más recurrentes (la iglesia, la plaza pública, la escuela, etc.) en la historia. De igual modo, se pueden agrupar los núcleos espaciales de los protagonistas y cuál es su relevancia y distancia geográfica dentro de la diégesis.

La premisa principal de la que parte Franco Moretti, reside en demostrar que el análisis literario centrado en el *close reading* ha servido para sacar conclusiones particulares de obras canónicas; en cambio, con este método de trabajo se pueden

realizar estudios diacrónicos más significativos de la historia literaria, por ejemplo, como ya hemos apuntado, la aparición y transformación de los géneros narrativos, la distribución espacial en determinadas novelas o las innovaciones del uso del estilo indirecto libre en los últimos dos siglos. Estos aspectos se han dejado al margen por los especialistas literarios porque, según Moretti, no los han considerado relevantes. Sin embargo, apunta el autor, bajo esta dinámica se pueden examinar, tomando distancia o fuera del texto, los procedimientos, los resultados y las repeticiones de las distintas manifestaciones narrativas para tener mayor certidumbre sobre la historia colectiva de la literatura.

Asimismo, en su artículo titulado “Teorías de redes, análisis de trama”, Franco Moretti propone otra línea de análisis: la teoría de redes, la cual consiste en establecer conexiones entre cierto tipo de objetos (desde actores de cine hasta investigaciones formales), a las que el autor denomina nodos o vértices, relacionados entre sí por medio de aristas o arcos. El propósito de esta propuesta es encontrar las consonancias entre estos elementos (nodos, vértices, aristas).

Acorde con Moretti, los personajes forman redes y las interacciones que existen entre ellos constituyen aristas. Para ejemplificar lo anterior, examina las diversas relaciones de los personajes de la obra teatral de Shakespeare *Hamlet*. Para ello elabora un organizador gráfico a partir de aquellos—personajes—que intercambian palabras entre sí; de esta forma, se pueden observar de manera más clara las relaciones directas entre el protagonista y el resto de los personajes. La finalidad de este tipo de estudio, apunta el autor, reside en la posibilidad de subrayar segmentos concretos de la trama, subsistemas que poseen alguna particularidad significativa del resto, a propósito de esta clase de análisis, el teórico comenta:

La tercera peculiaridad de esta metodología es que, una vez realizado el organigrama de una obra, ya no se trabaja con la obra propiamente dicha, sino

con un modelo. El texto queda reducido a personajes e interacciones abstractas y este proceso de reducción y abstracción supone que el modelo es mucho menos que el original. Pensemos, por ejemplo, en lo siguiente: hablo de Hamlet y no digo nada sobre las palabras de Shakespeare. Sin embargo, en cierto sentido digo mucho más, porque un modelo nos permite visualizar la estructura subyacente a un objeto complejo. (“Teorías de redes...” Moretti 75)

A partir de estas redes se puede prescindir del estudio introspectivo de los personajes. Así como excluir, asegura Moretti, las repetitivas clasificaciones de personajes protagonistas y secundarios o redondos y planos. Por tal motivo, es necesario replantear una re-categorización y jerarquía entre ellos. Ante este esquema de análisis los personajes de obras como *Otelo*, *Macbeth* o *El Rey Lear* presentan los mismos resultados: el protagonista de la obra generalmente facilita estabilidad a la red, propiciando que todos estén conectados con todos. Basado en la teoría de redes de Mark Newman, Moretti arguye que: “Si el vértice A está conectado al vértice B y éste al vértice C, existe una elevada probabilidad de que el vértice A también esté conectado al vértice C. Dicho en el lenguaje de las redes sociales: es probable que el amigo de tu amigo también sea amigo tuyo” (“Teorías de redes...” 81). Esto motiva a que todos los personajes estén conectados entre sí desde distintos ángulos.

Sin embargo, este tipo de redes basadas en los diálogos de los personajes de obras dramáticas, no tiene el mismo efecto que en las novelas puesto que en ellas la interacción verbal es nula porque las acciones, hechos y palabras proferidas, son predominantemente narradas; en ocasiones el estilo directo puede sustituir esta característica, pero la interacción verbal es muy reducida. No obstante, apunta Moretti que en ocasiones es posible realizar esta tarea, a partir de localizar fragmentos en los que los personajes interactúan por medio de diálogos.

De este modo, Moretti en el citado artículo—“Teorías de redes, análisis de trama”—toma como base de su estudio las novelas *Memorias de una roca*, de Cao Xueqin, y *Nuestro común amigo*, de Charles Dickens, compara, en primera instancia, el número de personajes que tiene cada una en los capítulos seleccionados; posteriormente, va trazando las distintas conexiones entre los personajes, a partir de las distintas redes que establece concluye que Dickens construye sus obras mediante un modelo binario marido-mujer, padre-hijo, amigo-amiga, amada-pretendiente, empleador-empleado, permitiendo que bajo esta estructura haya una simetría permanente, debido a los pocos personajes que aparecen en los apartados examinados: “cuando hay pocos personajes la simetría parece surgir por sí sola, aunque no se busque una estética de la simetría. La estética de la simetría está siempre muy presente en la cultura literaria china” (Moretti, “Teorías de redes...” 88). Acorde con el teórico, las novelas chinas por tradición deberían ser más simétricas que las europeas; sin embargo, no es así porque en ocasiones el excesivo número de personajes (entre 100 o 120) lo impide.

En conclusión, apunta Franco Moretti, de acuerdo con el análisis de redes de personajes que realiza, de las novelas *Memorias de una roca* y *Nuestro común amigo*, las estructuras narrativas entre Oriente y Occidente se escriben de manera diferente y desde puntos de vista opuestos; no obstante, advierte, que este estudio solo es un esbozo general de las relaciones que establecen los protagonistas de cada obra con el resto de los personajes, pero quizá en un futuro estos acercamientos produzcan esquemas semánticamente más significativos.

Para efectos de nuestro proyecto, nos apoyaremos de los planteamientos que expone Franco Moretti para ubicar geográficamente los espacios y puntos de desplazamientos que refieren nuestras novelas de análisis. Asimismo, realizaremos una tipología de los personajes más recurrentes de la narcoficción: el policía, el detective, el

capo-narco, el narco-junior, el letrado, etcétera; con base en este tipo de estudio podremos delinear de una forma global los *patrones formales* más notorios e iterativos en nuestro *corpus*. Esto nos permitirá observar si tanto espacios como personajes son un constructo social de estereotipos y no una propuesta personal por parte de los autores.

Franco Moretti, del mismo modo que Edmond Cros, nos permitirá identificar y establecer las estructuras textuales prototípicas de la narconarrativa mexicana. Recordemos que nuestro proyecto tiene como una de sus metas reconocer los rasgos textuales y extratextuales más recurrentes en este género.

En la misma dirección apuntan las reflexiones de David Throsby, quien, al igual que Bourdieu, considera que el arte en general produce valor en la medida que se va convirtiendo un bien cultural, mediante su legitimación, demanda y comercialización. Es así como desde los años noventa, con el arribo de la globalización, opina Throsby, las artes son visualizadas como bienes económicos. Pues a partir de esta década, las actividades culturales también influyen en las actividades financieras. De este modo, se comienzan a valorar como parte del patrimonio a la industria creativa y cultural, pues su relevancia en la mercantilización y consumo masivo es determinante en la economía contemporánea, particularmente el libro y el cine. Por este motivo, nos interesa conocer de manera más puntual los postulados que expone Throsby con respecto a los bienes económicos creativos, artísticos y culturales.

## **2.5. La economía de la cultura**

David Throsby, como ya apuntamos con antelación, nos permitirá observar con más detenimiento la relación existente entre las artes creativas centrales—como la

literatura—y las industrias culturales.<sup>25</sup> De esta manera, revisaremos hasta qué punto el desarrollo y la promoción de la narco-cultura generan una capitalización económica o simbólica en el ámbito cultural y artístico de sus autores. De este modo, podremos evaluar si el *campo literario* o el *habitus* de los escritores está asociado con políticas institucionales, o si solo obedecen a la inercia de la industria editorial que exige o solicita novelas con temática de moda, subordinando los valores estéticos a intenciones meramente mercantiles.

David Throsby realiza, en su libro *The Economics of Cultural Policy—La economía de la política cultural—*, una exposición sobre la relevancia que deben tener en la actualidad las políticas culturales como agentes de desarrollo y crecimiento intelectual en los países. El teórico asevera que a partir de los años noventa, a escala mundial, la UNESCO comienza a establecer una estrategia para atender la diversidad cultural en las sociedades. De este modo, fue decisivo fomentar una política cultural por parte del Estado y revisar bajo qué condiciones económicas se llevaría a cabo.

Otro elemento de igual importancia fue el fomentar la creatividad como una fuerza motivadora de innovación, cambio y renovación. Esto motivó que las artes en general, a partir de esta etapa, tuvieran más promoción mediática y un mayor desarrollo comercial. Acorde a lo anterior, será oportuno analizar hasta dónde la publicación de la

---

<sup>25</sup> Adorno considera que la modernidad es sustancial para comprender las manifestaciones estéticas de la época. Para él este periodo representa un punto de ruptura pero, ante todo, de una marcada crisis, que por supuesto también influirá en el espacio artístico. A partir de esta inestabilidad, el arte cobrará nuevos significados, estando en constante mutación, incertidumbre y algidez. Esta transformación está relacionada con el auge del capitalismo y la llegada de la sociedad de masas, estos dos factores serán determinantes para producir la principal amenaza, según Adorno, contra la cultura y el arte: la *industria cultural*. No obstante, a pesar de la ya subrayada pérdida de autonomía, por causa de la *industria cultural*, el arte no se mantiene fijo, es una actividad que está en constante movimiento, esto propicia que mantenga cierta resistencia y dinamismo, haciendo que no se cosifique y se convierta en simple objeto mercantil. Véase Theodor Adorno. “la Industria Cultural”. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1998.

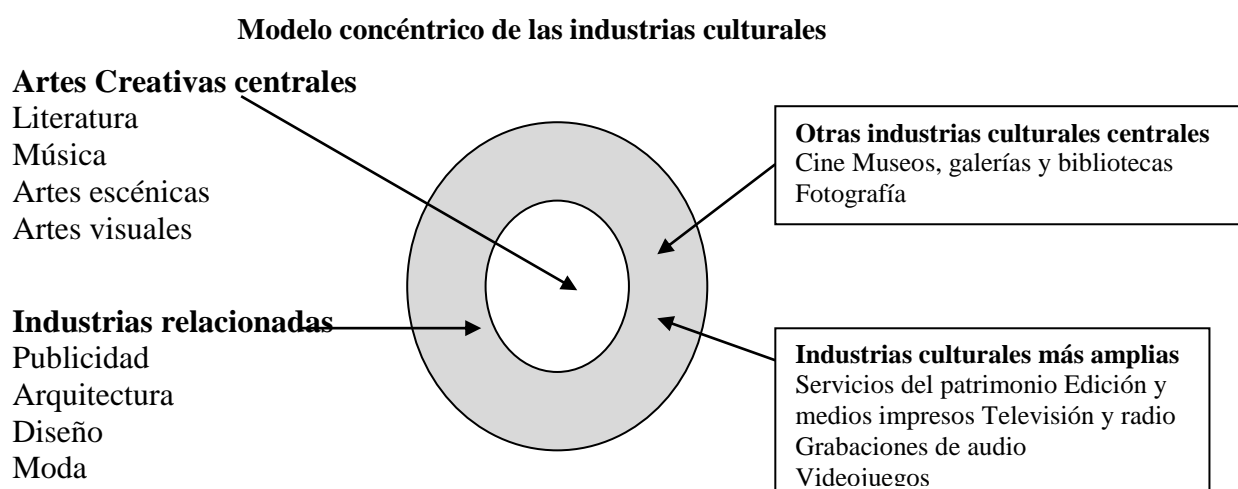
narconarrativa está asociada como parte de un fenómeno estrictamente mercantil y publicitario, más allá de los elementos estéticos o culturales que busca proyectar.

El concepto de *industria creativa* tiene como propósito buscar el desarrollo económico de las artes y sentar las bases para el establecimiento de una política cultural a nivel mundial. Sin embargo, pese a tener la misma finalidad, la variedad financiera y la propia idiosincrasia de cada país hace imposible que se presente de manera semejante a nivel global; de hecho el sector creativo es amplio e incluye un sinnúmero de disciplinas, artistas, instituciones públicas, empresas privadas y por su puesto consumidores. Pero Throsby enfatiza que si bien es cierto que los servicios culturales, como el cine o la literatura, tienen un valor comercial también manifiestan una característica adicional:

Si uno piensa sobre cualquiera de los bienes y servicios culturales, como una película, un programa de televisión o una novela, son expresiones que tienen un elemento adicional al valor comercial, que es su valor cultural. Estamos hablando, entonces, de industrias que encarnan alguna forma de propiedad intelectual. (56)

No obstante, un problema que presentan las industrias culturales es saber cómo se establecen solo a partir de parámetros económicos y qué valor tiene el sector creativo dentro de esta cadena. Throsby asegura que generalmente los intereses de los artistas están orientados a promoverse como un valor de intercambio monetario tanto en la industria creativa como en la cultural. Bajo esta dinámica, la cultura se caracteriza por una cadena mercantil de productores y consumidores, regidos solo por intereses financieros, impidiendo el surgimiento de objetos culturales autónomos de intercambio monetario. Así, por ejemplo, la literatura, la música, el teatro o el cine son artes creativas que se mueven dentro de una economía neoliberal, que además forman parte de una organización mayor y que también están regidas por normas de carácter

comercial y capitalista. En el siguiente esquema podemos observar la interrelación de estos elementos.



Fuente: [www.gestioncultural.com](http://www.gestioncultural.com)

Como bien se puede observar, en el centro de este modelo están las artes creativas como eje fundamental de la industria cultural. No obstante, precisa Throsby, se debe hacer la diferencia entre el valor económico de los bienes culturales y el de estricto carácter cultural. Para el teórico, en el caso de los bienes culturales, hay dos aspectos primordiales que generan capital económico: el coste monetario directo que se experimenta al consumir o producirlos y el valor de no uso, que la sociedad le otorga al ser valorados o apreciados de una manera más amplia e incluso simbólica por la gente;<sup>26</sup> por ejemplo, los *best sellers*, la música o el cine comercial forman parte de esta clase de plusvalía que únicamente proporciona gasto, ocio y cierto estatus social en sus consumidores. De igual modo, tanto la narcoficción como las narcoseries, que como

---

<sup>26</sup> Desde una perspectiva marxista, Walter Benjamin, en su conocido ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, considera que el objeto artístico en la época moderna—el Siglo XX—es una simple mercancía o producto inanimado para ser vendido, que aunque siempre se presenta como algo nuevo o novedoso, su destino siempre es el mismo: el mercado. El pensador alemán observa que el hecho u objeto estético al quedar reducido a simple producto mercantil toma otra dirección, ajena y diferente a la percepción de antaño. Por supuesto que para Benjamin los cambios culturales, políticos y económicos que percibe, modifican notoriamente la interacción social en todos los ámbitos. Consúltese Benjamín, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones. 1973, 17–59.

medio de entretenimiento y consumo generan ganancias financieras directas a los productores y las compañías editoriales; pero, asimismo, aportan tanto a la comunidad como al medio cultural a comprender la historia, la identidad y la psique de esta actividad.

De esta manera, para David Throsby “los valores de no mercado” están asociados con los bienes públicos, los cuales provienen de la sociedad en conjunto y se relacionan con el valor simbólico. De acuerdo con el autor, también contribuyen a darle cohesión, armonía y funcionamiento a nuestra sociedad. En términos coloquiales, el valor cultural es poco tangible, a diferencia del económico que concretamente se puede representar en términos monetarios, en cambio, para apreciar la valoración cultural se tienen que considerar otros factores como la trascendencia, la difusión, el interés comunitario, entre otros. Estos rasgos son esenciales para fomentar una política de la cultura, bajo la cual la creatividad y las artes en general son de vital importancia para su consolidación.

Por tanto, la creación y el establecimiento de las industrias culturales, por un lado, son primordiales para el desarrollo de la economía, pero, por otro, son necesarios también para producir bienes de arte o cultura públicos, como parte de los derechos civiles de la sociedad. De tal modo, entonces, se podrán gestionar o reclamar como un deber ciudadano la fundación de políticas gubernamentales a favor de la promoción de las artes creativas y de la industria cultural en general. Es así como, de acuerdo con David Throsby, en un sentido más amplio, de manera semejante se torna—la industria cultural—igual de importante que la economía y el valor que ésta genera. Del mismo modo, es relevante atender los distintos estratos (artistas, difusión, promotores, manufactura, mercado meta) que intervienen en este proceso, sólo así se podrá potenciar el crecimiento de estas prácticas.

### 2.5.1 La industria cultural y creativa en América Latina

Como ya se expuso anteriormente, la industria cultural y creativa opera como una empresa multinacional<sup>27</sup> y en la actualidad tiene como principal aliado a los *mass media*. En Latinoamérica, por ejemplo, los grandes consorcios mediáticos controlan y ejercen un dominio absoluto sobre la sociedad. De este modo, es cada vez más trascendente la influencia que tienen sobre la cultura, la educación, la política, etc. En este sentido, Martín Becerra y Guillermo Mastrini aseguran que:

Cada año un ciudadano latinoamericano, en promedio, compra menos de un libro, asiste menos de una vez a una sala cinematográfica, adquiere medio disco compacto por el circuito legal y compra un diario sólo en 10 ocasiones. La conexión a Internet en la región no alcanza al 10 por ciento de la población. En cambio, el ciudadano latinoamericano accede cotidianamente a los servicios de la televisión abierta y la radio. (2)

Lo anterior demuestra una evidente contradicción por parte de la industria cultural en nuestro continente. Este hecho se torna paradójico si pensamos que el objetivo de este sector es lo estrictamente mercantil; sin embargo, más del noventa por ciento de esta industria se concentra en las empresas de comunicación, evidenciando que la única vía para conocer o en consecuencia consumir estos productos es solo a través de los consorcios mediáticos. Aspecto que no deja ser más peligroso aún si consideramos el poder de manipulación que tienen sobre un receptor ignorante, pasivo o apático.

---

<sup>27</sup> La *industria cultural* actualmente es una entidad multifacética universal que genera un sinfín de productos comerciales: audiovisuales, editoriales, musicales, deportivos, informáticos, cinematográficos, mediáticos, etcétera. De acuerdo con datos de Néstor García Canclini en América Latina deja ganancias exorbitantes, entre 40 y 60 millones de dólares anuales, de esta forma termina ocupando uno de los lugares centrales en la economía mundial y uno de los agentes más influyentes de la presente globalización.

Entonces ante esta evidente concentración mediática, se forman alianzas, convenios y grupos que controlan de manera absoluta los valores, las creencias, las actividades y el consumo de los ciudadanos. Por tal motivo, en América Latina, la *industria cultural* es totalmente dependiente de los medios de comunicación, solo a través de ellos se valida o se desacredita personajes, acontecimientos o productos. La ausencia de un marco regulatorio provoca que la sociedad se informe o se eduque bajo un contexto mercantil, vacío, enajenante y permeado de intereses. Como bien señalan Becerra y Mastrini, el hecho de que la radio y la televisión abierta sean gratuitas, el ciudadano común considera que el pago por un producto, ya sea de la industria editorial o musical, es algo innecesario, puesto que su adquisición puede ser sustituida por cualquier recompensa o fantasía que le ofrezca el medio de comunicación de su preferencia.

Uno de los sectores a los que más afectó la industrialización de los *mass media* en Latinoamérica, aunado a las crisis económicas, es el campo editorial. García Canclini refiere que en la década de los ochenta las principales editoriales de esta región fueron vendidas a empresas españolas o transnacionales europeas. Por supuesto que este hecho cambió la dinámica de publicación, pues muchas compañías de origen estadounidense entraron al mercado latinoamericano, promoviendo particularmente biografías de personajes famosos, libros de texto, técnicos y de superación personal, estos últimos, por cierto, fueron auténticos *best-sellers* en su época. Ante tal contexto, la disparidad lectora se hizo más notoria y sobre todo empobreció el desarrollo cultural del continente:

Uno de los signos más elocuentes de la declinación cultural y económica que está ocurriendo en casi toda América Latina (salvo tres parciales excepciones: Brasil, Chile y México) es la pérdida de la industria editorial y de la relación entre lectura

y educación, que fue decisiva en la formación de naciones y ciudadanías modernas. En tanto España exportó en 2001 libros por valor de 602 millones de euros, aumentando en 13.49 por ciento sus ventas del año anterior, en los países latinoamericanos cerraron centenares de editoriales y librerías. (García Canclini 15)

Ante tal panorama, el propio García Canclini asegura que en la actualidad la *industria editorial* se ha logrado reposicionar en el mercado gracias a las diversas ferias del libro existentes en Guadalajara, Bogotá, Buenos Aires, Santiago de Chile y Sao Paulo; esto ha permitido que alrededor de 500 mil personas las visiten y generen aproximadamente 12 millones de dólares en ganancias. Sin embargo, solo las editoriales transnacionales en el mercado castellano como Planeta, Mondadori o Santillana han sabido capitalizar estas oportunidades mercantiles, desplazando a las casas editoras locales que sobreviven milagrosamente ante el embate de la economía neoliberal. Acorde con lo anterior, es pertinente aclarar que gran parte del *corpus* del presente proyecto está publicado por editoriales españolas como Anagrama, Tusquets (Planeta), Grijalbo (Mondadori), estas obras han tenido una mayor circulación o proyección, en contraste con aquellas publicadas por casas editoras pequeñas. Este hecho revela que aunque la narconovela ha tenido un marco editorial desigual, el fenómeno ha sido de interés intelectual y comercial tanto para mercados transnacionales como para mercados locales, teniendo inicialmente en ambos casos una recepción de censura o de descrédito literario por parte de la crítica y de algunos sectores culturales al considerar que se hace apología de esta actividad. No obstante, paulatinamente esta manifestación narrativa se ha posicionado en el mercado cultural.

Si retomamos algunas premisas de Escarpit, Bourdieu o Throsby, aplicadas al tema de estudio del presente proyecto, podemos afirmar que la literatura, como objeto artístico, a partir de la segunda mitad del siglo XX comienza tener un auge comercial,

una circulación y un consumo masivo diferente al de décadas anteriores. La apertura de empresas editoriales y grandes librerías propició que se produjera toda una parafernalia en su rededor: publicidad, mercados meta, distribución, etc. Además durante este periodo aparecen los llamados *best-sellers*, los cuales contribuyeron a crear la idea de consumo masivo, reforzado también por los atractivos escaparates de las tiendas y de las recurrentes ferias de libro anuales, las cuales sin duda influyen terminantemente en el gusto de los lectores, demostrando que la literatura, al igual que las artes en general, está sujeta a reglas de mercado y con propósitos mercantiles.

Por tal razón, consideramos conveniente realizar un análisis de la novela mexicana del narcotráfico desde los preceptos que plantean Escarpit, Bourdieu, Cros, Moretti, Throsby, entre otros, a partir de estos presupuestos comprobaremos cómo se integra esta narrativa a la dinámica o mecanismos de la industria editorial, de entretenimiento y mediática, aspectos que ya contemplaba Robert Escarpit en su estudio. De esta manera, podemos conocer de qué modo este género se ha posicionado como una corriente meramente comercial o si a pesar de esto posee el reconocimiento literario. Asimismo, haremos un seguimiento particular sobre la recepción o el canon (reseñas, comentarios, comparaciones) que hace la crítica especializada sobre las novelas de nuestro *corpus*, y en qué proporción contribuye a su descredito o validez estética.

De igual modo, nos ocuparemos de localizar, bajo los términos de la *sociocrítica*, los *ideosemas* más frecuentes en las novelas de trabajo, esto nos permitirá analizar hasta qué punto la violencia, la brujería, el narcocapitalismo o la masculinidad hegemónica solo son producto de una percepción compartida socialmente, a través de la cual los escritores se basan para recrear ficcionalmente su perspectiva sobre este tema. Asimismo, los *patrones formales* nos servirán para localizar y mapear los principales

espacios por los que transitan los personajes. En esta medida también trataremos de realizar una clasificación general de todos ellos, con el fin de corroborar hasta qué proporción se recurre a estereotipos culturalmente relacionados con esta actividad.

Los conceptos de Pierre Bourdieu, *campo literario* y *habitus*, serán fundamentales para nuestro análisis, pues mediante ellos trataremos de realizar una radiografía de la narcoficción mexicana: posicionamientos, pugnas entre escritores, críticos e instituciones culturales; de manera semejante, revisaremos cuál ha sido el itinerario estético y político de cada uno de los autores que conforman nuestro *corpus* de trabajo. Asimismo, nos apoyaremos del precepto de *industria cultural* para evaluar cómo el narcotráfico por medio de los narcocorridos, series de televisión, crónicas periodísticas y, por supuesto, de la literatura (tema que directamente nos ocupa en este proyecto) se ha convertido en toda un emporio de la industria del entreteniendo, que paulatinamente ha generado un sinfín de adeptos y consumidores.

### III. Elementos *idiosemáticos*

“pa dar levantones  
somos los mejores  
siempre en caravana  
toda mi plebada  
bien empecherados  
blindados y listos  
para ejecutar”...

Movimiento alterado

### 3. Elementos *idiosemáticos* en la narconovela mexicana contemporánea

Antes de iniciar el análisis textual de nuestro *corpus*, creemos conveniente plantear de manera tentativa una definición global de la denominada narconovela. La narcoliteratura es un género que refleja una realidad social que corresponde a un periodo histórico, en la que diversos autores reflexionan desde la ficción sobre el comercio y trasiego de narcóticos. Generalmente, sus protagonistas son capos de la droga, sicarios o policías. El argumento por lo regular gira en torno a las confesiones o el *modus operandi* de los personajes. Autores como Lolita Bosch, en su conocido libro *Campos de amapola. Antes de esto*, considera que la narco-narrativa es una vertiente que revisa acontecimientos particulares relacionados con el narcotráfico y se recrea literariamente desde un posicionamiento crítico, no solo para exponerlo. Temas como la violencia, el poder, el dinero, la música, las ejecuciones, etc., forman parte de estos textos.

En síntesis, podemos afirmar que el término narconovela atiende una diversidad temática, en la que directa o indirectamente se explora la presencia del tráfico de drogas como parte de la realidad mexicana. La carga peyorativa por parte de la crítica y los distintos sectores mediáticos ha hecho que se le considere literatura menor; sin embargo, como bien apunta Diana Palaversisch, en su artículo “El Panorama de las drogas en México...”, que toda vez que las grandes editoriales transnacionales (Planeta, Mondadori, Anagrama, Alfaguara, Tusquets) han publicado y promovido esta vertiente narrativa, también pierde su fuerza anti-*establishment* para convertirse en la última “barbarie exótica” de México. Este fenómeno sociológico y extra-literario lo revisaremos con extremado detenimiento en el último capítulo. Por ahora, nos ocuparemos de analizar las características textuales más sobresalientes bajo los conceptos de *ideosemas* y de *patrones formales*. Bajo estas dos nociones se examinará la regularidad de ciertos rasgos textuales en las novelas seleccionadas.

Al revisar textualmente cuáles son los aspectos más característicos de esta narrativa, nos centraremos, como ya se indicó, en dos términos mencionados en el capítulo anterior: *los ideosemas*, concepto emanado de la sociocrítica de Edmond Cros, y *los patrones formales*, noción planteada por la teoría de Franco Moretti. Para esta tarea, en primera instancia, solo analizaremos los *ideosemas*, que a nuestro parecer son los más representativos y consuetudinarios de la narconarrativa mexicana: la violencia, el capitalismo, la brujería y la masculinidad hegemónica. Esto nos ayudará a clasificar y a organizar de manera más práctica e inmediata nuestro *corpus* de investigación. Asimismo, los *patrones formales* nos proporcionarán más indicios sobre los tipos de personajes, los desplazamientos y los espacios más recurrentes, con la finalidad de establecer una tipología global de las diversas representaciones literarias sobre el mundo del narcotráfico.

De este modo, en este apartado nos abocaremos estrictamente a examinar estos rasgos de carácter textual con el propósito de esclarecer con mayor certidumbre si el conjunto de estas obras comparten elementos semejantes y en qué proporción se reiteran. En un apartado posterior, el análisis de estos dos conceptos nos servirá para esclarecer la manera en que las prácticas sociales contribuyen al nacimiento de la obra y de qué contexto histórico en particular se valen los autores o las editoriales para propiciar la producción de la narconovela. En consecuencia, en primera instancia, a través de estos *ideosemas* podremos establecer una mediación entre las estructuras transferidas directamente de la práctica social y el discurso referido o escrito.

### **3.1 Primer *idiosema*: la violencia**

Desde la perspectiva de la sociocrítica que postula Edmond Cros, un *idiosema* está relacionado con un conjunto de elementos semánticos relacionados con una práctica

ideológica en particular.<sup>28</sup> Textualmente es un elemento discursivo que establece una relación de significado entre los personajes y el relato. En el discurso literario expresa una relación directa entre el contexto histórico y las posiciones políticas-ideológicas de quien las emite (Cross 53). En otras palabras, es un elemento estrictamente textual que manifiesta intereses y enfoques de carácter social, cultural, político, etc.

Edmond Cros considera que un *ideosema* posibilita el análisis de la obra literaria en dos direcciones: mediante un contenido social por medio de su significación cultural, ideológica o política, y a través del texto como un universo paralelo al contexto histórico de la obra. En otras palabras, toda obra de ficción establece relaciones de carácter extratextual pero solo y únicamente a través de su estructura y discurso interno, con el fin de encontrar el sentido socio-ideológico desde donde fue producido.

A través de los *ideosemas*, de acuerdo con Cros, se crean redes discursivas en las que se expresa la ideología, las circunstancias históricas y las condicionantes sociales que las propiciaron. Dicho de otra forma, funcionan como “articuladores semióticos” cuando operan extra-textualmente y como “articuladores discursivos” cuando se relacionan de manera directa con el texto. En resumen, para el teórico francés toda obra literaria y objeto artístico pueden manifestar datos socio-culturales.

De esta forma, observaremos de qué modo la violencia, el (narco) capitalismo, el dispendio, la masculinidad hegemónica y la brujería, en sus distintas maneras de manifestarse dentro del campo social, son *ideosemas* estructurantes de las narconovelas que conforman nuestro *corpus* de trabajo; asimismo, es relevante aclarar que si bien es

---

<sup>28</sup> Edmond Cros realiza un estudio sociocrítico sobre *La vida de Guzmán de Alfarache*, en su análisis establece relación entre los sermones o consideraciones morales que se exponen en el relato con la represión religiosa imperante en aquella época. Al examinar el discurso textual de la obra, Cros observa que existe una mediación sociodiscursiva con la estructura de la sociedad del siglo XVII, y al evaluar esta codificación se produce una red semántica entre obra y contexto. Cfr. Edmond Cros, *Mateo Alemán, Introducción a su vida y a su obra* (Madrid: Ediciones Anaya, 1971).

cierto que estos elementos están presentes en la totalidad de las obras, no todas comparten los mismos rasgos, pues en algunas de ellas, o bien sobresalen los hechos violentos, otras se centran en referir cómo operan los mercados financieros de los carteles, otras más exponen particularmente la importancia que tiene la superstición para el narcotraficante.

Ahora se analizarán por separado estos *ideosemas* que, como ya apuntamos, en principio nos permitirán ir revisando—con más detenimiento—la reiteración a nivel textual de estructuras sociodiscursivas como la violencia, el dinero, la superstición o el machismo; de este modo, en el siguiente capítulo la sociocrítica nos facilitará analizar los agentes externos (contexto, génesis, motivaciones del autor, remisiones discursivas, entre otros) que intervienen en la obras que integran nuestro *corpus* de trabajo.

La violencia es una práctica cultural tan recurrente en el espacio social y privado que se percibe como un recurso habitual para resolver conflictos. Evidentemente es un acto de fuerza en contra de organismos, instituciones o personas a las que se tiene la intención de debilitar, asustar o desaparecer. Por supuesto que todos los efectos que puede provocar son adversos porque se pierde la dignidad, el respeto e incluso la conciencia, pero además ocasiona un entorno de inestabilidad, crisis e incertidumbre en el plano político, cultural y personal.

Se debe considerar que existen distintas clases de violencia:<sup>29</sup> estructural, social, simbólica, etc. En nuestro *corpus* solo localizamos de dos tipos: *la sistemática*, que se

---

<sup>29</sup>Slavoj Zizek, en su libro *Sobre la violencia*, hace referencia particularmente a dos tipos de ella: la subjetiva y la objetiva. Para el filósofo esta última es producto del capitalismo y de los factores políticos, haciéndola sistémica y anónima. En cambio, la violencia subjetiva es ejercida por agentes sociales de manera individual o por aparatos represivos, es la más visible todas. Sin duda, la violencia es una manifestación que busca reprender a sujetos concretos o agentes sociales de manera intencional, con el propósito de demostrar fuerza o poder. Cfr. Zizek, Slevoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Barcelona: Paidós, 2009.

vuelve invisible porque no se conoce bien a bien quiénes la generan, aunque entidades políticas, policiacas y económicas primordialmente producen este tipo de violencia de manera constante y destructora en todos los sectores sociales; y la violencia individual o *pragmática*, que es la más notoria porque es ejercida aisladamente con propósitos en intereses particulares. A partir de estas dos premisas segmentaremos el análisis de este primer *ideosema*; para ello, en primera instancia, revisaremos a nivel textual de qué manera operan los poderes facticos y después nos abocaremos a estudiar cómo opera la violencia en el plano pragmático y privado.

### **3.1.2 La narcoviolencia sistemática**

Como ya se expuso con antelación, un elemento característico de la narconarrativa es la violencia. Por regla general, en todas las obras persiste, en términos sociocríticos, una interdiscursividad violenta, planteada como un desequilibrio psíquico, como un instrumento utilitarista para ejercer poder, o en otras novelas es visualizada como parte de un terrorismo transgresor, intimidatorio o incluso cultural. Este fenómeno responde a factores políticos, económicos, sociales y culturales, pues es un recurso empleado para someter la integridad física, moral o ideológica del individuo o grupo afectado.

A partir de estas premisas, revisaremos en este apartado los textos de nuestro *corpus* que con más claridad aluden a estas características. Por ejemplo, novelas como *Contrabando* (2008) de Víctor Hugo Rascón Banda, *Sicario: Diario del Diablo* (2009), *Conspiración la hora del narcoterrorismo* (2011), ambas de Víctor Ronquillo, presentan narradores testigos de la violencia que relatan. En estos textos, los autores—Ronquillo y Rascón Banda—conjugan la ficción y la crónica para censurar los hechos

que presenciaron. El testimonio personal sirve para reconstruir los acontecimientos desde una perspectiva crítica y privada, contraponiéndose al discurso oficial.<sup>30</sup> Pero más allá de la recreación de los sucesos, en ambos escritores subsiste una visión fatalista ante el panorama que describen, pues de alguna manera perciben que estos eventos son producto de un capitalismo absurdo y voraz que por medio de la violencia desequilibra los espacios sociales.

En el caso de *Contrabando*, el personaje central es un escritor que regresa a su pueblo natal Santa Rosa, ubicado en el estado de Chihuahua, para escribir un guion cinematográfico por encargo; sin embargo, paulatinamente nos va describiendo la etapa de caos y vulnerabilidad que padece la población, incluso la autoridad:

Mañana temprano te vas al radio y hablas con tus amigos los abogados de Chihuahua y les dices que busquen en las dos policías, la del Estado y la Federal. Si no los tienen ahí, entonces sí fueron los narcos. Trata de hablar con el gobernador para que mande soldados a peinar la sierra. No se puede permitir que secuestren así, nomás porque sí, a un presidente municipal...Y después de que hables por el radio, si la cosa se pone mal, mañana mismo te regresas a México. No quiero que me maten un hijo. Y a mí por qué, yo qué tengo que ver, le pregunté. Me miró muy seria. Porque los judiciales y los narcos no distinguen (Rascón Banda 41-42).

Ante este contexto de inestabilidad, los acontecimientos se tornan incomprensibles para el narrador porque el espacio social ha sido transformado y restringido a dos realidades: quienes padecen estos actos y aquellos que la perpetran. De esta forma, la violencia a través del relato provoca una crisis en las relaciones sociales de Santa Rosa. Ante tales hechos, el espacio social, para el narrador, ha sido vulnerado, y en el resto de la

---

<sup>30</sup> Estas novela—*Contrabando*, *Conspiración* y *Sicario*— se apegan al concepto de autoficción, género que vacila entre la realidad y lo ficticio. Manuel Alberca señala que esta vertiente representa una identidad inestable que fluctúa entre lo autobiográfico y la invención. Sin embargo, la figura del autor, narrador o personaje queda intacta porque el relato se presenta como ficticio, pero sobre todo se caracteriza por su ambigüedad. Véase Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007) 162

narración su perspectiva únicamente será condenatoria, ahora desde un enfoque sociocrítico, el protagonista adopta una posición contestataria y crítica porque es precisamente lo que se espera de él: un escritor que al ser testigo de estos sucesos decide relatarlos, considerando que esa es su tarea. Así bajo esta lógica, los referentes culturales sobre esta temática se vuelven semejantes en los distintos campos discursivos (literario, periodístico, político, etc).

Por supuesto que el mercado global en el que opera el narcotráfico motiva que espacios locales como Santa Rosa sean transgredidos física y moralmente, como parte de una criminalidad que no tiene fronteras, generando instituciones estatales deficientes y corruptas. Estos mecanismos de control propician que estas fuerzas capitalistas— como el crimen organizado—puedan extender su dominio y poder en cualquier población del mundo, convirtiendo a la violencia en una amenaza de índole mundial.

En novelas como *Conspiración...* y *Sicario...* los acontecimientos son relatados desde la perspectiva de un periodista: Rodrigo Angulo, en ambos textos se alude a una violencia producto del narcotráfico. En la primera obra se recrea un Estado fallido donde distintos actos terroristas son investigados por el protagonista. Aquí los hechos violentos son generados como parte de una estrategia por parte de un cartel poderoso para intimidar a la sociedad y evidenciar la debilidad del gobierno. El personaje central es contactado por el ejecutor de estos sucesos para que difunda los motivos de estos incidentes: el terrorismo como un instrumento pragmático para alterar el *establishment* del país; de esta forma, mediante la propagación mediática de diferentes videos, se da a conocer el ataque a diversas comandancias policiacas:

Subido a un árbol, Juan Martín graba lo que se puede. No se ve demasiado, pero con el zoom alcanzo a distinguir los cuerpos tendidos, haya además dos vehículos, los camiones en los que viajaban los policías emboscados. Hay más

de una docena de muertos, no veo ningún herido. Es el escenario de una batalla, carnal. (Ronquillo, *Conspiración...*228-229)

Este tipo de actos presuponen un tipo de violencia que transgrede el espacio público y evidencia el debilitamiento de los aparatos estatales, además de que hay una alteración de las normas; por ello, se vuelve destructiva porque es imposible su control, es innegociable e inherente de los carteles criminales que consuetudinariamente están en conflicto armado con grupos rivales, bajo estas condiciones el terrorismo se torna un activo o capital favorable para el narcotráfico.

En *Sicario: Diario del Diablo*, el periodista Rodrigo Angulo de nueva cuenta investiga la locura de un sicario, apodado el Diablo, que en una noche mata a su hermano y a doce personas más en un pueblo del Estado de Guerrero. Aquí la violencia evidencia la descomposición del tejido social, producto de un sistema capitalista desigual y de una cultura que paulatinamente ha cambiado sus patrones de comportamiento, generando conductas desquiciantes en los individuos. De tal forma que las estructuras sociales y policíacas demuestran su fracaso ante el embate del narcotráfico. A través de un diario que el periodista encuentra en la casa del asesino, vamos conociendo su biografía criminal, sus hábitos y costumbres:

René Arias, alias el Diablo, regresó del norte donde, como muchos otros, trabajó y luego volvió a la casa materna, a un pueblo distinto de donde había nacido. Su familia no era de San Jerónimo, habían llegado a La Campana dos o tres años antes de aquella funesta noche. Arias decidió vivir de la venta de drogas, pasaba el tiempo encerrado viendo películas pornográficas, junto con juegos de vídeo. Metido en quién sabe qué pesadilla. (Ronquillo, *Sicario...*33)

Este tipo de violencia individual surge como parte de una marginación social intrínseca, caracterizada por la decadencia, la pobreza y la alienación. Sin embargo, estas circunstancias no son ajenas a una economía absolutista y global, la cual también

motiva diversos conflictos que conllevan a nuevos modelos y conductas culturales, como la locura y los asesinatos del sicario que refiere el texto. Cabe precisar que en las tres novelas anteriores, los autores establecen redes interdiscursivas muy semejantes con la crónica periodística y el reporte noticioso. En ellas, sus autores construyen el relato a partir de sucesos reales, estableciendo una interrelación entre los hechos y una valoración interpretativa de los mismos. No obstante, en ambas obras persiste la misma visión: la violencia en cualquiera de sus manifestaciones es un acto que proviene de instancias transnacionales hegemónicas anónimas, las cuales a escala mundial reproducen sistemáticamente las mismas prácticas de sometimiento a nivel local, con el firme propósito de desestabilizar y detentar el poder.

### **3.1.3 narcoviencia pragmática**

En cambio, en las novelas *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos, *La prueba del ácido* (2012) de Élmer Mendoza, *Hielo negro* (2011) de Bernardo Fernández y *El Sinaloa* (2012) de Guillermo Rubio, la violencia se plantea como un acto práctico que se genera para posicionarse en el mercado. En estas obras el leitmotiv es la exhibición, la tortura y la brutalidad. Estos aspectos funcionan como instrumentos para demostrar el control y la legitimación que posee el narcotráfico. Acorde con lo anterior, podemos aseverar que la narcoviencia es una nueva manera de manifestar, como ya apuntamos con anterioridad, la transnacionalización capitalista de esta actividad.

De esta forma, en este primer *idiosema*--la violencia--analizado podemos observar la reiteración del mismo mensaje, ésta se concibe por parte de las instancias narrativas como un acto patológico y desquiciante. La mayoría de las veces, provocada por las instituciones policiacas--tal como se relata en la novela *El Sinaloa*--o bajo los intereses de mercado y de territorialización que imponen los carteles criminales-- igual

que se refiere en *La prueba del ácido*, *Fiesta en la Madriguera* y *Hielo negro*—, comprobando así que el entrecruzamiento entre realidad y ficción es una manera de comprender el contexto y las circunstancias que propiciaron la génesis de las obras.

Ahora bien, si consideramos que la violencia relacionada con el narcotráfico se caracteriza por exhibir decapitados, cuerpos inertes colgando de los puentes, mutilaciones, narcofosas, cadáveres tirados en las carreteras, esto significa que se ha extralimitado los alcances de la realidad, y estas imágenes que han quedado grabadas en la memoria histórica del imaginario colectivo, aspectos que para Rossana Reguillo simbolizan una gramática del horror: “Las violencias en el país hacen colapsar nuestros sistemas interpretativos, pero al mismo tiempo estos cuerpos rotos, vulnerados, violentados, destrozados con saña, se convierten en un mensaje claro: acallar y someter. Silencio y control que, desde la violencia total, avanzan en el territorio nacional sin contención alguna (34).

Las novelas que ocupan el presente bloque se caracterizan por presentar una “gramática”, un “orden” de las violencias. Comencemos, en primer lugar con *Fiesta en la Madriguera*. Esta obra está narrada desde la perspectiva de Tochtli, un niño de escasos diez años que al ser hijo de un poderoso narcotraficante puede comprar cualquier objeto o animal para su colección particular. Vive en su “palacio”, como él mismo lo llama, con Yolcaut, su padre, Miztli y Chichilkuali los jefes de seguridad; además convive con su profesor particular Mazatzin e Itzpapalotl, la sirvienta.

Esta alegoría, con los nombres de los personajes en náhuatl, el palacio y el profesor particular representa, desde nuestro punto de vista, una posible alusión a un Calmécac, escuela exclusiva para los nobles aztecas, en las que se educaba la élite y los futuros gobernantes o guerreros. Esta semejanza no es forzada si pensamos que el narcotráfico, como sistema hegemónico, controla y tiene hoy aún mayor poder que el

propio estado, además los jefes de la droga disponen de grandes fortunas y de mercados globales. En este sentido, Tokatlian asevera que el aspecto contradictorio y complejo de la globalización ha provocado que en distintos ámbitos se construya un proceso dialéctico caracterizado por el creciente capital económico y por la violencia como otro instrumento de dominio y de legitimación. Estos dos aspectos se ven reflejados, en *Fiesta en la madruguera*, en voz de Tochtli:

A partir de entonces todos los días hay cadáveres en la tele. Han salido: el cadáver del zoológico, los cadáveres de la policía, los cadáveres de los narcotraficantes, los cadáveres del ejército, los cadáveres de los políticos y los cadáveres de los pinches inocentes. El gober y el señor presidente salieron en la tele para decirnos a todos los mexicanos y mexicanas que no nos preocupáramos, que nos estuviéramos tranquilos. (Villalobos 37)

A través de esta mediatización, la violencia va ganando terreno y exhibe la notoria debilidad del estado para combatir las prácticas impuestas por los sectores criminales. De este modo, se originan nuevas dinámicas para percibir el orden social motivado por los magnicidios, que ante este contexto parecen consuetudinarios: “Para guardar los restos humanos no se usan cestas ni cajas de brandy añejo, sino bolsas de súper, como si en el súper se pudieran comprar los restos humanos. Si acaso en el súper se pueden comprar los restos de las vacas, los puercos o las gallinas. Yo creo que si vendieran cabezas cortadas en el súper las personas las usarían para hacer el pozole” (Villalobos 84-85). De tal modo que, tal como se muestra en *Fiesta en la madruguera*, la narcoviencia es exhibida como una práctica sociocultural que simultáneamente se presenta en distintos ámbitos como los medios de comunicación, las instituciones del estado y las corporaciones policiacas; parece ser un acto intrínseco que forma parte del *modus operandi* del negocio, pero que las maneras de ejecutarla adquieren nuevas dimensiones y distintos significados.

Algunos teóricos de este fenómeno, entre ellos Octavio Ianni, aseveran que la violencia es un suceso heurístico, capaz de trastocar indefinidamente el asombro humano. La afirmación anterior la podemos observar cuando Tochtli comenta: “Desde que volvimos de Monrovia las cabezas cortadas pasaron de moda. Ahora se usan más los restos humanos. A veces es una nariz, otras veces es una tráquea o un intestino. También las orejas. Pueden ser cualquier cosa menos cabezas y manos. Por eso son restos humanos y no cadáveres” (84). Ante esta descripción, observamos que las posibilidades de perpetrar la violencia son transformadas de acuerdo con las circunstancias. De la misma forma, en *Fiesta en la Madriguera*, la violencia es visualizada como un acto normal, un simple juego entre Yocault y Tochtli:

Una de las cosas que he aprendido con Yocault es que a veces las personas no se convierten en cadáveres con un balazo. A veces necesitan tres balazos o hasta catorce... Todo esto lo sé por un juego que jugamos Yolcuat y yo. El juego es de preguntas y respuestas. Uno dice una cantidad de balazos en una parte del cuerpo y el otro contesta: vivo, cadáver o pronóstico reservado (Villalobos 18).

A partir de los fragmentos citados, podemos corroborar que la visión que tiene Tochtli sobre la violencia, a sus escasos diez años, constituye una práctica cotidiana, fuera de los atavismos morales, esta idea será uno de los elementos particulares de toda la diégesis. Para él, como para todos los habitantes del “palacio”, la violencia es un axioma que debe entender –desde niño—para ejercer poder, control y censura.

Bajo estas arraigadas prácticas de asesinar, desechar y censurar, los carteles del narcotráfico se tornan rápidamente en figuras represoras. De manera sistemática fijan sus códigos, delimitan sus territorios, evitando el desorden y cualquier aspecto que provoque desestabilidad. Si en principio, como ya ejemplifiqué con antelación, representan desestabilización, muy pronto su naturaleza coercitiva los convierte en una instancia social permanente. Pero para erigirse como nueva entidad represora primero

tienen que demostrar sus alcances de violencia y terrorismo que superarán a los métodos ya conocidos, este rasgo lo podemos hallar en la novela *La prueba del ácido* al referir un encuentro entre policías y criminales:

Un bazucazo los hizo retroceder. Los tiros de los AR-15 rompían cristales y rebotaban en la pared sin hacer mayor daño. Los detectives disparaban con los mismos resultados. Un segundo bazucazo incendió un Jeep y los policías quedaron paralizados. Segundos ásperos. El tercero enviado desde la entrada del rancho, impactó la pared de la casa, lo mismo que el cuarto. (Mendoza 241)

A partir de distintos mecanismos, como mantener los mercados, entablar alianzas, castigar las deslealtades (pequeñas rupturas que de inmediato son contenidas por medio de ejecuciones), corromper autoridades y reterritorializarse,<sup>31</sup> se ejerce el control absoluto sin menoscabo. Los grandes carteles del narcotráfico solo así pueden mantener el control hegemónico con un firme propósito: erigirse como única entidad de poder, para ello actúan, ejecutan y eliminan; todo lo anterior se presenta, de nueva cuenta en *La prueba del ácido*, como respuesta a la traición:

El convoy de los jefes tomó la carretera a Culiacán. En posición protegida la Hummer de Eloy Quintana, el nuevo capo de la región. Avanzaban a nueva velocidad. En el entronque para la urbanización Nuevo Altata, se les apareció el diablo. Dos vehículos les enviaron bazucazos de frente, además de dos de la retaguardia, [...] Samantha Valdés, vestida de negro, con el pelo recogido, los alcanzó [...]. Disparó tres veces. Quintana se sacudió. (Mendoza 227)

---

<sup>31</sup> Deleuze y Guattari mediante el concepto de *línea molar* refieren que las entidades establecidas o fijas como el Estado, el capitalismo o, en este caso, las organizaciones criminales representan dispositivos de poder, caracterizados por instituir códigos y *territorializar* el espacio que le corresponde. En concreto, se conducen como esquizofrénicos que se *re-territorializan* para bloquear o interrumpir movimientos de fuga o de *desterritorialización*. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. (Valencia, España: Pre-textos, 2002) 102.

El fragmento anterior demuestra que pese a los rompimientos o traiciones que se puedan generar al interior de un cártel, solo a través de la violencia se controla, reprime y sanciona, dejando de manifiesto su valor pragmático, tornándose como una fuerza inamovible que elimina todo aquello que aspira a ocupar su sitio e impide que cualquier grupo fragmente su poder y control. También se evidencia que los códigos establecidos son inmóviles y todo aquel que los infrinja será eliminado porque los mecanismos establecidos siempre serán los mismos: eliminar brutalmente todo aquello que trate de desestabilizar el negocio.

Por su parte, en *Hielo negro*, de Bernardo Fernández, podemos observar una lógica diferente de la violencia. La novela, presentada desde distintas voces narrativas, relata la obsesión de Lizzy Zubiaga, heredera del Cartel de Constanza, por crear una nueva droga sintética que sea capaz de desplazar a todas las existentes en el mercado. Asimismo, en la novela *Cuello blanco* de nueva cuenta Lizzy a través de corporativos financieros se encargará de lavar el dinero de organizaciones delictivas transnacionales. Sin embargo, la agente Andrea Mijangos una vez más se encargará de entorpecer la ambición de Zubiaga. En ambos relatos, al igual que *Fiesta en la madriguera*, *La prueba del ácido* y *El Sinaloa*, se muestran los movimientos del mundo criminal y sus técnicas de sometimiento: la intimidación, el chantaje, la traición, etc.

En *Cuello blanco* la violencia es un acto de exhibición que busca ante todo causar desconcierto: “Lizzy atacó al animal con el martillo. Primero lo golpeó en un costado. Luego le quebró las patas. Finalmente le perforó el estómago. Mientras los jugos gástricos escapaban de su tripa reventada, el cerdo emitía unos chillidos que pusieron la piel de gallina al *Paisano*” (Fernández 26). El acto en sí mismo resulta inexplicable y cruel, pues la víctima es un animal indefenso, quien a los propios sicarios

les causa lástima; sin embargo, para la jefa del Cartel de Constanza la vulnerabilidad representa un estímulo, una forma de transgresión que justifica toda acción violenta.

Para Lizzy Zubiaga la muerte no es suficiente, para ella, la forma de ejecución es lo más importante, así lo demuestra cuando ordena a su sicario matar con refinamiento a un corrupto agente de policía, en venganza por extorsionar a su primo: “Armengol sintió dos piquetes en la espalda. Un par de estiletes se deslizaron en diagonal hasta sus pulmones tan rápidamente que antes de que pudiera bajar los brazos por el dolor, ya habían sido retirados. ---Buenas noches, agente---dijo la voz del *Médico* mientras se alejaba por la callejuela, dejando al policía retorciéndose en la esquina” (Fernández, *Hielo negro* 90). Esta ejecución tan sofisticada produce nuevas maneras de transgredir la conducta humana, manifiesta, ante todo, la capacidad destructiva que tiene el hombre para aniquilar, es lo que en palabras de Reguillo significa: la violencia caótica, que vulnera la propia condición de la especie:

Cuando el cuerpo de Ceferino Martínez cayó de espaldas al piso, ya estaba muerto...Probablemente también le hubiera divertido ver cómo un comando de hombres disfrazados de gorilas en patines entraban a Laboratorios Cubilsa, S. A de C.V., para reducir a los otros cinco vigilantes del turno a cadáveres en apenas unos minutos. Una escena cómica, digna de una película. (Fernández, *Hielo negro* 16)

Ante esta escena, el hecho violento se torna, como ya apuntamos, secundario, la representación de este singular asalto, se convierte en un *performance* planeado que más adelante tendrá un sentido en el relato de *Hielo negro*:

A las diez comenzó la proyección. Los invitados observaron asombrados las pantallas. En los monitores se podía ver una grotesca coreografía. Un grupo armado de personas disfrazadas aterrorizaba a un grupo de custodios. Todo había sido grabado cámara en mano. La imagen saltaba y los hechos se volvían confusos. Pero la matanza brutal era clara para los asistentes. Alguno de ellos se

conmovió hasta las lágrimas. Uno más incluso se acercó hasta Lizzy, quien bebía discretamente en una esquina, para susurrarle en el oído: ---Es una pieza hermosa.---Eso es lo más hermoso que me han dicho nunca---murmuró la artista ante el galanteo. (Fernández 171-172)

Para Lizzy Zubiaga la violencia adquiere otra dimensión, ella la visualiza como una expresión “artística” en la cual la imagen y la atmósfera que rodea el acontecimiento, tienen más significado que el hecho mismo. Los fragmentos anteriores, en *Hielo negro*, demuestran que la violencia genera nuevas creencias y ritos de control. Pero ante todo, el mismo propósito: mantener la hegemonía.

Finalmente, *El Sinaloa*, de Guillermo Rubio, se relatan las tropelías de un policía judicial federal que corrompe la ley sin reparo al secuestrar, asesinar y traficar, siempre bajo el patrocinio de un poderoso cartel del norte. Los motivos que incitan al protagonista, Luis Manuel Salcido, a violentar el orden público son estrictamente de carácter monetario, por ello, el agradecimiento o la lealtad siempre son quebrantados porque tiene más valía las ganancias económicas que los convenios, los acuerdos o los aspectos morales.

“El Sinaloa” trabaja como un sicario que, al resguardo de su cargo como agente federal, cometerá un sinnúmero de asesinatos y actos delictivos. La violencia y la tortura con que resuelve sus fechorías tendrán consecuencias permanentes, porque si por un lado cumple, por el otro, crea enemigos que lo persiguen hasta darle muerte. Bajo este contexto, Luis Manuel Salcido es contratado para asesinar al hijo de un importante narcotraficante, quien en otros tiempos fue amigo personal del agente Salcido: “El Sinaloa estaba realizando el último contrato, la jubilación deseada estaba a la vuelta de la esquina, decidió cobrar caro, muy caro” (Rubio 39). Ante este compromiso, el personaje se enfrentará a un sinnúmero de problemas para consumir su objetivo, desatando

una violencia en espiral que, como ya hemos destacado, probará, una vez más, que el narcotráfico y los cuerpos policíacos, en nuestra sociedad, son el principal agente del crimen y del terror:

Los cuatro hombres estaban vendados y esposados. Los condujeron dentro de la instalación, los arrojaron al suelo a base de una buena tunda, a patadas... El Sinaloa sacó su pistola sin perder un segundo disparó contra los acompañantes, dos balas en la cabeza a cada quien. La habitación se llenó de humo y el olor a pólvora se esparció. Un ruido se dejó escuchar de uno de ellos: era el aire que tenía en los pulmones; el sonido era ronco, duró unos segundos mientras pateaba un poco. (Rubio 91-92)

Esta arraigada práctica del narcotráfico que asesina, desecha y censura, manifiesta, en palabras de Tokatlian, una globalización defectuosa, que produce ilegalidad y la imagen de un Estado debilitado ante el embate del crimen organizado. Esta nueva cultura, por supuesto, está caracterizada por el desorden, la desestabilidad y una absoluta falta de Estado de derecho:

Los narcotraficantes son delincuentes que pretenden reconocimiento social: buscan un predominio económico y poderío político sin cambiar el sistema, sino adaptándolo a sus requerimientos. Este poder se manifiesta en su capacidad de erosionar y derrumbar las instituciones sociales, políticas y económicas establecidas, mediante un conjunto de acciones desafiantes y violentas que ponen en evidencia las deficiencias e injusticias del Estado de derecho. (Tokatlian 34)

De esta manera, se demuestra que, en *El Sinaloa*, el sicariato se convierte en una forma efectiva de trabajo, producto de un sistema corrupto e impune, incapacitado, además, para frenar los excesos de sus propios agentes policíacos. La violencia que se expone en *El Sinaloa* no solo nos remite a un simple conteo de cadáveres, muestra cómo el narcotráfico puede generar un estado de indefensión y vulnerabilidad en la

sociedad civil, remarcando a ésta (la violencia) como un acontecimiento inevitable, de ahí su carácter patológico:

Con la impunidad de la ventaja interrogaron al Gordo de forma salvaje, empezando a romperle los dedos de las manos mientras vejaban a las mujeres. La sirvienta no escapó de ser torturada: fue la primera en morir, un moreno la degolló hasta desprenderle la cabeza y ponerla de centro de mesa del desayunador; acto aclamado por los asesinos. (Rubio 162)

Ante esta escena por demás aterradora, sólo nos resta decir que la violencia muestra cómo ha sido trastocada la naturaleza humana, el orden y el espacio público. Todos los actos de barbarie, antes referidos, establecen una pérdida de la norma, de lo estrictamente civilizado. No obstante, la violencia como una nueva forma de comportamiento, emite mensajes de poder, de control y de censura.

En conclusión, el presente análisis de la violencia en las novelas examinadas, constituye un claro ejemplo de la preocupación por parte de los escritores por recrear, desde la ficción, sucesos, personajes y puntos de vista sobre esta problemática presente en nuestra realidad. En las obras existen evidentes referencias de hechos históricos; la exposición de éstos nos permite conocer cuáles son los significados y las nuevas formas de legitimación, por parte de los carteles de la droga, ante un débil y evidente Estado fallido. La violencia vista en nuestro país como una práctica cotidiana propicia un enorme vacío de legalidad y sobre todo la pérdida del equilibrio social.

A partir de nuestro estudio, se pudo observar que la violencia de carácter individual es un hábito cotidiano que se comete con fines particulares diversos; sin embargo, creemos que este tipo de actos también es consecuencia de un sistema capitalista hegemónico que repercute a escala global, desencadenando—por parte de instituciones políticas, financieras y criminales—un uso autoritario del poder. De este modo, constatamos que, en novelas como *Contrabando*, *Sicario* y *Conspiración*, la

violencia sistemática se vuelve una práctica sumamente peligrosa porque trastoca todos los sectores, tornando el ambiente social en un espacio vulnerable y caótico.

### **3.2. Segundo *ideosema*: el (narco) capitalismo trasnacional**

Ahora corresponde revisar, en nuestro *corpus* de análisis, el (narco) capitalismo desbordante, el cual ejerce dominio y expansión territorial.<sup>32</sup> Este hecho demuestra que la economía global es un complejo proceso político-social que está en una constante recodificación, el cual conlleva—retomando el estudio que realiza Fredric Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*—a producir, a innovar, a sustituir y a crear nuevos mecanismos de valor financiero que operan como dispositivos de control y opresión.<sup>33</sup> Esta singular vorágine económica es un rasgo característico de la narconarrativa, así se puede observar en la novela *Cuello blanco* en palabras de Lizzy Zubiaga, jefa del cártel de Constanza:

Básicamente se trataba de captar el dinero de los yakuza producido en las Filipinas por drogas y prostitución, un mercado considerado menor por los grandes jefes de Japón pero que a lo jóvenes mafiosos les producían grandes dividendos, difíciles de reintroducir a su país... —Nuestra filial ha comprado una empresa constructora y desarrolladora de bienes raíces que atravesaba severos problemas económicos—dijo Lizzy—. Nuestro primer proyecto son las torres Maza, un conjunto residencial y comercial de lato nivel.—Los excedentes en los saldo de las empresas se invertirán en títulos de renta fija a largo plazo a través

---

<sup>32</sup> Deleuze y Guattari consideran que el capitalismo opera de forma desorganizada, caótica e irracional, incorpora otros sistemas que inicialmente no puede controlar pero se apropia de ellos y los hace parte de su propio orden. En síntesis, se conduce como un esquizofrénico que se reterritorializa para bloquear o interrumpir movimientos de desterritorialización. Ambos autores consideran que mediante el esquizoanálisis se puede comprender el funcionamiento de la maquinaria social y capitalista. Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*, 24

<sup>33</sup> En este sentido, Rita Segato, en un estudio sobre los feminicidios de Ciudad Juárez, apunta que el tráfico ilegal de todo tipo de productos, en la frontera norte de México, genera cuantiosas ganancias monetarias, pero este tipo de mercado—afirma—representa a su vez una especie de “miseria del exceso” y “miseria de la falta”, crenado de esta forma un abismo. Estos hechos arguye Segato son el resultado de un capitalismo feroz que se globalizó en los “márgenes” de esta zona a partir de la implementación del NAFTA. Véase Rita Laura Segato, *Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2013)14-15

de nuestras oficinas mexicanas para ser colocados en una serie de cuentas bancarias *offshore* en Panamá. Estas cuentas habrán de irse transfiriendo poco a poco en una cuenta concentradora en un banco de Labuán, en Malasia. (Fernández 133-134)

En el ejemplo anterior, para Lizzy, el tráfico de drogas representa un modelo capitalista de producción que desarrolla nuevos valores y patrones socio-culturales globales, propiciando una expansión económica, la cual cuestiona el funcionamiento y la lógica del propio capitalismo. En este sentido, es pertinente enfatizar que el carácter dinámico y contradictorio del libre mercado provoca el debilitamiento del Estado y la acumulación material como único plusvalor, este último aspecto se ve reflejado claramente en la novela *Fiesta en la madrugada*, en voz de su narrador, Tochtli:

Yolcaut y yo somos dueños de un palacio, y eso que no somos reyes. Lo que pasa es que tenemos mucho dinero. Muchísimo. Tenemos pesos que es la moneda de México. También tenemos dólares, que es la moneda del país de los Estados Unidos. Y también tenemos euros, que es la moneda de los países y estados de Europa. Me parece que tenemos miles de millones de los tres tipos, aunque los que más nos gustan son los billetes de cien mil dólares. Y además del dinero tenemos las joyas y los tesoros. Y muchas cajas fuertes con combinaciones secretas (Villalobos19).

De este modo, como se puede observar—en voz de Tochtli— el capitalismo se expande como una nueva forma de poder que propicia una dinámica de acumulación, de monopolio, etc., haciendo que se comporte de manera absolutista. Ante tales condiciones, el poder económico se constituirá como la única nueva lógica y bajo este ámbito el Estado estará subordinado a los capos del narcotráfico, así se observa de nueva cuenta en *Fiesta en la madrugada*: “Hoy conocí a la persona catorce o quince que conozco y era un político llamado el gober. Vino a cenar a nuestro palacio [...] El gober es un señor que se supone que gobierna a las personas que viven en un estado.

Yolcaut dice que el gober no gobierna a nadie, ni siquiera a su puta madre” (Villalobos 26). El tráfico de drogas al tener una creciente participación e injerencia en el sistema de poder, motiva la ausencia de límites en todo los sectores sociales porque es capaz de añadir nuevos axiomas y códigos que no cesan de ser producidos por el constante flujo del narco- capitalismo.

El concepto de economía cultural, en palabras de Jameson, se puede observar en novelas como *El Sinaloa*, pues el mejor representante de esta modalidad es el agente Salcido, quien se caracterizará por tener un espíritu consumista, demostrando así su *estatus* social: “El Sinaloa pensó en cómo iba a ir vestido, se decidió por un pantalón *Dockers*, camisa café del mismo material, saco *sport*...revisó la maleta, quedó convencido con la ropa, había pantalones de mezclilla *Versace*, camisas que le habían costado más de doscientos dólares, botas de oso hormiguero y avestruz, cinturones de la misma piel... maletín de baño completo rematado con un perfume *Carolina Herrera*” (Rubio 23).

Esta visión capitalista y de ostentación, además de la violencia, son aspectos que distinguen a la narco-cultura, y en toda la novela abundarán ejemplos de esta índole: “El Sinaloa estaba contento, había ganado diez mil dólares, pasó un buen rato tomando bacanora e inhalando coca. El Pantera y Eleazar Rodríguez invitaron al Sinaloa a seguir la fiesta en Guadalajara, tenían un avión esperándolos” (Rubio 59-60). De esta forma, se reproduce una economía espontánea, orientada al dispendio y a la improvisación, estableciendo una ruptura con la lógica capitalista de rentabilidad. El Sinaloa representa en este sentido el caso prototípico de individuo consumista característico de la cultura industrializada.

En consecuencia, el capitalismo al subordinarse a una lógica de estricto valor pragmático, transforma las relaciones de poder, porque como anota Jameson, es un

modo de control social, por ello su estrategia es la expansión en todos los ámbitos y quehaceres culturales. De esta forma, la narco-economía participa y penetra la esfera política, inicialmente, de manera inconsciente y cuasi automática, debido a una triple necesidad: para tener la legitimación de la sociedad, para conseguir la protección de sus actividades y por la aspiración de pertenecer al sistema. Todo lo anterior se puede corroborar de nueva cuenta en *Hielo negro*:

A las dos y media entró al salón VIP del Blanc des Blancs, sobre Reforma, donde saludó a don Renato, viejo empresario amigo de su papá, quien comía con el secretario del Trabajo. Los viejos invitaron a Lizzy a sentarse con ellos, propuesta que declinó amablemente. Se despidió y caminó hacia su mesa favorita, al fondo del restaurante. Pidió una ensalada de arúgula con carpacio de salmón y vino blanco. Desde el otro lado del restaurante, *el secretario particular del procurador general de la República le guiñó un ojo.* (Fernández 92-93. Las cursivas nos pertenecen)

Ante la complicidad y la tolerancia de la clase dirigente, la soberanía del narco-capitalismo conduce a una recodificación de valores, en este sentido Frederic Jameson destaca que este proceso crítico genera crisis cíclicas en el modelo de acumulación:

El movimiento del capitalismo debe verse como discontinuo pero expansivo. Con cada crisis, sufre una mutación para pasar a una esfera más amplia de actividad y un campo más vasto de penetración control, inversión y transformación: esa doctrina, sostenida con mucho vigor por Ernest Mandel en su gran libro *Late Capitalism*, tiene el mérito de explicar la elasticidad del capitalismo, que el propio Marx ya había postulado en los Grundrisse. (184)

Por tal motivo, la narco-economía se caracteriza por ser extremadamente violenta, represora y degradante incluso con el propio sistema político, aspecto que está representado en *Fiesta en la madrugada*:

Yo la pasé muy bien escuchando las pláticas de Yolcaut y el gober. Pero el gober no [...]. Entonces el gober me preguntó mi edad y cuando se la dije opinó

que yo todavía era pequeño para estas cosas. Ahí fue cuando Yolcaut se enojó y le tiró a la cara un montón de dólares que sacó de una maleta. Eran muchos, miles. Y se puso a gritarle: —Cállate, pinche gober, tú qué chingados sabes?, pendejo, toma tu limosna, cabrón, ándale. Al gober se le puso la cara más roja, como si ahora sí fuera a explotarle, pero empezó a reírse. (Villalobos 27)

En este fragmento citado, se evidencia el menosprecio que manifiesta el poderoso narcotraficante Yolcaut hacia la clase gobernante, la utiliza o emplea con estrictas razones pragmáticas, como un instrumento de servicio y deshecho. En definitiva, como se puede observar en los ejemplos anteriores, el incremento y la expansión del poder económico, por parte de los grandes carteles del narcotráfico, genera nuevos aspectos geopolíticos para forzar su integración a las élites dirigentes y sectores dominantes, por supuesto, siempre con el aval del corrupto sistema político, o por medio de mecanismos coercitivos que trastocan los códigos del Estado. De este modo, el narco-capitalismo, en primer término, tiene como principal finalidad subvertir los estratos oficiales; sin embargo, siempre busca la legitimación y un *status* social que proyecte una imagen de absoluto control y poder.

Asimismo, también es relevante precisar que en casi todos los casos, la narconovela trata de evidenciar que los alcances capitalistas son decisivos para perpetuarse como un órgano regulador. De hecho, uno de los primeros cometidos es tener los medios económicos suficientes para utilizar estos elementos y establecer corporativos transnacionales como parte de una estrategia de expansión y posicionamiento de mercados.

Sin embargo, en principio, el llamado narco-capitalismo nace de manera informal y subterránea al evadir la inspección legal o fiscal del Estado, estableciendo inicialmente una economía espontánea. Pero a través de su rápido crecimiento y poder, esta práctica criminal se establecerá poco a poco como una entidad multinacional

hegemónica, lo anterior se puede comprobar nuevamente en la novela de Bernardo Fernández, titulada *Cuello blanco*:

—Por favor, padrino, piense por un momento en todo el dinero que produce este negocio. En los millones y millones de dólares. ¿Ya? No podemos mover eternamente mochilas de lona repletas de billetes de a dólar para depositarlos en banquitos piteros en McAllen. *El Paisano* no movió un músculo de su rostro.— Hay que pensar en grande. Mi papá y los de su camada lograron consolidar el negocio de mis abuelos. Ahora hay que corporativizarlo. Convertirnos en una trasnacional. Y alguien tiene que mover ese dinero. Alguien tiene que colocarlo en un lugar seguro, blanquearlo y luego regresarlo, limpiecito de polvo y paja a nuestros bolsillos (30).

El comercio de drogas, como sistema económico, controla y paulatinamente va adquiriendo una hegemonía territorial absoluta, a partir de la apertura de mercados globales y la acumulación de grandes fortunas. No obstante, los distintos mecanismos para alterar el orden social, ganar nuevos espacios y establecer redes de complicidades. Todo ello conlleva a maniobrar con una rápida movilidad para constituirse como un negocio rentable.

En conclusión, en las presentes narconovelas analizadas se pudo comprobar que el narco-capitalismo ha debilitado la fuerza y el control del Estado. De esta forma, su poder queda desplazado a través del peso y la presencia de la narcoeconomía, la cual se constituye como una actividad trasnacional que suprime la soberanía de cualquier marco o entidad reguladora gubernamental. Tanto en *Hielo negro*, *Fiesta en la madriguera*, *El vuelo* como en *El Sinaloa* se pudo constatar que la violencia, la corrupción y los recursos monetarios son instrumentos que facilitan la protección del sistema político, al amparo de una impunidad ignorada e institucionalizada. Bajo estas circunstancias, los cárteles del narcotráfico van ganando espacios, dominio y hegemonía, convirtiéndose así en una estructura cada vez más sólida, fija y perpetua.

En suma, el capitalismo global representa un punto central en los procesos económicos del narcotráfico. La noción de consumo, mercancía o mercado es central para reflexionar sobre lo que significa una política estrictamente monetaria en la que está inmerso el trasiego de drogas. Si se considera de nueva cuenta la premisa de Jameson, en la que el capitalismo puede concebirse como una inmensa colección de mercancías. En este sentido, éstas conforman parte de un sistema de relaciones estrictamente de producción y no de las necesidades. Esta clase de capitalismo corresponde, entonces, al proceso de transformación de valores, en las que el Estado pierde control y los sectores criminales se posicionan como únicas entidades de poder absoluto.

### **3.2.1 Dispendio, lujo y ostentación**

Otro segmento semántico o *ideosema* relacionado con el narcocapitalismo es la suntuosidad, la presunción y el derroche que exhiben los narcotraficantes. Héctor Abad Faciolince, en su artículo "Estética y narcotráfico", apunta que el tráfico de drogas—en Colombia—ha generado una narcotización del gusto, en la que los automóviles de lujo, las construcciones exageradas, las joyas ostentosas o los zoológicos privados, forman parte de una práctica del mal gusto. El poder de adquisición que tienen los capos de la droga, motiva deseos o caprichos absurdos para ser reconocidos y respetados socialmente.

La ostentación puede variar de acuerdo al contexto social y a la historia individual, pero generalmente trata de mostrar estatus y poder adquisitivo. En el caso de los narcotraficantes les genera reconocimiento y un sentido de potestad; este tipo de conducta suele ser característica de los grandes capos, quienes haciendo gala de su riqueza siempre tratan de exhibirla:

Cuando se sienta aparece en la puerta un ser brutal, demonio maligno que camina hacia el centro del restaurante, sus pasos retumbando en el silencio que llena el lugar. Camisa Forzieri de seda negra abierta, cadenas de oro, un Rolex en cada muñeca, los dedos cuajados de anillos. El rostro oculto tras las gafas oscuras Ray-Ban de piloto aviador. El sombrero de fieltro negro calado hasta las orejas. De inmediato el gerente y el chef, socios en el negocio, están al lado de la mesa para tomar la orden del *Jefe* y su mujer. Ángel y demonio estudian unos minutos la carta mientras las conversaciones de las otras mesas reanudan, nerviosas. (Fernández, *Cuello Blanco* 57)

Como acabamos de observar, la exhibición, el dispendio y el autoritarismo son rasgos particulares de los narcotraficantes, pues de esta forma pueden demostrar su riqueza y poder. De igual modo, es una manera de intimidar y someter a todos aquellos sectores que muestran rechazo por este tipo de individuos; por ello, la ostentación de objetos de lujo evidencia un deseo de pertenencia y de ganar prestigio o reconocimiento social.

Otro tipo de comportamiento de esta índole, que comúnmente se presenta en nuestra novelas de análisis, es adquirir productos que son únicos e imposibles de obtener, demostrando con ello el poderío económico que se detenta, además de los excesos que genera esta conducta, los anterior se puede corroborar en la obra *Fiesta en la madriguera*, en la que su protagonista Tochtli se obsesiona con tener un nuevo animal para su zoológico particular, un hipopótamo enano de Liberia: “Ahora lo más importante es que nuestros hipopótamos enanos de Liberia lleguen sanos a México. Por eso hay que planear todo con escrúpulos y dar las órdenes minuciosas. Las pacas de alfalfa que comen nuestros hipopótamos enanos de Liberia durante el viaje deberán ser de alfalfa pulcra, sin infecciones” (Villalobos 66).

En este exceso de abundancia, el dispendio suele cumplir caprichos que con frecuencia se vuelven superfluos, vacíos y carentes de sentido, pues se produce culto a

lo innecesario, esto lo observamos de nueva cuenta en *Fiesta en la madriguera* cuando disecan la cabeza de los hipopótamos que no lograron sobrevivir al viaje:

Hoy cuando desperté había una caja de madera muy grande al lado de mi cama...Abrimos la caja y dentro había muchas bolitas de plástico, miles. Las fui quitando hasta que descubrí las cabezas disecadas de Luis XVI y María Antonieta de Austria, nuestros hipopótamos enanos de Liberia. La verdad los disecadores hicieron un trabajo muy pulcro. Las cabezas cortadas tienen el hocico abierto para mostrar la lengua y sus cuatro colmillos...Sus ojos están hechos de canicas blancas con la pupila color café. Y tienen las orejas minúsculas intactas. El cuello está pegado a una tabla que tiene una plaquita dorada con su nombre. (Villalobos 103-104)

En el fragmento anterior, se puede observar que la opulencia produce una necesidad de sentirse superior, pero más allá de estos excesos está presente un orden simbólico que pretende crear una identidad a partir de los objetos que se poseen, motivando en este caso que Tochtli materialice sus caprichos con la obtención de artículos extraordinarios o exóticos, como la cabeza disecada de un par de hipopótamos pigmeos, que además alegóricamente llevan el nombre de los reyes franceses que fueron decapitados.

Otro tipo de motivaciones, relacionadas con la ostentación, es demostrar que socialmente se pertenece a la élite. Esta conducta se manifiesta al comprar artículos que las personas de este grupo también tienen, o en consecuencia imitar el comportamiento de esta clase social. Por ejemplo, Lizzy Zubiaga, personaje protagónico de la saga escrita por Bernardo Fernández, presenta estas características, pues no se asume como una simple narcotraficante; al contrario, posee aspiraciones artísticas-creativas que exhibirá de manera continua:

Más de media hora tardó Lizzy en explicarle a su padrino lo que era una instalación y cómo se insertaba en el panorama del arte contemporáneo. En su intención de inquietar al público con los sonidos de cientos de cerdos al morir. En cómo los grababan meticulosamente para luego generar una pieza sonora de

sesenta y cuatro canales para ser escuchada en ocho bocinas dispuestas en círculos. De cómo quería retomar su carrera de artista. (Fernández, *Cuello blanco* 27-28)

Asimismo, en invariables ocasiones, como ya anotamos, Lizzy Zubiaga expresará su rechazo a ser visualizada como una delincuente. Por tal razón, el poder y la riqueza que le proporciona ser la heredera del cártel de Constanza, la motivará a que también se conciba como una alta ejecutiva de un corporativo financiero trasnacional: “No soy más narco. El cártel de Constanza desaparece. A partir de ahora soy la CEO de la Media Development Associates. La MDA” (Fernández, *Cuello blanco* 30). En consecuencia, el ser parte de un colectivo artístico y crear una compañía bursátil proporciona, de acuerdo a la visión de Lizzy, más estatus que solo ser identificada como jefa de un cartel delictivo. Por tal motivo, también buscará comprar productos exclusivos para sentirse parte de una élite de coleccionistas de arte, esta situación se presenta claramente en la novela *Azul Cobalto*, al intentar comprar a toda costa un cuadro del Dr. Atl:

—Qué lindo cuadro, ¿es un Doctor Atl?—Sí que buen ojo tienes.  
—Estudié artes visuales en Toronto. —No sabía. —Sí antes de dedicarme a todo esto. Pero lo dejé... La anfitriona, la señora Gómez Darkseid, sonrió. Su invitada, en realidad amiga de un invitado, no despegaba la vista de un cuadro. La dueña de la casa no supo qué decir. —El cuadro fue comisionado al Doctor por mi abuelo en mil novecientos... —Véndemelo —No está a la venta.  
— ¿Cuánto quieres por él? —No lo vendo, lleva colgado de esa pared casi sesenta años. —Avalúalo con López Morton. Te doy el doble de lo que ellos digan.  
—No, no, no lo vendo. Era el cuadro favorito de mi abuela. Ella era amiga del propio Atl. Venía a comer a esta misma casa. (Fernández 82- 83)

De este modo, la obsesión por comprar objetos de arte sin escatimar el costo, deja de manifiesto que más allá de la valoración artística del objeto e independientemente de su precio, su adquisición siempre produce una sensación de placer, peligro y poder, aspectos que de forma reiterada caracterizarán el temperamento

criminal de Lizzy Zubiaga, puesto que desde esta perspectiva para ella no hay obstáculos.

El elemento más sobresaliente del derroche y la opulencia económica es, sin duda, el hedonismo. El placer de vivir con todos los lujos y las comodidades posibles es uno de los rasgos más característicos de los capos de la droga. Fiestas, viajes, sexo y demás excesos son aspectos que proporcionan satisfacción; por supuesto que todos estos actos de dispendio y consumo producen excitación, lo cual se asocia con el peligro, la euforia, la desinhibición, la felicidad.

El hedonismo representa—en términos de Lipovestky—el goce de pasiones egoístas y vicios privados. Estas dos particulares se relacionan con la actitud desfachatada y cínica que se presenta el personaje protagonista de la novela *Visitando al diablo*, Guillermo Rubio, cuando sostiene un encuentro con el narcotraficante Arturo Beltrán Leyva:

—Mejor invíteme un pascito—dije con mi mejor sonrisa al *Barbitas*. Él señaló una macetita de talavera azul. Levanté la tapa, localicé polvo cristalino que asemejaba al púrpura o violeta en cristales minúsculos...El impacto llegó directo al cerebro, despertándolo el éter y la hoja colombiana a las neuronas. Mi mano derecha viajó de nuevo a la maceta y tres dedos agarraron una porción mejor servida. En cuestión de segundos, veía la vida con otro panorama: estaba periqueándome con la crema y nata de Sinaloa. (Rubio 36)

Bajo esta felicidad momentánea que produce la cocaína, Rubio describe una de las sensaciones características del hedonismo: la excitación efímera y el egocentrismo. Aspectos que de algún modo también se presentan en la novela *El Sinaloa*, al mostrar una conducta de desenfreno y de despilfarro: “Cerca de las ocho un ejército de mujeres arribó para animar la fiesta, el baile se generalizó. La tambora tocó música alegre y bullangera; gracias a la coca andaban despejados los narcos y los que no tomaban,

estaban alertas cuidando a los patrones” (Rubio 63). Bajo esta lógica del dispendio, los excesos y la ostentación se caracteriza el comportamiento de los narcotraficantes, quienes amparados en los enormes dividendos económicos que genera el negocio, se pueden permitir un sinfín de placeres materiales, evidenciando con ello una forma de vida y una identidad que socialmente es reconocida como parte de esta cultura.

En conclusión, en el presente apartado analizamos los rasgos particulares del dispendio, la ostentación y el lujo. Mediante esta revisión se hallaron cuatro elementos, que a nuestro parecer con más regularidad presentan las narconovelas de nuestro *corpus*: la exhibición, la compra de objetos exóticos, el deseo de pertenecer a la élite y el hedonismo. Bajo estos rasgos se conforma la conducta, los valores y la psique del narcotraficante.

Este *ideosema* permite establecer una asociación entre el discurso producido literariamente y la identidad real de estos individuos. En otras palabras, el escritor participa como receptor y emisor en una multitud de diversos registros discursivos como el periodístico, sociológico, jurídico, político, musical, etc. A partir de esta interdiscursividad se producen unidades semánticas que social y colectivamente son compartidas para que cada autor proyecte su visión particular sobre este segmento ideológico.

A través de nuestro análisis se pudo constatar que la imagen de despilfarrador, exhibicionista y presuntuoso del narcotraficante es coincidentemente muy semejante en todas las obras del *corpus*; por supuesto que esta semejanza no es gratuita, pues como ya anotamos esta construcción está sustentada en los operadores discursivos provenientes del medio social y su recreación literaria no es aislada ni forma parte de la percepción personal de algún escritor. En síntesis, a partir de la influencia cultural que tienen estos personajes en la sociedad, la literatura como otras manifestaciones artísticas quizá tratan

de recrear estos estereotipos para comprender de manera más analítica su psique, identidad y estilo de vida.

### **3.3. Tercer *Idiosema*: La brujería, la superstición y la quiromancia**

El narcotráfico al ser una actividad peligrosa, ilegal e inestable generalmente busca la protección de alguna fuerza sobrenatural o religiosa, así lo demuestra, por ejemplo, la figura de la Santa Muerte, la cual en principio estuvo asociada con sectores marginales (prostitutas, ladrones, traficantes, etc.) y después se popularizó entre la población citadina y las regiones fronterizas de México y Estados Unidos. Su creciente fervor de igual modo está asociado con la gente humilde que está en constante riesgo—como los migrantes— y quienes también profesan una enorme fe, motivo por el cual proliferan alteres en honor a “La Niña Blanca”, “La Santa Niña”, “La Jefa” o “La Madrina”, como también le suelen llamar.

Este tipo de sincretismo religioso surge entre otros aspectos por la incertidumbre de no saber qué depara el futuro. El narcotraficante al estar en constante vacilación recurre a prácticas religiosas eclécticas, clandestinas o a la quiromancia para sentirse protegido tanto de sus oponentes como de las fuerzas policiacas. Por supuesto que esta clase de devoción es poco convencional y se escapa de todo control social, pues a partir de estas creencias surgen santos como Jesús Malverde, quien representa la figura protectora más emblemática de los traficantes de droga. Este narcosantón es venerado particularmente en Culliacán Sinaloa, donde tiene su capilla y en la que también se rinde culto a santos como San Judas Tadeo y la Virgen de Guadalupe, evidenciando de nueva cuenta un sincretismo religioso, en el que la música, el alcohol y las mandas económicas caracterizan su festejo cada de tres de mayo.

Se debe considerar que este tipo de prácticas religiosas suelen ser más volátiles, debido en gran medida a su naturaleza clandestina y al operar fuera de las leyes eclesiásticas. Aunque paradójicamente, pese a no ser reconocidas son más dinámicas y más populares que otros cultos católicos. De igual modo, también es importante destacar que ceremonias marginales como la brujería, el chamanismo y la quiromancia son otras formas de manifestación empleadas con regularidad por los narcotraficantes, como una especie de fetiche protector para conocer la suerte o el infortunio del negocio.

Muchos de estos dogmas y rituales de carácter sincrético son consecuencia directa de una economía de mercado, que exalta las “cualidades curativas” de santeros, brujos, chamanes y adivinos. De igual forma, este tipo de creencias mágico-religiosas tienen un hondo arraigo en la cultura hispanoamericana, originado por una cosmovisión mítica-simbólica cimentada en las culturas indígenas o aborígenes del continente latinoamericano. En la actualidad muchas de estas prácticas están basadas en una integración entre lo real y lo sobrenatural pero fundamentadas básicamente en la fe.

Por ejemplo, la brujería, en las narconovelas que conforman nuestro *corpus*, es implementada como un instrumento de protección, poder y amparo. Bajo este fenómeno se descubren diversas intenciones, temores o deseos. Sin embargo, esta práctica, por ejemplo en *Trabajos del reino*, opera como una fuerza motivadora para tomar decisiones trascendentes por parte del jefe del cartel: “—Si quieren guerra, dásela—dijo la bruja, que era la única que no miraba el cadáver, sino a los ojos del Rey, como una cuerda tensa su mirada” (Herrera 44). Así, la función de la bruja consiste en influir y persuadir las acciones de su cliente, estableciendo relaciones de poder ambiguas e ilógicas. No obstante, aunque la magia negra puede tener diferentes usos generalmente tiene creencias muy simples y busca la obtención de un fin preciso como la muerte.

Por otra parte, la magia puede causar ciertos efectos de carácter sobrenatural a través de determinados ritos. Esta característica la podemos constatar en la novela *El Vuelo* cada vez que el protagonista se encuentra con doña Refugio, una chamana que le permite establecer contacto con el umbral de la vigilia y el sueño:

Un umbral separaba a Rafael Asunción Vizcaya de un salón con un ventanal que oteaba la noche. Ella estaba sentada en el piso ante el ventanal. Vestía una prenda talar y pálida que cubría sus piernas, alineadas a un lado de su cadera. Tenía el cabello recogido, supo que debía aproximársele. Se detuvo a dos metros de la mujer, que le invitó a sentarse, la mano grácil al frente. Y le habló. Nada entendía el intruso de aquellos sonidos, al mismo lo entendía todo dentro de su mente. Ella dijo: somos semejantes pero somos distintos. Estás en el mundo por nosotros. Eres nuestro. Siempre los has sido. (González Rodríguez 33)

Tal como se observa en el fragmento anterior, Doña Refugio tiene la facultad de mediar con los espíritus para asegurar la curación o el bienestar de su paciente. Asimismo, bajo estas condiciones, la chamana propicia que Rafael Asunción Viscaya pueda entrar en un estado primigenio y en cual en repetidas ocasiones manifieste un desdoblamiento de personalidad.

No obstante, en este encuentro subyace una relación de evidente superstición para eludir el fracaso o la muerte por parte del protagonista. En estas ceremonias esotéricas persiste una visión de protección y poder en la que emergen nuevas formas de resguardo para vencer los infortunios así como a los enemigos. De igual modo, se practica una ecléctica religiosidad según los intereses del negocio; ante este contexto, la situación espiritual se torna estrictamente económica, erradicando el aspecto ético-simbólico que la caracteriza: “Sólo resonaban en su mente las palabras de Ella: *Tendrás lo tuyo. No quiso preguntarse nada más.* Ya lo indagaría, ya recuperaría la memoria. No

registraba dolor ni enfermedad alguna” (González Rodríguez 42. Las cursivas nos pertenecen).

De esta manera, en el ámbito del narcotráfico, el principal propósito de la industria de la brujería es vender sin ningún menoscabo el deseo o el anhelo de beneplácito y buen augurio en los negocios, pues muchas de estas prácticas se han incrementado a partir del capitalismo globalizado, adaptándose a los intereses particulares del cliente. Como ya apuntamos anteriormente, estos rituales son una manifestación del individualismo extremo pero también de nuevos comportamientos sociales, propiciados por aspectos como la fragilidad, el infortunio y la muerte. Es así como surgen nuevas identidades y conductas—como la del traficante— en la que la superstición es determinante para tomar decisiones, para negociar y evitar la traición.

Sin embargo, el brujo por norma general es una figura ambivalente, poderosa y asimismo marginal, pues pareciera que sus reglas no pertenecen al mismo orden social, situándose fuera de las convenciones del grupo, así los podemos constatar de nueva cuenta en *El vuelo*:

Se decía que doña Refugio era bruja, intérprete de sueños, curandera. Y dialogaba con las nubes, con la lluvia, los volcanes. Les llamaban tiemporos a quienes hacían aquello. También se rumoraba que sabía inducir la muerte sutil mediante polvos y brebajes que minaban la salud, el juicio de las víctimas del hechizo... Su actitud era cordial y su mirada honda. Contemplaba desde un observatorio más allá del tiempo. (González Rodríguez 62-63)

Bajo esta descripción mítica de la bruja, también se pude observar que a través de esta imagen se construye una figura maligna que puede actuar de acuerdo a sus propios intereses o a solicitud de sus clientes. Otro rasgo que conviene destacar, es el que estos chamanes se caracterizan por creer en valores opuestos: vida/muerte, ayuda/castigo,

alma/cuerpo, individualidad/colectividad o pobreza/riqueza: “El muchacho se levantó, extrajo su cartera y tomó un billete. Doña Refugio se negó a recibirlo con un gesto lento de la cabeza. Guardó su cartera, se despidió en silencio y salió de aquella ruinoso casa de la perplejidad” (González Rodríguez 64).

De manera general, la brujería ejerce influencia de distintas formas; por una parte, sanciona, regula y controla; por otra, protege, previene o resguarda. Como entidad de poder, legitima o incluso desacredita, produciendo en ocasiones conflictos o guerra entre carteles, este rasgo lo podemos hallar presente en la novela *El Sinaloa*, cuando dos socios se enfrentan a muerte a causa del consejo de una adivina. Así es como Guillermo de la Garza, alias “El Willito”, prioriza sus intereses y decide traicionar a su amigo al amparo de los rituales de la bruja Doña Petro:

La mujer le dio a beber un brebaje en un cáliz de plata, encendió velas formando un triángulo, le habló en dialecto a las imágenes diabólicas y constantemente señalaba al hombre. Era claro que estaba proponiendo su alma a cambio del bienestar terrenal. La voz de la mujer se volvió un murmullo, con una vela negra y otra roja dejó caer varias gotas en las palmas del hombre, mientras murmuraba algo que solamente ella entendía. (Rubio 53)

Tanto en este ejemplo como en los anteriores, podemos observar que la figura del brujo en el mundo del narcotraficante adquiere una connotación de poder, convirtiéndose a su vez en una entidad para legitimar las decisiones y las estrategias de crecimiento. En otras palabras, si las instituciones coludidas con el trasiego de drogas, como las políticas o policíacas, facilitan la expansión del negocio, la brujería—para los traficantes—es un medio que justifica cualquier acto, ya sea torturar, asesinar o traicionar.

No obstante, como ya anotamos, si la superstición constituye un instrumento de legitimación “moral” para el delincuente; en cambio, la mayoría de las ocasiones, para

el chamán o adivino, el narcotraficante solo significa una alternativa o beneficio económico:

El hombre entrecerró los ojos, trató de penetrar en los pensamientos de la mujer. La bruja retaba la mirada del asesino que tenía enfrente, la superstición y la brujería se lo permitían; ella era, para los creyentes, una autoridad. El hombre metió la mano a la bolsa del pantalón, sacó un fajo de billetes de cien dólares. — Tomé, un adelanto, son tres mil. Para la otra vuelta me emparejo, ¿está bien?— Estoy de acuerdo—dijo la mujer. (Rubio 54)

Tras esta generosidad económica, por parte de “El Willito”, persiste el temor o la inseguridad, generando una tensión constante de desconfianza y sospecha; por ello, la única manera para mantener la calma es la fe, que en cierto sentido constituye una alegoría del miedo y el fatalismo inevitable que rodea al narcotráfico. Pero sin duda, las distintas manifestaciones brujeriles incorporan nuevas prácticas que propician el surgimiento de diversos comportamientos, así como la incorporación de disímiles sistemas de creencias y valores, los cuales privilegian el egocentrismo, el individualismo extremo y la mezquindad.

Asimismo, el uso de la quiromancia es otro recurso frecuente para descifrar la identidad de los enemigos, como ejemplo citamos el caso de Samantha Valdés, jefa del Cártel del Pacífico, quien nuevamente aparece en la novela *Nombre de perro*, la cual decide consultar a una adivina para conocer al asesino de su amante:

Antes de recibir a Edgar Mendieta, la jefa del Cártel del Pacífico se entrevistó con una quiromántica que le manifestó que el asesino de Mariana era varón y probablemente desconocido para ella. ¿Es muy fuerte? Rey de espadas, señora Valdés, casi invencible, sólo puede con él otro rey de espadas. ¿Vive cerca? No me da esa información sólo que es un hombre poderoso. ¿Quieres decir que atacará de nuevo? Es posible, el rey de espadas no descansa nunca (Mendoza 147)

En suma, la brujería, la superstición y la quiromancia funcionan como mecanismos de protección para combatir las traiciones, las envidias y la muerte. Bajo este sistema de creencias se trata de justificar los intereses extremadamente individualistas y los actos de venganza más violentos. Ahora, desde la perspectiva sociocrítica, a partir de los distintos ejemplos que citamos, se pudo corroborar que este *ideosema* sirve de modelo para comprender que, dentro del imaginario del narcotráfico, a esta actividad se le concibe como una práctica cultural consuetudinaria, presente en el discurso cotidiano de este sector criminal. Primordialmente se utiliza como un elemento de protección y como un instrumento para hacer daño al enemigo.

Bajo estos ritos se trastoca las instituciones de culto porque más allá de la fe, lo que se practica es la cultura de la muerte, motivada por la visión malsana que caracteriza al narcotráfico. En las novelas que acabamos de revisar, ante todo se busca obtener poderes sobrenaturales fuera de los valores divinos de paz, armonía y bienestar. En concreto, con este tipo de actos se revela una industria de la brujería, en el que la magia y la quiromancia son un negocio bastante redituable dentro de esta actividad criminal. En este tenor Jeanne Favret-Saada, en su libro *Deadly Words. Witchcraft in the Bocage*, comenta al respecto:

La brujería nace de la desmesura, de la no conformidad, del conflicto, del rechazo a aceptar las restricciones propias de lugar que uno ocupa en la sociedad. La brujería, en fin, nos ofrece una vía regia para adentrarnos por los vericuetos del sufrimiento, la renuncia y la culpa (el pathos) en la cultura esto es, de un camino para explicar lo que Sigmund Freud denominara como el `malestar en la cultura` (13).

De alguna u otra forma, la brujería, la superstición o la quiromancia son prácticas que median relaciones sociales entre personas que comparten espacios e intereses comunes. Bajo estas creencias el narcotraficante, más que obtener un beneficio

material, desea evadir los peligros, la muerte y aminorar el mal. En las novelas como *Trabajos del Reino* y *El Sinaloa* observamos que el nigromante, la bruja o el chamán tienen como responsabilidad no solo adivinar o determinar la voluntad divina o superior, sino tener los conocimientos necesarios para contrarrestar los males, conseguir el auxilio sobrenatural y cambiar el porvenir a favor de sus fieles.

Asimismo, en *Nombre de perro* y *El vuelo* se evidencia que la brujería sirve de protección debido a la fe que se tiene en ella. Pero aunque es una actividad marginal, su validez reside en que la solución de los problemas está en conocer los secretos del porvenir. Como se observa, particularmente en *El vuelo* y en *El Sinaloa*, el rito es imprescindible en este tipo de manifestaciones, pues suele proporcionar un significado religioso y cierto fortalecimiento espiritual a personajes como Rafael Asunción Vizcaya y “El Willito”, en ambos casos opera como una especie de modelador moral que los protege de las adversidades.

Sin duda, este tipo de prácticas marginales generan una secularización en el campo de la fe, pues estas nuevas maneras de religiosidad provocan que grupos criminales (como los narcotraficantes) y sectores periféricos construyan su identidad espiritual a partir de estas creencias. Por ello, brujos adivinos y santeros están más vigentes ante un fervor religioso exótico y constantes promesas de salvación. No obstante, como también se observa en *Trabajos del reino*, *El Sinaloa* o *Nombre de perro*, la quiromancia en todas sus manifestaciones es producto de una sociedad consumista e industrializada. Bajo este contexto de consumo, las creencias como la brujería o la quiromancia se tornan irracionales o descontroladas, debido a que socialmente los individuos depositan su fe acorde con sus intereses particulares, pues el aspecto espiritual se visualiza como un negocio que suele producir enajenación o fanatismo, pero sobre todo muchos dividendos económicos.

Por supuesto que el sincretismo espiritual o religioso es producto del discurso social, no es algo casual y está motivado por situaciones culturales concretas como el fervor que profesan los narcos a este tipo de personas, ceremonias y rituales. Estas prácticas mágico-religiosas son consecuencia de mecanismos defensivos que forman parte del imaginario colectivo y que representan ciertos esquemas de comportamiento en respuesta a los peligros de la vida.

A partir de este *ideosema* también observamos que cultos sincréticos de esta índole, relacionados con delincuentes o narcotraficantes, están basados primordialmente en un sentido materialista, producto de una sociedad consumista que fundamenta sus valores espirituales a partir de su estatus económico—toda vez que sus necesidades primarias están cubiertas—le confieren una enorme importancia a las cuestiones religiosas. Por esta razón, consideramos que hay una clara sustitución de los patrones tradicionales de creencias por una religiosidad híbrida, la cual relativiza las normas eclesiásticas de la Iglesia, y además cada vez, con mayor fuerza estas nuevas manifestaciones ganan espacios públicos y mediáticos en todos los estratos sociales.

En síntesis, la propagación de estas creencias esotéricas y neomágicas es consecuencia de un sistema religioso “hecho a la medida”, en el que cada individuo establece sus propios códigos de referencia espirituales, adecuándolos a sus intereses personales porque tiene el mismo valor ser devoto de la Virgen de Guadalupe que de Malverde o la Santa Muerte, asistir a las ceremonias católicas que consultar a un brujo, adivino o santero. Esta diversidad de cultos evidencia sin duda el debilitamiento de instituciones como la Iglesia católica que por siglos tuvo el control absoluto de la conciencia, la identidad y los dogmas de todos sus fieles. Pero ante todo manifiesta que las religiones tradicionales están inmersas en un cambio constante.

### 3.4 Cuarto *Ideosema*: La masculinidad hegemónica

Otro de los *ideosemas* característicos de la narconovela, al menos del presente *corpus*, es el machismo predominante o la masculinidad hegemónica (MH). Consideremos que este concepto hace referencia a un sistema de valores impuesto por una tradición patriarcal, con el fin de expresar la jerarquía del género masculino. De este modo, las mujeres son percibidas como seres emocionales, dependientes e inferiores, las cuales solo están confinadas a la reproducción y a las labores domésticas. Esta noción predomina en el imaginario social, y en la denominada narcocultura no es la excepción, pues en todas las obras analizadas es un elemento que sobresale.

De acuerdo con Luis Bonino, en su artículo “Masculinidad hegemónica e identidad masculina”, la MH como producto de la cultura patriarcal funciona a partir de la dicotomía y la desigualdad; es decir, opera a través de subordinados y opuestos, los cuales son una condicionante para reafirmarse. De esta manera, al percibir a los otros como sujetos inferiores y contrarios a su persona, legitima su identidad y su poder; por supuesto que este tipo de patrones promueven la violencia, el autoritarismo y el control. En síntesis, estas particulares son estereotipos que comúnmente caracterizan a los narcotraficantes, pues en el orden social y privado persiste una conducta machista, asociada con el dominio económico y con la idiosincrasia cultural.

En este sentido, Sayak Valencia afirma que el concepto de *macho* está absolutamente enraizado en la identidad del mexicano, como una especie de herencia social que se viene a reconfigurar en la Revolución de 1910 porque ya no es privativo de las clases sociales bajas (campesinos, artesanos u obreros), sino también de otros estratos que estaban en pleno proceso de consolidación. Este hecho puede explicar, señala la especialista, la relación que existe entre el Estado y el crimen organizado:

Las construcciones de género en el contexto mexicano están íntimamente relacionadas con la construcción del Estado. Por ello, ante la coyuntura contextual del México actual –desmembramiento del tejido social y desmoronamiento estatal – es necesario visibilizar las conexiones entre el estado y la clase criminal, en tanto que ambos detentan un mantenimiento de una masculinidad violenta emparentada a la construcción de lo nacional. (Valencia ¶ 4)

Dicho lo anterior, tanto el Estado como el crimen organizado se erigen como entidades machistas que a través de distintos mecanismos—como la censura, la violencia o la aniquilación—legitiman y validan este comportamiento. En suma, a través de distintas prácticas se imponen como aparatos totalizadores que reprimen todos aquellos sectores que culturalmente son visualizados como subalternos (mujeres, clases sociales marginadas, homosexuales, etc.).

Acorde a lo anterior, se puede afirmar que existe una supremacía masculina institucionalizada—proveniente del Estado, de corporativos financieros o de grupos delictivos—que somete todo comportamiento femenino, pues en esencia la MH está fundamentada en la fuerza y el abuso de poder. Si bien es cierto que impone conductas sociales que hacen distinguir lo masculino (fuerte) de lo femenino (débil), también subordina sistemáticamente a colectivos incómodos con el propósito de marcar su hegemonía. Así es como opera el narcotráfico, que para evidenciar su predominio transgrede las leyes y los códigos sociales, ya sea por métodos violentos o por medio del poder económico. A escala individual, de acuerdo con Valencia, esto se traduce en diversas identidades subjetivas, erigidas por un capitalismo *gore*.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> El término capitalismo *gore*, acorde con Sayak Valencia, se refiere al lado oscuro de la globalización, donde la economía produce altos flujos migratorios, violencia, sangre, muerte, cadáveres y esclavitud. De esta manera, el entorno se caracteriza por ser sumamente agresivo, aspecto que se utiliza como herramienta de mercado, como medio de supervivencia y como instrumento de dominio. Este tipo de identidades se ubican en la frontera, espacio que es convertido en un gran mercado de intereses. Véase Sayak Valencia, *Capitalismo gore*. España: Melusina, 2010, 24

De esta manera, Sayak Valencia asegura que el narcotráfico opera sistemáticamente con estos mismos rasgos pero de manera más arraigada. Para ello utiliza el concepto de *narcomáquina* para referirse a los espacios que esta actividad va modificando en función también del capitalismo global. En otras palabras, el tráfico de drogas produce nuevos comportamientos en todos los niveles de la vida social, en gran medida por ser una actividad transnacional que genera cuantiosas ganancias, este factor incide para que (el narcotráfico) re-escriba socialmente códigos en el ámbito político, financiero y cultural.

Ahora bien, consideremos que la narcoficción reproduce la masculinidad hegemónica como parte de un estereotipo fijo, pues no considera las variantes ni la existencia de otro tipo de masculinidades, por eso la mayoría de los protagonistas—en nuestro *corpus* de trabajo—son varones, con la salvedad de Lizzy Zubiaga y Andrea Mijangos, ambas personajes centrales de *Hielo negro*, *Cuello blanco* y *Azul Cobalto*; no obstante, en ellas también predomina un comportamiento masculino, reproduciendo los mismos patrones de virilidad y fuerza, evitando una posición subalterna, dado que todas las feminidades están subordinadas a la masculinidad tradicional. En este sentido, Sayak Valencia apunta que esta conducta la debemos comprender como

performance de género masculino a la obediencia acrítica de los varones al desempeñar (performar) las normas de género dictadas por la masculinidad hegemónica, la cual tiene entre sus postulados más arraigados: la respetabilidad económica,...Es decir, para ser un varón legítimo en el contexto mexicano, que (re)produzca y reafirme su identidad de género, éste debe asumir y cumplir las coreografías (movimientos, comportamientos relacionales) construidas desde la hegemonía sociocultural para la masculinidad. Dicho cumplimiento de las demandas masculinistas hegemónicas se hace de forma repetida hasta naturalizarlas artificialmente y ponderarlas como la esencia masculina. (¶ 3)

De este modo, el concepto de masculinidad, dentro de las narconovelas que analizamos, está asociado con esta dinámica de dominio, transformación y territorialización. Cabe decir que la MH se perpetúa a través de políticas tradicionales, pero además se extiende en el plano privado como un constructo socio-cultural.

Veamos pues cómo esta característica se plantea en las obras del *corpus*. Revisemos primero la masculinidad hegemónica (MH) en el plano subjetivo, a nivel de los personajes. Comencemos por analizar cómo se manifiesta este comportamiento, por ejemplo, con Tochtli, el protagonista de la novela *Fiesta en la madriguera*, quien en constantes ocasiones hace alusión a la hombría, imitando por supuesto la conducta de su padre:

Una canción que me encanta es el rey. Hasta fue la primera canción que aprendí a cantar de memoria. En el rey me gusta esa parte donde dice que no tengo trono ni reyna, ni nadie que me mantenga pero sigo siendo el rey. Ahí explica muy bien las cosas que necesitas para ser rey: tener un trono, una reyna y alguien que te mantenga. Aunque cuando cantas la canción no tienes nada de eso. Es que la canción se trata en realidad de ser macho. A veces los machos no tienen miedo y por eso son machos. Pero también a veces los machos no tienen nada y siguen siendo reyes, porque son machos. (Villalobos 28-29)

En este fragmento se observa que Tochtli concibe lo masculino como un rasgo de superioridad. De hecho, la canción “El Rey” sirve de pretexto para que, desde su perspectiva, explique qué conducta debe manifestar el hombre ante sus semejantes. Por supuesto, en estas palabras reproduce una actitud de jerarquización social, donde el hombre suele repetir estos patrones por herencia familiar y después por transmisión colectiva. Este proceder de Tochtli proviene de su padre: “Yolcaut es mi papá pero no le gusta que le diga papá. Él dice que somos la mejor pandilla de machos en al menos ocho kilómetros a la redonda” (Villalobos 13). Asimismo, en Yolcaut, como en otros

tantos capos del narcotráfico hallaremos una especie de machismo potenciado, el cual estará en esencia relacionado con el exhibicionismo y la violencia.

En este sentido, Sayak Valencia argumenta que el narcotráfico ha generado nuevas dinámicas de masculinidad, control y poder a través de la violencia. De esta manera, los carteles de la droga, afirma, hacen usos del terrorismo como una forma de empoderamiento para evidenciar su jerarquía—al igual que el machismo individual—y la capacidad de legitimarse como una entidad superior; precisamente, al respecto de esta conducta Ignacio Lozano Verduzco y Tania Rocha Sánchez, en su artículo “La homofobia y su relación con la masculinidad hegemónica en México”, aseveran:

La masculinidad hegemónica se ha descrito como una serie de estructuras sociales, ideológicas, políticas, económicas, familiares e individuales que regulan, entre otras cosas, las relaciones entre personas. En ese sentido, la masculinidad hegemónica ejerce violencia, discriminación y rechazo con todo aquello que se relacione con la feminidad, en tanto tiene que ver con una supraordinación de lo masculino sobre lo femenino. Esta violencia se ejerce tanto en contra de las mujeres como contra aquello que se percibe como femenino, incluyendo a la comunidad homosexual. (¶ 1)

De este modo, podemos observar que la masculinidad hegemónica también entra en una constante tensión con masculinidades diversas, contrarias y subordinadas, pues esta interacción representa una red de relaciones complejas y disimiles, que ante todo busca que la MH preserve el poder, el control y el predominio. Asimismo, es importante afirmar que la masculinidad tradicional de igual forma suele apropiarse de las prácticas y las particulares de las masculinidades subalternas con el fin de asegurar el control, tal y como la ha hecho históricamente con la mujer, a quien bajo los modelos socioculturales patriarcales ha sometido en todos los niveles sin menoscabo.

En consecuencia, culturalmente la mujer es visualizada como un instrumento sexual, característica constante en las narconovelas que conforman nuestro *corpus*; por ejemplo, el personaje del Zurdo Mendieta, pese a que aparentemente es un policía semiculto, puesto que es un lector avezado en alta literatura, en repetidas ocasiones concibe a la mujer como mero objeto sexual, a la cual excluye de intereses o cualidades intelectuales, evidenciando con ello la presencia de una ideología patriarcal que subordina toda acción femenina, sustentado en valores machistas, arbitrarios y sobre todo sexista. Veamos cómo se presenta este rasgo en el texto *Nombre de perro*:

No exageres, pinche Zurdo, apriétala para que sienta el rigor; vamos pene, sirve de algo: hazte notar. Malverde querido, virgen de Guadalupe, san Judas Tadeo, no me desamparen. Uta, qué chingón, continúo el cuerpo apenas audible. Está durita, y déjate de pendejadas, Mendieta, que me estoy exaltando machín... Hey, compórtate papá, tranquilo, no te precipites. Veía a Susana hermosa, ojos almendrados, rostro fino, su sonrisa, su coquetería, sus tetas pequeñas. Qué tranquilo, ni qué la chingada, Zurdo, métele la mano, ya te dije: que sienta el rigor. Se notaba contenta, relajada. (Mendoza 50-51)

Pero la masculinidad hegemónica (MH) como construcción cultural, no solo se manifiesta en el plano individual, como anotamos con antelación, de igual forma se presenta a nivel institucional como una jerarquía absolutista de un modo incluso más potencializado, lo anterior se puede corroborar de nueva cuenta con el detective Édgar Mendieta, quien es sometido por sus mandos superiores al investigar un asesinato en la novela *Balas de plata*: “en cuanto a seguir lo del caso Canizales, tanto el subprocurador como tu servidor somos de la idea de que se quede como está, así que prohibido husmear por allí y no repeles, tómate un par de días de descanso, la reparación de tu casa y del carro corren por cuenta de la Procuraduría” (Mendoza 180). Así queda demostrado que el poder del Estado actúa con los mismos valores de sujeción y

autoritarismo del sistema patriarcal, patrones prescriptos históricamente en los aparatos estatales o en las entidades gubernamentales.

Este machismo tradicional, como modelo social predominante, se configura también de manera global, y es un comportamiento generalizado en diversas culturas. Si bien es cierto que existen variantes en cuanto al concepto de virilidad, la masculinidad hegemónica posee la jerarquía dentro de las masculinidades posibles por normativizar las conductas y la interacción entre hombres, sin importar la formación educativa ni la condición económica; por ejemplo, en la novela *Cuello blanco*, el economista y el corredor de bolsa, Alberto Suárez, manifiesta la misma visión que el personaje del Zurdo Mendieta, demostrando con ello que el machismo no es exclusivo de policías, narcotraficantes o sicarios:

Cuando Marcela se fue le pregunté a Alberto, “Oye, cabrón, ¿y por qué la invitaste a nuestra fiesta? ¿No te parece demasiado buen trato por sólo treinta y cinco millones de dólares?” “¿Te parece poco dinero, *Gordo?*”, me dijo, “No, no, no los gano en un domingo pero luego luego la invitaste a rozarse con los meros pesos pesados.” “Eso vale madres. Lo que quiero es ponerla borracha y cogérmela”, contestó sin despegar la mirada de la pantalla de su máquina. Pinche Alberto, siempre pensando con el pito. “Lo del dinero—añadió instantes después—, meramente le agrega atractivo a la mujer. ¿Tú sabes en qué se parecen las gordas a las vacas? Guardé silencio. “En que es divertido cogérselas hasta que te ven tus amigos.” Y se rió. (Fernández 181)

Estos patrones también se reproducen y se perpetúan de manera constante en la estructura social de las clases dominantes. En el fragmento anterior, la mujer ocupa una posición subalterna y solo sirve a las necesidades sexuales del varón, demostrando la concepción ideológica fundamentada en la superioridad tanto en lo físico como en lo intelectual, así como una desvalorización y negación de sus capacidades.

Asimismo, valores como el poder, la independencia, la racionalidad, la eficacia, la seguridad, el control, el dominio y por supuesto la heterosexualidad son rasgos que socialmente están asociados al hombre, como parte de una cultura patriarcal. Estas mismas características se pueden observar en personajes femeninos como Lizzy Zubiaga quien, en la novela *Azul Cobalto*, presenta el mismo comportamiento machista para evidenciar su jerarquía ante otros hombres, incluso otros capos con los mismos atributos se sienten subordinados ante ella:

El mero cabrón del tráfico de pseudoefedrina de todo el Pacífico mexicano, el operador financiero de varios cárteles pequeños, hacker retirado tras haber prestado sus servicios de contrainteligencia digital para el ejército gringo, aquél conocido también como Sinaloa Lee, Dragón Rojo y El Mandarín entre el hampa de varios países del sureste asiático y el triángulo de oro, *aquel hijo de puta no era alguien a quien se le pudiera gritar. A menos que fuera Lizzy Zubiaga.* (Fernández 108. Las cursivas nos pertenecen)

Lizzy en contraste con sus identidad femenina, nunca da muestras de debilidad; al contrario, una de sus principales facetas es humillar a todos aquellos que muestren signos de fragilidad, pues todas sus relaciones personales están basadas en el autoritarismo, la violencia y en hacer patente su poder. De esta forma, bajo este modelo de masculinidad dominante mantiene un control omnipotente sobre los otros, generando una personalidad cruel y deshumanizada.

Las acciones de Lizzy Zubiaga generalmente están determinadas por la belicosidad, de esta manera, el poder lo trata de legitimar a partir de la amenaza, la agresividad y la violencia. Bajo esta conducta demuestra que en ella no hay fragilidad ni subordinación. Por ello, creemos que en este tipo de personajes hay una especie de masculinidad hegemónica transferida; es decir, pese a su condición femenina, adopta el

mismo rol machista e intimidante para no sentirse inferior, excluyendo su condición de género:

Lizzy y Suárez voltearon a verse con una mirada cómplice. Ella caminó hasta el ventanal, se colocó de espaldas a él y tronó los dedos tres veces. Un par de puntitos rojos de mira láser aparecieron de la nada, recorrieron el cuerpo de los dos desconcertados japoneses hasta situarse en medio de sus frentes. —Nadie le queda a deber a un lavador de dinero—dijo Lizzy escupiéndola cada palabra con furia, —¿queda claro? Akibo y Fujimoto voltearon a verse. El poco color de su rostro había desaparecido. — ¿Quedo claro?—repitió Lizzy. —Como el agua—dijo al fin Akibo. (Fernández, *Cuello blanco* 135)

La masculinidad dominante por supuesto que no es una construcción cultural aislada, se erige en principio desde los mismos aparatos ideológicos del Estado y se transfiere socialmente a través de prácticas que legitiman esta conducta. El discurso patriarcal se reproduce en todos los sectores (educativo, mediático, familiar) como un valor hegemónico. Estos elementos son expuestos en las novelas a través de personajes discordantes como el de Lizzy, quien de alguna u otra forma representa de qué modo se construyen estas identidades.

Asimismo, otro personaje—presente en las novelas *La prueba del ácido*, *Nombre de perro* y *Besar al detective*—que manifiesta una conducta semejante es Samantha Valdés, heredera del Cartel del Pacífico, puesto que para preservar el poder de su organización continuamente hace gala de su capacidad de dominio a través de la violencia. Además, no presenta una sexualidad normativa, pues tiene preferencias lésbicas:

Ugarte observó el atardecer, el extenso campo de golf, el mar...reconoció a Samantha Valdés, la poderosa jefa del Cártel del Pacífico, y a Mariana Kelly, su pareja, avanzando hacia la playa. Son realmente inseparables, reparó en los guaruras. Era un buen tipo su padre, valiente y reservado, pero le encantaban las pastas y no siempre rendía lo necesario. En cambio el de ella era un monstruo,

aunque quizá no había otra manera de erigir el imperio que formó, meditó admirando a Samantha Valdés, que lucía un vestido rojo de playa , en contraste con el blanco puro de Mariana, que la percibió frágil, angélica, casi alada. (Mendoza, *Nombre de perro* 56-57)

Este tipo de masculinidad hegemónica transferida desplaza los paradigmas femeninos que socialmente son estipulados o impuestos a las mujeres. Samantha, Andrea y Lizzy al adoptar un comportamiento masculino, demuestran que la conducta dominante es la única vía para ejercer poder y legitimidad tanto en el discurso como en la práctica. Sin embargo, no olvidemos que la MH es una estructura que está conformada por una serie de prejuicios, creencias y dogmas que quizá pueden cambiar transitoriamente de acuerdo con la normativa social. No obstante, como producto de una conciencia patriarcal está fundamentada bajo elementos dicotómicos: superioridad/inferioridad, independencia/dependencia, jerarca/ subordinado, masculino/femenino, etcétera.

Por su parte, la agente Andrea Mijangos (coprotagonista de *Hielo negro*, *Cuello blanco* y *Azul cobalto*), al igual que otros personajes detectives—como el Zurdo Mendieta y el Sinaloa—manifiesta una actitud autoritaria y machista frente a sus compañeros y en general con las personas con las que interactúa. De hecho, su indumentaria, vocabulario y conducta son muy semejantes a la de un hombre, de la misma forma que Lizzy y Samantha, se conduce bajo un rol masculino hegemónico transferido, en el que su comportamiento se torna ambivalente porque su parte femenina contrasta con sus actos violentos y toscos:

Andrea le tiró un golpe al estómago. El chaparro logró esquivarlo, atrapó el puño de la chica, dio vuelta sobre sus talones y aplicó una lleva de judo que la tomó por sorpresa. La derribó sobre el piso del departamento, quedando encima de ella. Tendidos no importaba la diferencia de casi quince centímetros que había entre ambos. La mujer estrelló sus palmas en las mejillas del policía. El golpe

retumbó en el pasillo, enrojeciendo la cara de Armengol. Se vieron fijamente unos instantes. Ella atrajo el rostro del policía hacia su cara. Mordió sus labios con fuerza. Pudo sentir cómo se abultaba la bragueta de Armengol contra su pelvis. —Te extrañé, pendeja. —murmuró él. (Fernández, *Hielo negro* 76)

Como se puede observar, la actitud y el comportamiento hostil de Andrea evidencian la asimilación de una masculinidad que socialmente controla, jerarquiza y normatiza la temeridad. Al igual que los otros personajes femeninos analizados, muestra una conducta belicosa para motivar el respeto de su amante, además de un marcado rechazo por los valores femeninos, aspectos que considera impuros e inferiores. Así solo bajo este proceder de violencia se promueve una masculinidad hegemónica basada en la fuerza, la tosquedad, la disputa, la destreza, el dominio, la brusquedad, la reciedumbre, la hombría y el machismo.

De nueva cuenta, en la novela *El Sinaloa*, la masculinidad hegemónica proclama la superioridad y dominio sobre las mujeres y el control de la sexualidad femenina, tal como lo expone su protagonista, el agente judicial Luis Manuel Salcido, quien no únicamente destaca por el excesivo uso de violencia contra sus enemigos, sino que también de manera imprevista se distingue por satisfacer sus impulsos sexuales, porque en su rol de macho se sabe proveedor de mujeres:

Después de comer copiosamente y beber varias cervezas, El Sinaloa pidió que fueran al putero donde había conocido a Adelaida, llegaron, saludaron al encargado de la entrada y El Sinaloa le dijo al Güero que lo esperara, pues no tardaría. En menos de cinco minutos regresó con ella casi arrastrándola, atrás un par de tipos con ganas de detenerlo; cuando llegó abrió la puerta trasera, subió a la muchacha enfrentando a los tipos, quienes alegaban el costo de salida, solicitando cien dólares. Entregó doscientos y al más fornido le pidió que trajera la bolsa de Adelaida y tres cervezas. (Rubio 178)

En esta escena de índole sexista, se muestra cómo la fuerza del macho se impone de manera autoritaria, no importando (aunque sea prostituta) el consentimiento de la mujer; por ende, la figura femenina es vista como simple objeto de complacencia erótica, degradando así su condición de género. El comportamiento de El Sinaloa, antes referido, demuestra una concepción ideológica basada en la superioridad del macho en relación con la hembra. Aspectos que evidencian una jerarquización tanto social como cultural de lo masculino en desmedro de lo femenino.

En conclusión, el presente análisis sobre la masculinidad hegemónica, en las novelas examinadas, constituye un claro ejemplo de la preocupación por parte de los escritores por recrear, desde la ficción, sucesos, personajes y puntos de vista sobre esta problemática. La exposición de esta conducta psico-social nos permite conocer los significados y las nuevas formas de legitimación del machismo, así como analizar la visión androcéntrica tan arraigada en el narcotraficante. Asimismo, los carteles de la droga, siguiendo el modelo patriarcal del Estado, replican estas prácticas autoritarias (violencia, intimidación, asesinatos) como una manera de demostrar la hegemonía

De igual modo, en el presente bloque expusimos que la masculinidad hegemónica (MH) se caracteriza, entre otras cosas, por promover la jerarquía, el egocentrismo, el protagonismo, el poder, la humillación y la violencia; estos rasgos constituyen en los hombres una identidad de superioridad que también suele presentarse en las mujeres. En el caso de nuestras novelas de análisis, por ejemplo, personajes femeninos como la jefa del Cartel de Constanza, Lizzy Zubiaga, y la agente policiaca Andrea Mijangos (ambas protagonistas de *Hielo negro*, *Cuello blanco* y *Azul cobalto*) exhiben la misma conducta antes descrita, relacionada con la MH y la cultura patriarcal, pues son agentes activos que mediante la fuerza o el poder subordinan a otros sujetos.

Asimismo, a través del análisis constatamos que generalmente, al igual que en el narcotráfico, el sistema político, judicial y policíaco considera a la mujer un ser débil y la concibe como simple objeto sexual, así se puede corroborar especialmente con la visión de los personajes masculinos como el Zurdo Mendieta (pese a que es un avezado lector) y El Sinaloa. De igual modo, Tochtli considera, a su corta edad, que la mejor manera de demostrar su hombría es presumir sin menoscabo su valentía y menosprecio hacia la mujer. Por su parte, personajes femeninos como Lizzy Zubiaga, Samantha Valdés y Andrea Mijangos manifiestan una masculinidad hegemónica basada en la asimilación de patrones machistas como instrumento para ganar poder, control y respeto, dejando a la deriva la condición de subalternas.

En resumidas cuentas, en las novelas analizadas con antelación, persiste un arraigo de la cultura patriarcal inoculada ideológicamente en el imaginario social y en los aparatos institucionales, hecho en el que coinciden la mayor parte de nuestros autores que conforman el *corpus* de trabajo. Cabe precisar que la masculinidad hegemónica se perpetúa y se renueva de múltiples formas, como bien apunta Sayak Valencia, generando así estructuras y nuevos valores normativos, primero individual y después colectivamente, que poco a poco se legitiman.

Por tal razón, no debemos dejar de considerar que es sumamente relevante estudiar la percepción que tienen algunas escritoras que han incursionado en la narcoficción: Norma Yamille Cuéllar, Orfa Alarcón, Fernanda Melchor, Lolita Bosch, Gabriela Polit Dueñas, Jennifer Clement, Lorea Canales e Iris García Cuevas. Estas novelistas y cronistas al escribir desde el espacio femenino, posiblemente manifiestan en sus textos una visión distinta que escapa de los posibles estereotipos o marcas culturales expuestas en ocasiones por escritores masculinos, en los que sus personajes femeninos pueden generar creencias o ideas equívocas de la realidad femenina.

Finalmente, se debe precisar que si bien la violencia, el capitalismo, la brujería o el machismo tienen una multiplicidad de sentidos dentro del discurso social; el escritor, por su parte, trata de concentrar, ante esa diversidad semántica, los axiomas más representativos de cada uno. Por supuesto, en cada autor subyace una posición política e ideológica con respecto al *ideosema* planteado; no obstante, hay una reconfiguración y tratamiento—como ya se observó en los fragmentos textuales con los que se ejemplificó—particular de cada aspecto. De este modo, podemos aseverar que todo elemento *ideosemático* es el resultado de una metódica reflexión y selección de su emisor, constituye además un procedimiento estético que conlleva una transformación plurivalente.

La obra literaria, desde la perspectiva *sociocrítica*, incorpora elementos ideológicos presentes socialmente. Esto hace suponer que el escritor más allá de su propuesta estética, también manifiesta implícita o explícitamente una posición abierta sobre un tema en particular. Así la violencia generada por el narcotráfico, como *ideosema*, expone que a través de su práctica se puede preservar el poder, la intimidación y generar inestabilidad en todos los sociales. Su ejecución tiene múltiples motivos, aunque su principal objetivo es el descontrol y la humillación de sus víctimas. Esta visión coincide con el de la realidad, pues su representación ficcional evidencia un desequilibrio de carácter social.

De igual modo, la expansión del negocio de la droga ha producido que los carteles funcionen como consorcios transnacionales; este segundo *ideosema*, nos muestra que el poder económico y coercitivo del narcotráfico ha penetrado las esferas sociales e institucionales de nuestro país. Bajo esta premisa observamos de manera textual a través de los flujos económicos, el crimen organizado, al igual que en la realidad, que el narcocapitalismo se erige como una entidad global corporativa. Aunado a ello, la

ostentación y el dispendio son mecanismos para presumir socialmente el poder económico que se detenta.

En cuanto a la brujería y la superstición, observamos, a través de los fragmentos citados, que se recurre a este tipo de creencias para protegerse de la muerte y tener éxito en el trasiego de los narcóticos. Mediante este *ideosema* podemos identificar que la consulta de brujos, santeros y adivinos es una práctica común entre narcotraficantes. Bajo este tipo de fe se trastocan los valores religiosos porque la superchería se convierte en una devoción que fortalece la identidad y el arraigo de imágenes o fetiches—la Santa Muerte, San Judas Tadeo, Malverde—que en este ámbito son culturalmente reconocidas por el fervor que se les profiere.

La masculinidad hegemónica, como el último *ideosema* presente en nuestro análisis, manifiesta que la conducta patriarcal está extremadamente arraigada en nuestra cultura. Pese a los cambios sociales, el predominio masculino es una estructura jerárquica y además replicada desde la posición femenina, tal como se pudo observar en la novelas que examinamos, pues subyace un comportamiento de dominio y control, en el que se demuestra la existencia de una desigualdad absolutista y excluyente de todo aquello que no sea masculino.

De este modo, por medio de los *ideosemas*, pudimos observar las características particulares que conforman el discurso social de la narconovela mexicana contemporánea. Como ya se expuso con antelación, desde la perspectiva *sociocrítica*, la obra literaria es inseparable de su contexto histórico, social, cultural y económico. A partir de la *socialidad* del texto identificamos cuatro o cinco elementos que de manera constante están presentes en el imaginario colectivo sobre el narcotráfico. Por supuesto que cada escritor expone una posición ideológica personal sobre el tema.

Así pues, para autores como Rascón Banda y Ronquillo, la violencia es originada desde las instituciones del Estado, y es visualizada como la principal entidad corruptora. En cambio, para Mendoza, Rubio y Fernández la violencia es concebida como un instrumento pragmático para obtener el control sobre las corporaciones gubernamentales. Con respecto al resto de los cuatro *ideosemas* analizados, la perspectiva de los escritores es bastante uniforme y su tratamiento es muy semejante con el de la realidad, demostrando con ello que la narcoficción es una representación social colectiva.

## **IV. Patrones formales**

“Un hombre muere en mí siempre que en Asia,  
o en la margen de un río  
de África o de América,  
o en el jardín de una ciudad de Europa,  
una bala de hombre mata a un hombre”...

Jaime Torres Bodet, *Civilización*

#### 4. *Patrones formales: personajes y espacios*

En el capítulo anterior realizamos una revisión de carácter textual desde la perspectiva de la *sociocrítica*, con el propósito de desglosar los *ideosemas* dominantes en el plano semántico- discursivo de las novelas. Ahora analizaremos, bajo la perspectiva de Franco Moretti, los *patrones formales*—los espacios y los personajes—más característicos de esta vertiente. En primera instancia, hemos considerado examinar un personaje atípico en el entorno de la narcocultura: el intelectual y semiletrado. Por tal motivo, para comprender cuál es la naturaleza o el propósito de esta figura en nuestro *corpus*, inicialmente revisaremos de manera más puntual su proceder dentro del espacio narrativo.

Asimismo, las ideas del crítico uruguayo Ángel Rama, expuestas en *La ciudad letrada*,<sup>35</sup> nos servirán de apoyo para analizar la función y el posicionamiento del letrado en las novelas del *corpus*; de esta manera, podremos conocer directamente cuál es el papel del intelectual (periodistas, escritores, ideólogos, entre otros) y sus vínculos con la clase política, con el Estado y con los aparatos hegemónicos. Posteriormente, nos centraremos en los preceptos de Moretti (redes, gráficos, mapas), así como los conceptos sociocríticos (sujeto cultural, sujeto colectivo, discurso social) de Edmond Cros, con la finalidad de dilucidar la intención o la recurrencia de este tipo de personaje en la narcoficción. Pero sobre todo, Moretti nos facilitará un acercamiento más exacto para delinear la figura del letrado en novelas que la incorporan: *Contrabando*, *Sicario*,

---

<sup>35</sup> Especialistas como Julio Ramos aseveran que el concepto de ciudad letrada se plantea desde una perspectiva ahistoricista y no considera, por tanto, las transformaciones ni la evolución del letrado en el siglo XX. El propio Ángel Rama, asegura Ramos, analiza la figura del intelectual desde un evidente historicismo que soslaya los cambios políticos, culturales y sociales de los siglos que expone. En otras palabras, el término de ciudad letrada se emplea como si fuera estático, sin considerar las modificaciones históricas que haya podido tener. Para efecto del presente estudio solo nos centraremos en revisar la figura del letrado y la función que este desempeña en las novelas del *corpus*. Cfr. Julio Ramos, *Desencuentros con la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XX*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003, 98.

*Conspiración, Balas de plata, La Prueba del ácido, Trabajos del reino y Visitando al diablo.*

#### **4.1 Un patrón distintivo: el personaje letrado y semiletrado**

Franco Moretti, en su artículo “Gráficos, mapas, árboles”, arguye que la literatura puede ser estudiada a través de *patrones* que aparecen de forma continua y que pueden reducir el texto a unidades independientes, las cuales pueden ser analizadas de manera distante y autónoma: “en la que la distancia no es sin embargo un obstáculo, sino una forma de conocimiento específico: menos elementos, y por consiguiente una percepción más aguda de su interrelación general. Formas, relaciones, estructuras. Patrones” (Moretti 62). Comenta que a partir de la elaboración de estos mapas o diagramas el estudio se puede centrar en las relaciones que se establecen mutuamente entre los elementos que lo conforman, pues muchas veces mediante estos esquemas se pueden revelar qué tipo de asociaciones guardan, por ejemplo, los personajes, espacios y temáticas.

Si bien es cierto que la propuesta de Franco Moretti sustenta que la obra literaria puede ser estudiada a distancia, sin la necesidad de remitirse a su núcleo interno, también consideramos, en este capítulo, conveniente realizar un análisis textual de las novelas que presentan estas características, con el fin de obtener más indicios sobre su naturaleza y las relaciones que establecen con otros personajes. De igual modo, creemos pertinente examinar la posición que guardan los autores con respecto a su labor narrativa e intelectual dentro de esta vertiente.

La relación del intelectual con el poder político, tanto en el siglo XIX como en el XX, genera alianzas y grupos con la intención de obtener privilegios dentro del campo literario, al respecto Ángel Rama afirma: “los intelectuales no sólo sirven al poder sino

que también son dueños de un poder que puede embargarlos hasta hacerlos perder la vista de su eficiencia” (69). De tal modo que la figura del letrado establece relaciones y conveniencias a su favor; pero sin duda, el sector intelectual desde la época colonial hasta nuestros días ha sostenido un estrecho vínculo con los aparatos hegemónicos de dominación.<sup>36</sup> Bajo esta premisa Rama sostiene que la esfera social en Latinoamérica se ha caracterizado por un sinfín de conflictos y cambios políticos (revueltas armadas, gobiernos despóticos, guerrillas, etc.), esta situación ha motivado la creación de núcleos intelectuales, quienes al servicio del Estado, fungen como rectores de la producción cultural.

Si evaluamos el perfil del intelectual mexicano podemos precisar que su actividad creativa principalmente la combina con la diplomacia, con la administración pública, o bien con el periodismo. Por supuesto que la labor periodística en principio plantea una independencia y una posición contestataria ante la clase gobernante. Sin embargo, no siempre es así, pues se suele caer en una especie de complicidad con las élites dominantes a través de prebendas, becas y reconocimientos con el propósito de simular una crítica que no propicia cambios ni modificaciones en la forma de gobernar. Tal es el caso de escritores como Héctor Aguilar Camín, Jorge Volpi, Enrique Krauze quienes ejercen el periodismo político o son funcionarios públicos, pero generalmente apegados a los aparatos hegemónicos.

De este modo, podemos constatar que tradicionalmente el intelectual, tal como lo asevera Ángel Rama, está estrechamente relacionado con las funciones del poder, quien, desde la época colonial y hasta nuestros días, bajo el orden de la escritura se erige

---

<sup>36</sup> Estos servidores intelectuales, en su gran mayoría funcionarios y burócratas, estarán estrechamente apegados al poder, por ello, para Rama, la palabra escrita será percibida y considerada como la única vía válida, en contraposición a la palabra hablada—o degradada—, que pertenece al territorio de la sospecha, la incertidumbre y la marginalidad.

como un guía social perpetuo: “la potencia del grupo letrado puede percibirse en su extraordinaria longevidad. Constituido con el manierismo que irrumpe en el último tercio del siglo XVI sigue rozagante en vísperas de la revolución de Independencia, dos siglos después” (Rama 29). Bajo esta afirmación podemos observar que el concepto de *ciudad letrada* permanece aparentemente estático. No obstante, se debe considerar que el *campo literario* al ser independiente de los aparatos hegemónicos, posee cierta autonomía; por tal razón, surge otro tipo de intelectual que está más al margen de las instituciones dominantes y que su labor regularmente será censurar aquello que provenga de los círculos de poder.

#### **4.2 La visión desde la Ciudad Letrada**

En las narconovelas que conforman nuestro *corpus*, el personaje letrado se presenta a través del relato como centro de enunciación, su función consiste en educar, teorizar o denunciar; escribe sobre la ciudad real para regularla, organizarla y reglamentarla, estas características son recurrentes en los textos que se analizan. Sin embargo, la alteración del territorio y la segregación como parte de la élite del poder conllevan a que persista una sacralización de la escritura y a resarcirse mediante esta práctica, si no es ya como parte de la clase hegemónica, sí como el exegeta o el rector cultural de la metrópoli.

Lo anterior se puede constatar en las novelas *Sicario...* y *Conspiración...*, en ambas su protagonista, el periodista Rodrigo Ángulo, decide documentar la vida de un asesino desquiciado e investigar los actos terroristas de un cartel delictivo. La reconstrucción verídica de los hechos solo es posible, según palabras del narrador, por medio de la independencia periodística: “Pienso en llamar a la Dama de las Noticias. No me gusta la idea de ofrecerle los videos y una crónica sobre cómo los conseguí; me

resisto volver a Telenoticias. Hace mucho deje atrás esa pesadilla de burocracia, golpes bajos y falso periodismo” (Ronquillo, *Conspiración*, 179).

Sin embargo, resulta complejo pensar la función del letrado fuera de los alcances del Estado y de los *mass media*; recordemos que, desde la época colonial y hasta nuestros días, al menos en México, el intelectual consagrado generalmente asume un rol usufructuario del poder político. Por ende, está condenado a ser parte de los aparatos gubernamentales, muchos de ellos (Octavio Paz, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Héctor Aguilar Camín, entre otros) aspiran a posicionarse como rectores de la vida social y diseñar políticas culturales. Esta figura del intelectual teórico se presenta en *Contrabando* a través de la incursión de una obra dramática, *Guerrero negro*, dentro de la propia narración, incluso el protagonista describe la afortunada recepción de su texto:

*Guerrero negro* tuvo mejor surte. Luis de Tavira, un director de teatro que dicen que es un genio, va a dirigirla para inaugurar el Teatro Metal...Me dijo que piensa meter un conjunto de música nortea que toque corridos de contrabando durante la representación, y que en cabinas de cristal, alrededor de los protagonistas, irán apareciendo conocidos narcotraficantes mexicanos en su ascenso, gloria y caída. (Rascón Banda 210-211)

De este modo, el intelectual desde la ciudad letrada se erige como la única figura capaz de explicar y de comprender el escenario político y social circundante. En novelas como *Contrabando*, *Sicario* o *Conspiración* su función reside en regular o sancionar, a través de la escritura, los estamentos éticos de los hechos que observa, y opuesto totalmente a *la ciudad real*, en la cual los personajes que la conforman (en este caso capos, sicarios, policías, etc.) no detentan el poder de la letra.

Ahora, bajo la perspectiva de la *sociocrítica*, trataremos de analizar con mucho más detalle la imagen del intelectual dentro de las novelas antes referidas. Bajo este contexto trataremos de interpretar la relación existente entre el escritor y la proyección

que hace de sí mismo internamente en el texto. Edmond Cros, en su libro *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, asevera que en términos generales la cultura también puede ser comprendida a partir de situaciones ideológicas en la que una comunidad específica busca su identidad, bajo esta premisa afirma que: “La cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia y, por consiguiente, es vivida oficialmente como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe observar para con la imagen de sí mismo que de este modo recibe” (11). En otras palabras, apunta Cros, la cultura es el espacio donde lo ideológico se manifiesta de manera real a través del lenguaje, las instituciones y las expresiones de índole social. En síntesis, el sujeto cultural es una entidad que integra a todos los individuos de una misma comunidad.

En esta dirección podemos afirmar que autores como Víctor Hugo Rascón Banda (*Contrabando*), Víctor Ronquillo (*Sicario, Conspiración*) Yuri Herrera (*Trabajos del reino*) e incluso Élmer Mendoza (*Balas de plata, La prueba del ácido, Nombre de perro, Besar al detective*) escriben desde la figura del intelectual, el cual dentro de la novela funge como un *locus* que desde su posición cuestiona incesantemente la realidad circundante que relata. Los narradores, al visualizarse como hombres de letras—escritor, periodista, compositor de narcocorridos o asiduo lector—marcan una jerarquización con respecto otros personajes que no comparten la misma clase o características.

Bajo este contexto, en las obras antes mencionadas, la construcción del sujeto cultural—que postula Cros—se erige desde una entidad discursiva ocupada por un *Yo* (con la salvedad de *Trabajos del reino*) y por una visión colectiva con la cual comparte la misma ideología; es decir, persiste en el narrador de estas novelas una perspectiva semejante a la de la comunidad que representa pero a partir de una instancia intelectual.

En este sentido, es importante recordar que, por ejemplo, en *Contrabando* el personaje protagonista lleva el mismo nombre de su autor y ejerce la misma profesión: escritor. En el relato persiste una constante censura ante los hechos que observa, de esta forma, no solo se vuelve testigo, sino también actor de los acontecimientos que registra y deliberadamente los escribirá como una obligación que forma parte de su oficio y que además conoce del poder de la letra:

Víctor Hugo acude a sus conocimientos de recursos distintos a la narrativa. Por ejemplo, el capítulo titulado “O tú o yo” está construido estrictamente mediante diálogos (materia prima de la dramaturgia, que el autor conoce al dedillo), mientras “Guerrero Negro” es, de hecho, una breve pieza teatral, y “Triste recuerdo” asume las características de un guión cinematográfico. Y otros capítulos se elaboran a manera de cartas, de confesiones, etcétera. Esto significa que el autor sabe que tiene en sus manos materiales de indudable importancia, mas no se conforma con aprovecharlos convencionalmente, sino se preocupa por revestirlos de alicientes estéticos que consigue con singular eficacia. (Trejo Fuentes 97)

Acorde con lo anterior, una de las finalidades de Rascón Banda, como intelectual, en la novela *Contrabando* es articular un discurso que refleje su posición ideológica-política ante el fenómeno del narcotráfico, además—como bien apunta Trejo Fuentes—de experimentar estéticamente con distintos géneros dentro de la novela: el teatro, la radiodifusión o el guión cinematográfico.

Pero lo que nos interesa destacar es que Rascón Banda refiere en su narración actos, situaciones y espacios reales, la historia de la novela más que una simple reconstrucción de los hechos o del tratamiento estético, es un relato que emerge de su memoria, de sus recuerdos, de su historia personal, la cual considera trascendente para dar testimonio a través de su instrumento de trabajo: la escritura. Estas particularidades las podemos hallar en el epílogo de la novela, cuando su protagonista decide escribir

sobre los violentos acontecimientos que observó en Santa Rosa, su pueblo natal, y se percata del peligro que representa la escritura: “Voy a quemar todo lo que escribí en Santa Rosa, se lo prometí a mi madre. No quiero que te desaparezcan, me dijo” (Rascón Banda 210). En este sentido, es importante anotar que este espacio autobiográfico se caracteriza por tener la presencia de un *yo-narrador* que relata sus vivencias pasadas sin la necesidad de ocultar su identidad, al respecto, en su libro *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Philippe Lejeune menciona que los acontecimientos históricos, políticos o sociales quedan desplazados por la figura personal de un *yo-doméstico*, quien haciendo uso de sus recuerdos trata de proyectar una idea coherente del *yo*. Sin embargo, apunta, el nombre propio es donde se articulan persona y discurso incluso antes de hacerlo en primera persona. Pero aclara: el autobiógrafo solo cuenta lo que él quiere decir de su intimidad.

Recordemos que en principio, el narrador regresa a su pueblo natal, Santa Rosa, ubicado en las faldas de la Sierra Tarahumara, para escribir por encargo el guion de un película popular; sin embargo, paulatinamente los trágicos sucesos (el secuestro del presidente municipal, las reiteradas balaceras, la ejecuciones y la intimidación por parte de los narcotraficantes) le incitarán a dejar en segundo término su tarea inicial para dedicarse a investigar el origen y las causas del narcotráfico:

En la mañana, cuando bajé del avión en el aeropuerto, me estremeció el miedo sin razón. Sentí la muerte cerca, aunque ahí no había nada extraño, salvo naves militares en el hangar de las avionetas que vuelan a la sierra [...] Se escucharon balazos y gritos y órdenes para que se detuvieran. Los dos jóvenes acorralados se miraron entre sí, angustiados, e intentaron brincar el mostrador donde se checan los boletos. Se oyeron más balazos y gritos de mujeres y niños. Rubén brincó del mostrador y vino corriendo hacia donde yo estaba para tratar de salir al estacionamiento y, justo frente a mí, cayó balaceado. (Rascón Banda 7-9)

La representación del tiroteo que realiza el narrador evidencia la presencia de una realidad ineludible: la narcoviolenencia, aspecto que será el móvil de su escritura. De alguna manera, en su posición como intelectual se sentirá obligado a reflexionar por qué una localidad marginal, como Santa Rosa de Uruachi, padece los estragos del narcotráfico, y además altera el orden tan desproporcionadamente. Asimismo, se puede aseverar que el discurso condenatorio planteado internamente en la obra es semejante a la postura extraliteraria que el propio Rascón Banda comenta a en una entrevista concedida a Elda García, a propósito de su libro *Volver a Santa Rosa*:

Es (un libro) autobiográfico, es mucho de mí. Yo digo que ese libro es la infancia de un dramaturgo. Cuando lo dedico siempre pongo: origen y destino de un dramaturgo. Porque esos temas son los que he tratado en mi teatro. *Desde niño me marcó el narcotráfico*, el problema de los tarahumaras, el problema de los indocumentados que se van a Estados Unidos, *me marcó la violencia en el pueblo, la muerte. El derecho, el bien el mal, lo justo lo injusto*. Si alguien quiere estudiar mi vida o mi teatro, ahí está el origen. *A mí me marcó esas experiencias de vida y entonces fui dramaturgo* (¶ 11. Las cursivas nos pertenecen).

Ahora bien, desde una postura *sociocrítica*, acorde con el párrafo antes referido, los elementos internos del discurso funcionan como una especie de espejo, en el que Yo-narrador-comparte la misma visión del Yo-escritor, y ambos ideológicamente cuestionan el arraigo del narcotráfico tanto en ámbito público como en el privado. De igual forma, el rol del intelectual es semejante dentro del relato y fuera de él; pues en la novela, el narrador considera imprescindible su función: dar fe y testimonio a través de reconstruir los hechos desde su llegada, de manera semejante sucede, como lo menciona en la entrevista, con su función como dramaturgo y escritor.

Pero es importante destacar que la función de Víctor Hugo Rascón Banda como intelectual está relacionada con el poder, tanto en la novela como externamente. Por

ejemplo, en *Contrabando* al ser secuestrado su primo—quien además funge como presidente municipal de Santa Rosa—por un grupo de sicarios, su tío solicita ayuda al secretario particular del gobernador, amigo personal del escritor:

Tres días después mi tío Lito llegó de Chihuahua un poco desalentado. La comisión fue a los periódicos donde los recibieron muy bien. Hablaron también con algunos diputados de la oposición, porque los del PRI no le hicieron caso. El gobernador tampoco pudo recibirlos pero hablaron con su secretario particular, *amigo mío, a quien le entregaron una carta de mi parte.* (Rascón Banda 90. Las cursivas nos pertenecen)

El fragmento anterior evidencia el apego que Rascón Banda sostuvo con los círculos del poder político. Sin embargo, su espacio provisto como figura intelectual quedará relegado y desplazado en la periferia, situación que con bastante regularidad han repetido los escritores mexicanos. No obstante, lo anterior, también con mucha frecuencia el letrado ha asumido un papel coadyuvante con el Estado, del cual Víctor Hugo Rascón Banda no es la excepción, puesto que fue asesor y consejero de funcionarios públicos y además director de la SOGEM, esto sin duda lo posiciona de una manera más privilegiada dentro del sistema. Aunque, en *Contrabando* y en sus obras teatrales considera que la responsabilidad del intelectual es denunciar aunque las causas de los problemas provengan del gobierno.

Por su parte, Víctor Ronquillo plantea en sus novelas una posición distinta que la Rascón Banda, con respecto a la figura del intelectual. Tanto en *Sicario* como en *Conspiración* el personaje central es el periodista Rodrigo Ángulo, alter ego del autor, pues comparten la misma biografía personal: ambos tienen la misma profesión, hábitos semejantes, profesan las mismas posturas políticas y escriben sobre los mismos temas asociados con el crimen organizado. En ambos relatos la tarea del protagonista es investigar a fondo las causas y motivos de diversos actos terroristas originados por el

narcotráfico. Conforme avanza la historia, el periodista Ángulo se irá enfrentado a un sinfín de vicisitudes que solo podrá resolver mediante la publicación o difusión mediática de sus indagaciones. Ante todo su finalidad, como hombre de letras, es desentrañar y revelar como reportero los intrínquilis que envuelven esta actividad delictiva: terrorismo, extorsión, componendas políticas, corrupción policiaca, etc.

La constante desaprobación y enjuiciamiento, pero sobre todo el compromiso social, por parte del periodista Rodrigo Ángulo, son absolutamente semejantes a lo que plantea el autor Víctor Ronquillo con respecto a la tarea y la responsabilidad ética que debe tener el reportero de investigación:

*La función del periodismo es social, debe generar espacios de reflexión que no se generan en la agenda del poder político. Nosotros tenemos que incidir en la creación de esas reflexiones y esos temas desde el ámbito periodístico. Por otra parte, creo que en una sociedad como la nuestra también generamos propuestas de auténtica información y de construcción de ciudadanía. Los periodistas tenemos una labor cívica que hay que realizar. Estoy convencido de que parte de nuestro trabajo tiene que ver con la denuncia frontal de los abusos del poder y de la corrupción. (¶ 3. Las cursivas nos pertenecen)*

Bajo estas mismas premisas se presenta el protagonista de *Sicario y Conspiración*, Rodrigo Ángulo, quien en ambas novelas crítica la función del Estado como instancia de seguridad social. Constantemente cuestiona el discurso hegemónico emitido desde las instituciones de gobierno y las empresas mediáticas al servicio del liberalismo económico. Por tal razón, Rodrigo Ángulo trabaja como periodista independiente porque solo de esta forma puede denunciar sin ser coptado. Desde su perspectiva no es posible ejercer el oficio con libertad y dignidad bajo el amparo del poder: “Cuando vas por la libre, las amenazas son constantes, nadie puede acostumbrarse, te pegan en la

línea de flotación emocional. Lo primero que provocan es sorpresa, la amarga sorpresa de saberse vulnerable. Después viene el miedo a morir” (Ronquillo, *Conspiración* 21).

En este mismo sentido apunta la posición ideológica del autor, quien en repetidas ocasiones ha declarado ser un periodista autónomo, ajeno a los grandes consorcios televisivos que imposibilitan la apertura editorial. Por ello, Víctor Ronquillo considera que es imprescindible la creación de espacios alternativos como único medio para la libre circulación de la información: “Tengo una ética de trabajo. Sé que para los mañosos y los malos no importa, pero yo no trabajo con fuentes de información dudosas, *no soy aliado de ningún narco ni de las corporaciones policiacas. Me muevo con libertad y mi trabajo es de investigación*. Lo que hago es sumar elementos” (¶ 9. Las cursivas nos pertenecen). Como se puede observar, de igual forma que en la novela *Contrabando*, escritor y personaje comparten los mismos códigos ideológicos que exponen tanto textual como extra-textualmente. Si atendemos de nueva cuenta a los preceptos de la sociocrítica, podemos afirmar que los posicionamientos políticos, sociales y éticos del escritor y periodista Víctor Ronquillo son semejantes a los de su personaje.

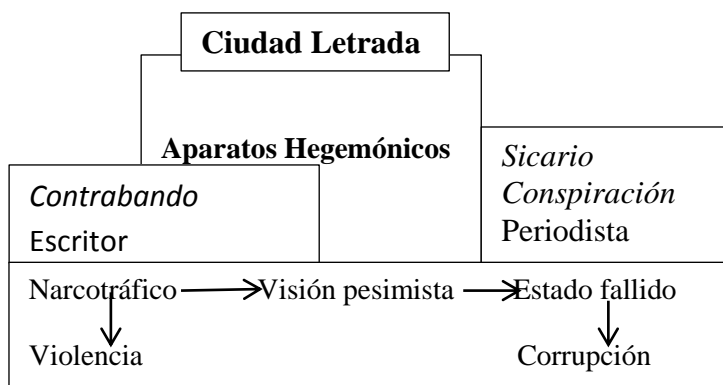
Ahora bien, si revisamos su posicionamiento como periodista, tanto interna como externamente podemos observar que en ambos espacios se insiste en marcar una fractura entre el intelectual y el Estado—a diferencia de la relación que sostiene con el poder Rascón Banda en *Contrabando* y como escritor—Ronquillo expresa abiertamente el término o declive de la alianza entre la Ciudad letrada y el Gobierno, pues la figura del letrado está excluida, marginada debido a que su voz es visualizada por los poderes hegemónicos como subalterna. El propio autor reafirma esta idea al aseverar en una entrevista para el periódico *La Jornada*, a propósito de su novela *Sicario*:

*La mayoría de los muertos de la guerra contra el narcotráfico de alguna manera son resultado de la pobreza extrema en la que tienen que sobrevivir muchos mexicanos, pobreza a la que nos ha llevado este sistema político-económico. Según cifras oficiales, hasta el momento se calcula que hay 10 mil muertos a causa de la guerra contra el narcotráfico, emprendida por el gobierno de Felipe Calderón; sin embargo, esos muertos tienen nombre, una historia. Ésa es la realidad de violencia entretrejida con las vicisitudes profesionales y amorosas de un periodista, al que intenta reflejar en *Sicario: diario del Diablo*. (¶ 10. Las cursivas nos pertenecen)*

Acorde con la afirmación de Víctor Ronquillo, es tarea del escritor (intelectual) presentar la realidad extrema, en este caso, a través de la literatura: “Esa labor me ha llevado al trabajo literario, pues considero que la literatura tiene una mayor permanencia y permite una comprensión más profunda de los hechos, más allá de los discursos políticos y de los medios electrónicos” (¶ 7). De este modo, el propósito de su ejercicio literario es impugnar o desmentir el discurso oficial; sin embargo, debemos señalar que su cuestionamiento, aunque trata de ser contestatario, no deja de estar ubicado en la periferia porque su estatus como ciudadano letrado no alcanza a situarse dentro de los estándares que impone el régimen político mexicano, así como no pertenecer a grupos de producción cultural dominantes. Desafortunadamente, por muy contracultural que resulte su posicionamiento político, su única función es denunciar la incapacidad de los aparatos hegemónicos.

De este modo, las novelas *Contrabando*, *Sicario* y *Conspiración*, al empelar como narrador y personaje principal a un ciudadano de letras, que tienen la misma profesión que su autor (escritor y periodista respectivamente), visualizan su función como heroica y como una propuesta crítica para denostar el fenómeno del narcotráfico. Si bien es cierto que en ambos casos, Rascón Banda y Ronquillo, exponen una posición diferente con respecto a la figura del letrado, los dos escritores quedan marginados y

excluidos del poder político. Pues ni uno ni el otro están establecidos como intelectuales centrales o rectores de la producción cultural. En todo caso, se demuestra con más claridad que aunque no compartan las mismas posturas políticas y se visualicen de manera opuesta, las dos perspectivas se sitúan en la ciudad letrada. Para simplificar ambos enfoques los podemos representar de la siguiente manera.



Fuente: Elaboración propia

### 4.3 El letrado lego

En el caso de la novelas *Balas de Plata*, *La prueba del ácido*, *Nombre de perro* y *Besar al detective*, escritas por Élmer Mendoza, el papel del intelectual está planteado de manera más idealista, maniquea e inverosímil, puesto que el narrador y protagonista de las tres obras Edgar Mendieta, “El Zurdo”, es un policía que estudió algunos semestres Filosofía y Letras pero no logró terminar la carrera, es un excelente lector y amplio conocedor de la literatura clásica, además de un excelente melómano: “¿Qué estudió? Literatura hispánica. ¿Por qué? Me gustaba leer. Primera persona que conozco a la que

le gusta leer, entonces, ¿por qué se hizo poli? Ya ni me acuerdo, ¿y tú? Por necesidad; oiga, nunca lo he visto con un libro” (Mendoza, *Balas de plata*, 172). Por supuesto que en este esbozo del personaje, su autor lo enviste con algunas características personales, pues él de igual forma estudió la misma carrera en la UNAM. Así la figura del oficial analfabeto, intransigente y corrupto, se opone al “Zurdo” Mendieta, quien además de considerarse un buen lector, también le gusta presumir sus gustos literarios.

Debemos considerar que la vida del policía y los criminales del narco son muy similares: escasa preparación académica, estrato social bajo, sin ética y por supuesto altamente deshonestos; por ello, no es casualidad que dentro de las organizaciones delictivas constituyan una de las complicidades más “productivas” y más recurrentes. Sin embargo, el personaje de Édgar Mendieta se caracteriza por ser muy semejante a su autor incluso en el nombre—Élmer Mendoza—y en representar la figura de un héroe policiaco, quien, además de evidenciar el fracaso del Estado ante el embate del narcotráfico, posee cualidades intelectuales y honestas:

Cuatro de la mañana. Mendieta había limpiado su pistola... Vio el libro de João Ubaldo Ribeiro y no lo tocó. Mayra Cabral ojos verdes y miel, qué manera de mirar el mundo. *No creo que seas poli, tienes ese encanto de los hombre de bien que los hace ver ridículos, hasta ahora eres la única persona que ha oído hablar de João Ubaldo Ribeiro, aunque no lo haya leído* (Mendoza, *La prueba del ácido* 65-66. Cursivas del original).

Bajo esta visión de policía íntegro y semiculto se describe al detective Mendieta. Siempre en clara oposición con los narcotraficantes, quienes son representados como individuos despreciables y como personajes ambiciosos, desequilibrados o poco leales. Estos mismos planteamientos que realiza sobre sus protagonistas en sus novelas, son muy semejantes a la postura que el escritor expone al hablar sobre la narcoficción: “Soy un escritor de temas de narco, no temo que me digan narrador de narcoliteratura o que

esté contando historias de narcotraficantes que tanto daño han hecho a la población” y remarca que “los narcos son antihéroes en mis novelas, yo concibo una historia, la trabajo con ironía y deajo al descubierto la corrupción y las debilidades de las autoridades para enfrentar al narco” (Mendoza ¶ 5). De esta forma, podemos observar cómo los aspectos de carácter extra-textual determinan en gran medida a los elementos internos, estableciendo una correlación directa, tal como lo plantea la *sociocrítica*, entre texto y la postura ideológica del autor, así la visión escéptica y pesimista de Élmer Mendoza, sobre la incapacidad del gobierno para terminar con el lastre que genera el tráfico de drogas, es semejante a la posición vertida en las novelas que conforman la saga sobre el “Zurdo” Mendieta.

De este modo, la intención del escritor es investir a su protagonista—el “Zurdo” Mendieta—de manera paradigmática para oponerlo a la imagen prototípica del detective policiaco mexicano corrupto y sanguinario. Sin embargo, las cualidades lectoras y las referencias literarias que caracterizan al personaje se tornan absurdas o incluso gratuitas porque no inciden de manera directa con los hechos narrados. Es decir, su condición de semiletrado no sirve para resolver los asesinatos que investiga ni mucho menos—a diferencia de los protagonistas de las novelas *Contrabando*, *Sicario* y *Conspiración*—para escribir o reseñar los acontecimientos que observa. Además, es visualizado en repetidas ocasiones por los otros personajes de forma idealista: “*No creo que seas poli, eres demasiado tierno, correcto, culto; sabes quién es Vinicius de Moraes, quieres ir a Río a ver a las chicas de Ipanema; los policías no piensan eso, ¿eres corrupto? No es cierto, ¿por qué?* Recordaba su voz almibarada. *¿Quieres llorar? No seas ridículo* (Mendoza, *La prueba...* 186. Cursivas del original). Bajo esta perspectiva de agente honrado e incluso culto, se manifiesta una ilusión utópica por la aplicación de la justicia, pese a que los aparatos del Estado estén cubiertos de impunidad, o que el

propio “Zurdo” Mendieta en ocasiones se alíe con el Cartel del Pacífico por conveniencia.

A riesgo de ser insistentes, esta visión del policía semiletrado funciona estrictamente como un ornamento poco convincente para los fines del género en el que se inscribe las novelas que protagoniza un agente mexicano como Edgar el “Zurdo” Mendieta, al respecto Fernando García Ramírez asevera en la reseña que realiza sobre la novela:

Como novela policiaca *La prueba del ácido* es fallida, no ofrece al lector un buen enigma a resolver, las claves del crimen las tiene el autor y las va soltando poco a poco. Es un juego que a él solamente divierte. El hecho de que el policía detective haya estado enamorado de una de las asesinadas apenas le da interés a la historia: un recurso fácil que sirve para explicar por qué a un policía mexicano le iba a interesar resolver un crimen (Uno de los rasgos que atraen a Mendieta de esa bailarina, por cierto, además de su cuerpo escultural, es que es lectora... de novelas negras por supuesto: otro más de los elementos gratuitos que aparecen en esta novela.). (¶ 3)

No obstante, sus rasgos de intelectual poco congruentes con el personaje, el “Zurdo” Mendieta se percibe como un perdedor que es incapaz de abatir la podredumbre del sistema institucional y por supuesto del narcotráfico, apegándose en este sentido a las características del género neopolicial; por ello, su pugna de antemano está perdida, aunque cabe destacar que en eso precisamente reside el carácter “heroico” que el propio autor reconoce del protagonista de sus novelas: el luchar contracorriente.

En términos concretos, podemos asegurar que Edgar Mendieta funciona como el alter ego de Élmer Mendoza: comparten las mismas iniciales del nombre, son melómanos especialistas en música clásica y rock, estudiaron literatura, además crecieron en el mismo barrio: la famosa Colonia Popular, mejor conocida como la Col

Pop. De esta forma, podemos aseverar que el autor se desdobra a través de su personaje para proyectar su visión política, social y literaria. Sin embargo, no es por medio de un escritor o periodista, sino por un policía, que además, como ya mencionamos líneas antes, constantemente forma alianza con el Cartel del Pacífico, con el fin de resolver sus casos; digamos que se apega al poder criminal porque éste suele ser más efectivo que el del Estado.

En la novela *Trabajos del reino*, el protagonista, Lobo, es un compositor de narcocorridos, quien a través de sus arreglos musicales relata la historia del Rey, jefe máximo de un poderoso cartel del narcotráfico. Al formar parte de la corte deberá recrear los acontecimientos y las noticias relevantes por medio de canciones. En su papel de Artista, como le llaman en el palacio, fungirá también como un hombre de letras, aunque no posee educación destacará por su talento lírico. Sin embargo, al igual que el “Zurdo” Mendieta será un personaje semiletrado. En este sentido, su función radica en dar a conocer o difundir las hazañas de su patrón, con el fin de propagar el poder que tiene el cartel de su patrón.

Las historias que relatan los narcocorridos se oponen totalmente al discurso oficial, tal vez en eso reside su amplio poder de aceptación en las clases sociales populares. Recordemos que los protagonistas de estos relatos musicales se caracterizan por ser “hombres superiores” que imponen respeto y temor mediante actos imposibles o heroicos, estos elementos se pueden observar en *Trabajos del reino*:

No hubo cortesano a quien negara sus dones, pero el Artista cantaba la hazaña de cada cual sin olvidarse de quién lo hacía posible. Sí, eres chilo, porque te lo permite el Rey. Sí, qué valiente eres, porque te inspira el Rey. Sólo dejaba de mencionarlo cuando escribía letritas de amor pedidas por algún cortesano a susurros...Tampoco había que mentar al Rey, por supuesto, para algunos trabajitos que requerían letra. Que si No se apure por el retén, ahí va estar

nuestro policía, policía con acento en la í; que si Ponga sus datos personales, en el pasaporte hechizo. El Artista sabía hacerse útil. Y sabía darse su lugar: si decía Orita no, estoy haciendo un corrido, el cortesano respetaba. (Herrera 34-35).

Como observamos en el fragmento anterior, Lobo bajo su función de semiletrado es privilegiado y respetado dentro del palacio. Si bien es cierto que sus canciones mitifican la vida y obra de los integrantes del cartel, como compositor se torna una fuente indispensable para promocionar y narrar de manera directa los hechos. Cabe destacar que el contexto de creación, consumo y éxito de los narcocorridos se da en un ambiente de tradición oral, caracterizada, en la mayoría de las ocasiones, por un público poco instruido. Sin embargo, en el caso de *Trabajos del reino* no se cumple del todo con este rasgo, pues al interior de la corte del Rey hay integrantes que se distinguen también por su relación con las letras, como en el caso del Periodista, quien, al igual que el Heredero, no acepta que se le componga su corrido: “—Mejor no, si usted me pinta el retrato me vuelve inútil. Imagínese: cuando allá fuera se enteren de dónde ando metido, ¿quién me va a creer que no sé nada? El Artista comprendió, Debía dejarlo cumplir su trabajo. Para entretener a los necios con mentiras limpias el Periodista tenía que hacerlas parecer verdades” (Herrera 35).

A diferencia Rodrigo Ángulo, protagonista de las novelas *Sicario* y *Conspiración*, el personaje de *Trabajos del reino*, el Periodista, aunque comparte la misma profesión, no comparte los mismos atavismos morales que su par, evidenciando así que el intelectual no siempre actúa de manera condenatoria contra el crimen organizado, aspecto que de igual manera se opone al personaje-escritor de *Contrabando*, pues en este caso, trabaja para limpiar la imagen del Rey, sin conflictos morales. Por ello, es importante considerar que en nuestras primeras obras analizadas, el

letrado tiene la tarea de denunciar, aunque su propósito parezca ilógico ante un entorno corrupto e impune.

Distintos estudiosos del narcocorrido, entre los que sobresalen Juan Carlos Ramírez-Pimienta, Lucila Lobato, John McDowell coinciden en señalar la trascendencia que tiene la letra en estas composiciones musicales; pues solo a través de la palabra se puede comunicar directamente las verdades del narcotráfico y tener repercusiones a nivel social. Por lo general, el narcocorrido se le concibe como un texto musical, en el que se expresan temas de carácter popular relacionados con traficantes regionales, nacionales o incluso transnacionales. Pero ante todo, es un documento-testimonio en el que se resaltan una diversidad de valores (como la audacia, la ambición, la injusticia, etc.).

De esta forma, Lobo, al ser el compositor oficial del Rey, tiene que encontrar las claves y no traspasar los códigos para que sus composiciones tengan el beneplácito de su jefe y el éxito o aceptación social. Pero al promover las hazañas del cartel y al enaltecer la figura del capo será censurado por la radiodifusoras:

No querían sus canciones. Los loros de la radio decían que no, que sus letras eran léperas, que sus héroes eran malos. O decían que sí, pero no: que los versos les gustaban, pero ya había orden de callar el tema. No era por la voz desaceitada del Artista, que nomás una piececita él había grabado; otros cantores, más finos, cumplieron la encomienda de resonar sus palabras. Uno de los loros le dijo al Periodista, acá, en confianza, que por estos días el Supremo Gé mucho apretaba: fachada pa los gringos, y chitón temporal mientras se sosegaban los anunciantes. ¿No podía, mandaban decir al Artista, escribir canciones menos rudas, más bonitas? (Herrera 57).

En este sentido, es importante retomar las palabras de Lucila Lobato, quien asevera que el narcocorrido actual se caracteriza por combinar lo ficcional y lo

mitológico, y al igual que la literatura, trabaja con personajes, voz narrativa (por regla general en primera y tercera persona) con espacios y acciones. Así un delincuente común y corriente, por medio de estas piezas musicales, pasa a ser un héroe, el cual trasciende la memoria colectiva por la creación de una imagen extraordinaria, con tintes novelescos.

Ahora bien, si consideramos que el narcocorrido es un texto que constituye una fuente directa sobre la vida de los narcotraficantes y su entorno, también, según John McDowell, se conforma de una estructura y una fórmula de palabras que se emplea con regularidad para exponer una idea, asimismo, el compositor hace uso de estructuras establecidas de otras canciones para darle un tono de mayor credibilidad. De este modo, Lobo en su función de Artista y semiletrado hará uso de este poder ante aquellos que le interrogan sobre su oficio: “—La historia se cuenta sola, pero hay que animarla— respondió—, uno agarra una o dos palabras y las demás dan vuelta alrededor de ellas, así se sostiene. Porque si nomás fuera cosa de chismear, para qué se hace una canción. El corrido no es más verdadero, es bonito y hace justicia. Por eso es tan bueno para honrar al Señor” (Herrera 87). Es así como explica sobre el arte de su actividad. Pero sin dejar de reconocer que los narcocorridos deben ser considerados como una especie de crónica musical que el compositor documenta, narra o revive.

Otro elemento destacado dentro de los narcocorridos es el machismo, este rasgo es percibido como sinónimo de valentía del género masculino. Sin embargo, *En trabajos del reino*, cuando se trasgrede este código y se cuestiona la virilidad del Rey, Lobo será despreciado y expulsado del palacio por contravenir con la tradición patriarcal de homenajear al jerarca; de manera que al infringir esta ley su función de Artista oficial se vendrá abajo:

—Para estar donde yo estoy no sólo basta ser un chingón, eh, hay que serlo y hay que parecerlo. Y yo lo soy, a güevo que lo soy—hizo una pausa, El Artista sintió cómo la voz del Rey se balanceaba entre un sollozo y un arrebató de ira—, pero necesito que mi gente lo crea, y ese, pendejito, ese era tu trabajo. No andar pregonando que yo... Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, pendejo.—Pero la culpa la tengo yo por andar jugando con animales que pegan mordidas.(Herrera 107-108)

De esta forma, observamos cómo Lobo al no exaltar la virilidad del Rey en su último corrido, es despreciado por el propio capo y sus cómplices, debido a que sus canciones no tienen ya utilidad para la organización, pues su tarea como compositor oficial del cartel es que la gente celebre la valentía del jefe máximo y no lo contrario. Además de que rompe con la estructura y los estereotipos del narcocorrido: valor, destrucción y desestabilización contra los organismos hegemónicos del Estado.

Finalmente, analizaremos bajo esta perspectiva la novela *Visitando al diablo*, de Guillermo Rubio. Este texto representa un caso particular, pues su autor juega dentro del relato con la imagen del escritor. El protagonista, al igual que en *Contrabando*, es homónimo y comparte la misma profesión del autor. La historia se centra en recrear un supuesto reencuentro con un compadre que trabaja como sicario para el cartel de Sinaloa, en particular para los Beltrán Leyva. Rubio, que antes de ser escritor fue policía judicial, es invitado por orden de Arturo Beltrán Leyva, alias el Barbitas, a una reunión con otros capos para hablar sobre su incursión como escritor:

El Señor leyó tu libro y le gustó; preguntó por ti apenas unas semanas” [ ...]—Dice el Señor que vayas a saludarlo [...]—Bueno te la voy a cambiar para que agarres la onda. Dijo que te llevara, que está con gente que te quiere conocer, no hay bronca. Sé lo que te digo, si no vas se va a ofender, lo conozco. Aprovecha, no seas pendejo; de seguro te da una lana, mínimo unos 50, 000 dólares, en serio que le caes a toda madre. (Rubio, *Visitando al diablo* 11, 18)

No obstante, la deferencia por parte de los jefes del narcotráfico hacia el protagonista, éste no se visualiza como escritor y mucho menos desea convivir con estos delincuentes, pues intenta, en principio, rechazar la invitación; sin embargo, el temor, el morbo y la ambición son motivos suficientes para acudir a la solicitud de los capos.

A través del relato, como ya apuntamos, el narrador juega con la imagen del letrado; por una parte, no se considera parte de este sector puesto que solo ha publicado una novela y por ser además un expolicía corrupto; por otra, los concibe como sujetos igual de mafiosos que los primeros, al respecto el narrador opina:

También tengo conciencia ciudadana vatos, tengo que confesar que una mínima parte de mi ser estaba en contra, busqué alguna excusa y pensé que el pinche FONCA no me aceptaría en su mini mafia de becarios; estaba viejo y sin respaldo financiero para enfrentar una enfermedad costosa y varias cosas más que desgraciadamente giraban alrededor del puto dinero. ¡Qué jodido! (Rubio, *Visitando al diablo* 57)

De acuerdo con el fragmento antes citado, Guillermo Rubio, tanto personaje como escritor, se sitúa al margen de la ciudad letrada pues él mismo se excluye de esta comunidad. De igual forma, es conveniente apuntar que dentro del *corpus* de trabajo es el único autor que en efecto, en su calidad de exagente judicial, ha convivido con narcotraficantes reales y su ejercicio literario no está sustentado solo en el artificio narrativo, sino que proviene más de la experiencia. Por tal motivo, creemos, que su posición como intelectual es desplazada por el tono lúdico en el que está referida la historia de *Visitando al diablo*. Conforme avanza la historia observamos que la actitud temerosa que muestra al inicio, paulatinamente se va transformando en una conducta cínica y desvergonzada motivada por la cantidad de cocaína que esnifa.

De este modo, el propósito de Guillermo Rubio, a diferencia de Víctor Hugo Rascón Banda o Víctor Ronquillo, no es condenar los hechos que relata desde su posición como escritor, al contrario, dentro de la narración mantiene una postura cínica ante los acontecimientos que presencia, sin el compromiso político, social o intelectual que en novelas como *Contrabando*, *Conspiración* o *Balas de plata* sí hay, pues cuando termina el convite su interés por las letras pasa a segundo término:

Abrí la bolsa y la volqué sobre la cama. Las pacas de billetes dibujaban un multicolor de billetes azules, cafecitos, verdes, que eran de cien, amarillos y moraditos, de doscientos quinientos; cuatro pacas de cada color. Me aluciné y empecé a sudar frío...Estoy seguro que esta escena estaría reproduciéndose en diferentes partes de la República: un hijo de puta contando dinero mal habido. Es una sensación muy particular tener pacas de euros en la cama. Después de casi una hora de contar el billete, llegué a un primer conteo y marcaba casi un millón de euros. (Rubio, *Visitando al diablo* 93)

Más allá de las pretensiones literarias como escritor, las novelas de Guillermo Rubio son testimonios novelados de su experiencia como agente ministerial y de sus vínculos con ciertos narcotraficantes; por ello, quizá sus relatos se centran en explicar con sumo detalle la red de corrupción que hay entre policía y crimen organizado, pues para el autor no hay nada más importante que narrar fielmente los hechos y los personajes.

Es así como la figura de escritor que se proyecta en *Visitando al diablo*, de alguna u otra manera, contrasta con la imagen de autor exitoso que se presenta en *Contrabando*, recordemos que el protagonista visita su pueblo con el pretexto de disponer de tiempo para escribir un guion cinematográfico por encargo; o por ejemplo, la presunción de referencias literarias que hace el “Zurdo” Mendieta, protagonista de

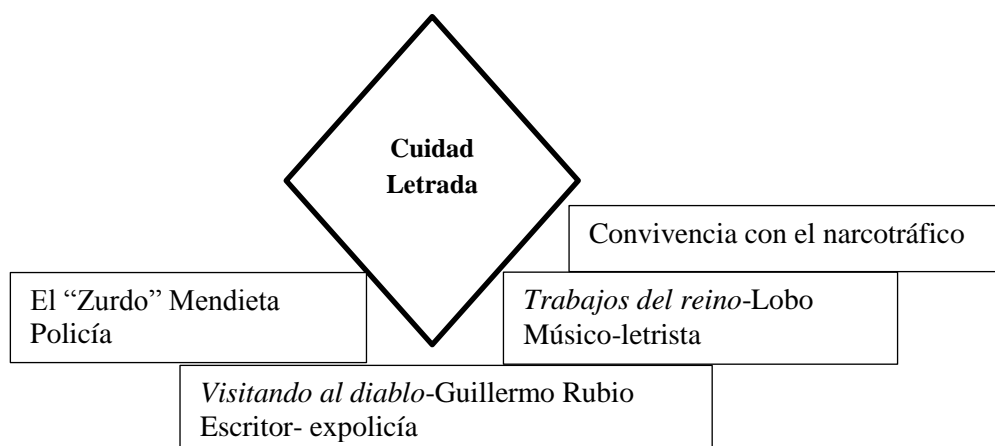
*Balas de plata y La prueba del ácido*; en cambio, el protagonista—Guillermo Rubio—su finalidad al escribir reside únicamente recrear los acontecimientos que observa:

Nada más que el pinche chisme me tenía embrujado, sabía, por supuesto, del peligro al que estaba expuesto. Pero lo que acaba de escuchar y ver, era un verdadero ejercicio de imaginación para desarrollar una novelita y hacerle como en mi novela *Pasito Tuntun*; donde mis personajes tenían las iniciales idénticas a las de los protagonistas reales. Al *Barbitas* le pondría *El Barbotas*. Bueno, ya lo pensaría con calma. Mi vejez me aconsejaba marcharme y con lo que había visto era más que suficiente para dar unas ochenta cuartillas. (Rubio, *Visitando al diablo*, 68)

En conclusión, el letrado en la novela *Visitando al diablo* evade los compromisos intelectuales, políticos o sociales recurrentes en las obras antes mencionadas. Su único propósito, según palabras del autor, reside en escribir para dar testimonio de cómo opera el narcotráfico, curiosamente, a partir de un personaje que es escritor. No obstante, en el relato él mismo se concibe al margen de los círculos literarios, al clasificarse como un narrador novel y sin reconocimiento, pero que ha atraído la atención de los capos al publicar un par de cuentos y una novela sobre el asesinato de Francisco Ruiz Massieu, los cuales han causado gran entusiasmo y carcajadas a los delincuentes con los que se reúne.

Como acabamos de ver en el presente análisis, la clase letrada ha sido desplazada de la élite del poder, se presenta como una entidad contestataria y opuesta al discurso oficial. Su perspectiva ha cambiado, ahora escribe desde una posición marginal, adecuándose al contexto histórico. Pese a estos inconvenientes sigue considerando que su presencia es indispensable para preservar el orden, denunciar o evidenciar la incapacidad de los aparatos estatales. Por ello, al asumirse como parte de una clase privilegiada trata de legitimar su labor no desde el campo estético, sino desde

la crítica social y política. A continuación presentamos un diagrama de las relaciones que establecen las novelas con personajes letrados legos.



Fuente: Elaboración propia

En concreto, como se pudo observar en el análisis, el narrador de *Contrabando*, como intelectual autónomo, está posicionado en el mercado como dramaturgo y guionista de cine, sin embargo, aunque está excluido de *la ciudad letrada*, su enunciaci3n se enfoca en hacer una crítica férrea a la corrupci3n y a la ineptitud del gobierno para controlar el trasiego de droga. Por su parte, el protagonista de *Sicario* y *Conspiraci3n*, como periodista independiente, y marginado de los *mass media* oficiales, se da a la tarea de investigar sobre la vida de un multihomicida y sobre los actos terroristas de un cartel del narcotr3fico, en estos relatos subyace la misma intenci3n: evidenciar el fracaso del Estado. Desde esta perspectiva, tanto en el texto de V3ctor Hugo Rasc3n Banda como las novelas de V3ctor Ronquillo, la funci3n del letrado 3nicamente reside en ser un oponente del sistema, como resultante de la desvalorizaci3n de la palabra escrita y la apertura de la econom3a global.

El papel de Edgar el "Zurdo" Mendieta como protagonista de *Balas de Plata*, *La prueba del 3cido* y *Nombre de perro* es distinguirse de sus compa1eros como intelectual

pese a su condición de agente judicial de Culiacán Sinaloa. Como parte de una corporación policiaca deficiente y corrupta, el personaje no se siente identificado con estos rasgos, pues él se jacta de tener cierta formación universitaria y poseer buen gusto literario; sin embargo, no pertenece propiamente al sector letrado, digamos que bajo este contexto el “Zurdo” Mendieta está fuera de la ciudad letrada, pero su exclusión se debe a que nunca ha formado parte de este campo, por tal motivo, consideramos que su lugar como parte de una élite intelectual está en el exterior, al margen de la producción cultural.

Asimismo, la novela *Visitando al diablo*, su narrador, Guillermo Rubio (homónimo del autor) asume de manera consciente que su posición dentro de la ciudad letrada está en los márgenes, alejado de la élite intelectual. Su labor como escritor la asume desde una perspectiva lúdica, sin compromisos estéticos, ni ambiciones políticas en la producción cultural. De igual forma, Lobo, personaje de *Trabajos del reino*, realiza su tarea de narcocorridista del cartel desde la periferia, sin esperar el reconocimiento del sector letrado, su función como compositor oficial del cartel es únicamente obtener mediante sus canciones el agrado de su jefe y protector: El Rey. En suma, la clase intelectual apegada al poder, tal como lo plantea Ángel Rama, es cada vez menor, porque en la actualidad su función dentro de los aparatos hegemónicos es prácticamente inexistente.

Finalmente, como ya hemos apuntado con antelación, si bien es cierto que en la primera década del dos mil, cuando comienzan a aparecer un sinnúmero de novelas donde se narran las peripecias, confesiones o costumbres de narcotraficantes, sicarios y policías relacionados con este fenómeno social, también abundan las publicaciones de investigación periodística referentes al narcotráfico, ahondando en las causas históricas

y sociales sobre el tema<sup>37</sup>. Sin embargo, la literatura de ficción, como producto cultural, explora distintos tipos de relaciones, entre ellas la incursión del intelectual como personaje protagonista de la obra. En este sentido, novelas como *Contrabando*, *Conspiración*, *Balas de Plata* o *Visitando al diablo* son un espacio de confluencia donde el escritor analiza su función y posicionamiento como parte de la ciudad letrada.

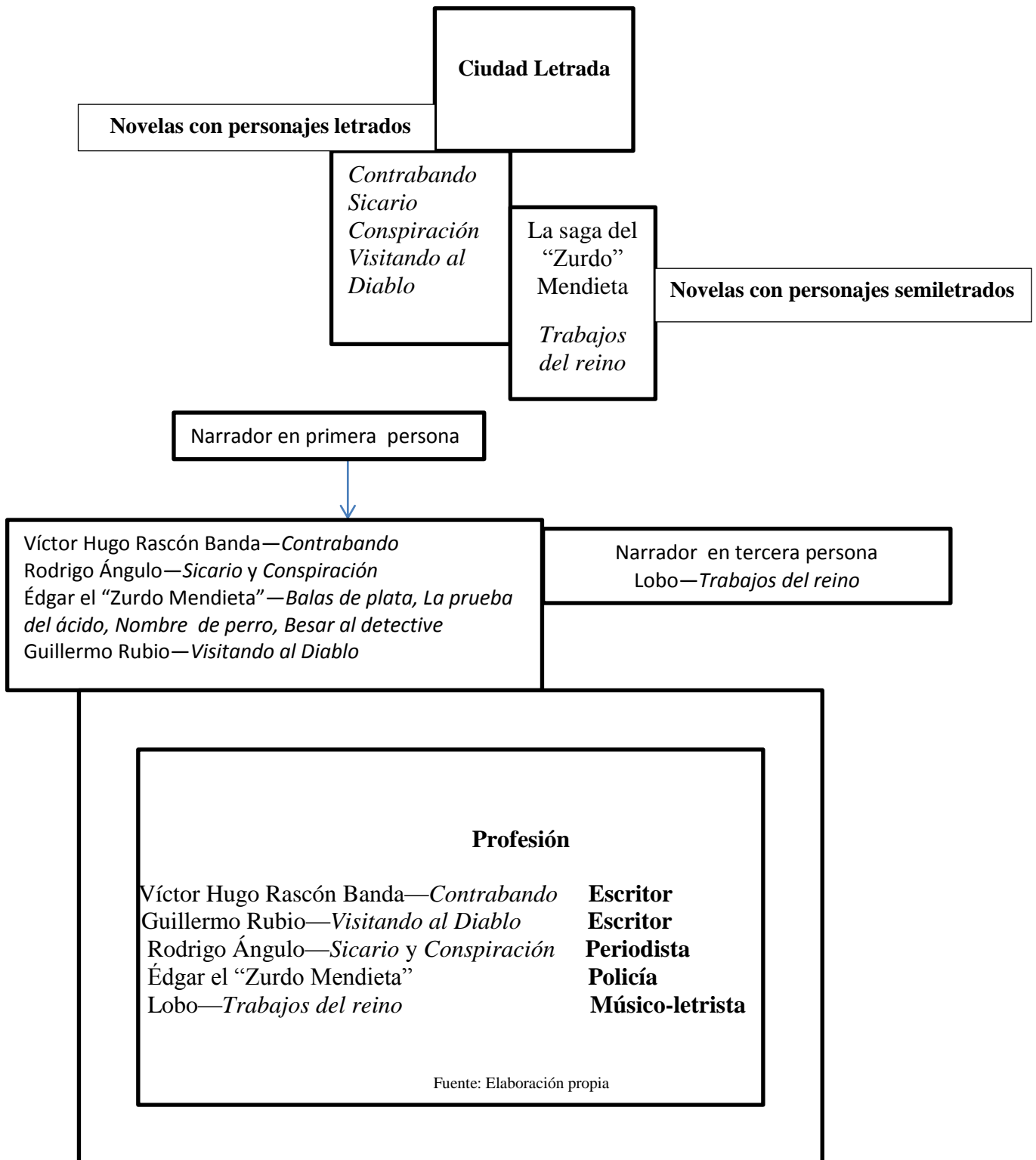
Para finalizar este segmento, en el siguiente esquema, siguiendo el modelo de Moretti, podemos observar de manera simplificada cómo se generan distintas correlaciones entre los elementos que se expusieron con antelación. De manera más próxima a la *ciudad letrada* se encuentran las novelas *Contrabando*, *Sicario*, *Conspiración* y *Visitando al Diablo*, en todas ellas existe una conciencia plena de que se escribe desde una posición intelectual favorable, (escritor o periodista), y esto les confiere más legitimidad ante el resto de los personajes; a diferencia de *Trabajos del reino* y la saga sobre el “Zurdo” Mendieta, pues en ambos casos están más distantes de la *ciudad letrada* porque su espacio y profesión están al margen de ella.

Otro patrón destacable es la entidad enunciativa, pues en todas las novelas, a excepción de *Trabajos del reino*, el relato está en primera persona. La presencia de un yo-narrador permite un acercamiento más íntimo sobre los sucesos narrados, mediante esta acción, el relato se construye para ser compartido. De este modo, los autores manifiestan un desencanto personal por los acontecimientos históricos, sociales y políticos que refieren.

---

<sup>37</sup> Entre las investigaciones periodísticas destacan los autores Héctor de Mauleón: *Marca de sangre* (2011); Anabel Hernández: *Los señores del narco* (2011); José Reveles: *Las historias más negras: de narco, impunidad y corrupción en México* (2009), *Osiel: Vida y tragedia de capo* (2010), *El cártel incómodo* (2010), *El Chapo: entrega y Traición* (2014); También sobresalen los libros *Saldos de guerra*(2011), *La Reina del Pacífico y otras mujeres del narco*(2008), *Un corresponsal en la guerra del narco*(2006), del periodista y escritor Víctor Ronquillo.

## Esquema general del personaje letrado y semiletrado

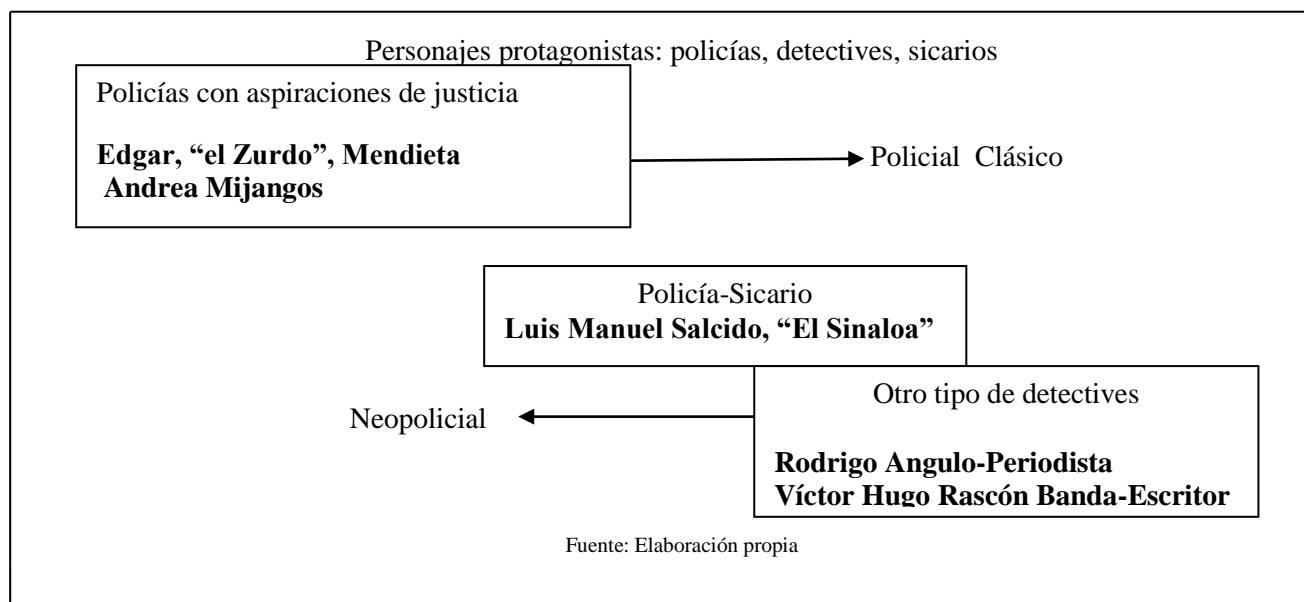


Ahora corresponde revisar otra clase de *patrones* presentes en nuestro *corpus* de trabajo. Recordemos que la propuesta de análisis de Franco Moretti consiste en encontrar los rasgos o estructuras semejantes de un periodo o género literario determinado. Así, se pueden examinar de una forma amplia un conjunto de obras que la crítica literaria o el canon no considera. Mediante este tipo de método es posible localizar elementos que los estudios tradicionales dejan a la deriva: periodizaciones, producción, relaciones, agrupamientos, espacios, etcétera. La narconovela mexicana que seleccionamos como eje de este proyecto comparte características en común, tales como personajes arquetipo, espacios de referencia, géneros literarios en correspondencia o particularidades de la llamada narco-cultura (el narcocorrido y la música de banda, el lenguaje, etc.), además, por supuesto, los *ideosemas* que ya desglosamos con antelación (la violencia, el capitalismo, la brujería, el machismo).

Otro patrón recurrente, en las novelas que conforman el *corpus*, son los policías-detectives, quienes generalmente pertenecen a las corporaciones policiacas gubernamentales. Personajes como Edgar, el Zurdo, Mendieta—protagonista de *Balas de Plata*, *La prueba del ácido*, *Nombre de perro* y *Besar al detective*; Andrea Mijangos—coprotagonista en *Hielo negro*, *Cuello blanco* y *Azul Cobalto* y Luis Manuel Salcido—protagonista de *El Sinaloa*—conforman este primer grupo. Sin embargo, este último es un sicario sin atavismos éticos ni anhelos de justicia. En cambio, los agentes Mendieta y Mijangos están delineados de forma maniquea, pues su interés central es hacer cumplir la ley, pese a un sistema de justicia inoperante. Asimismo, están más orientados al género policial clásico debido a que la trama se enfoca en descubrir o resolver asesinatos.

Otro tipo de detective- investigador, presente en nuestro *corpus*, es el periodista y el escritor. En las obras *Sicario*, *diario del Diablo* y en *Conspiración: la hora del*

*narcoterrorismo* el protagonista de ambos textos, Rodrigo Angulo, es un reportero que indaga historias sórdidas relacionadas con el narcotráfico; su propósito principal es desentrañar los intrínquilos que ocasionaron tal estado de caos y realizar una crónica apegada a la realidad de los hechos. En el caso de *Contrabando*, el protagonista es un escritor —Víctor Hugo Rascón Banda—, quien refiere los infortunios que padece su familia y su pueblo (Santa Rosa, Chihuahua) por culpa de los traficantes. La investigación que realiza sobre el estado de impunidad, corrupción e ilegalidad, características de las localidades del norte de México, conforma el objetivo central de la diégesis. En estos casos, los protagonistas fungen como investigadores que tratan de develar los acontecimientos para dejar constancia de la podredumbre del país. En este sentido, estas novelas se relacionan más con la vertiente neopolicial porque persiste una visión pesimista y una constante denuncia social, además de que ambos—el periodista y el escritor—consideran que nuestro sistema de justicia es un acto fallido.

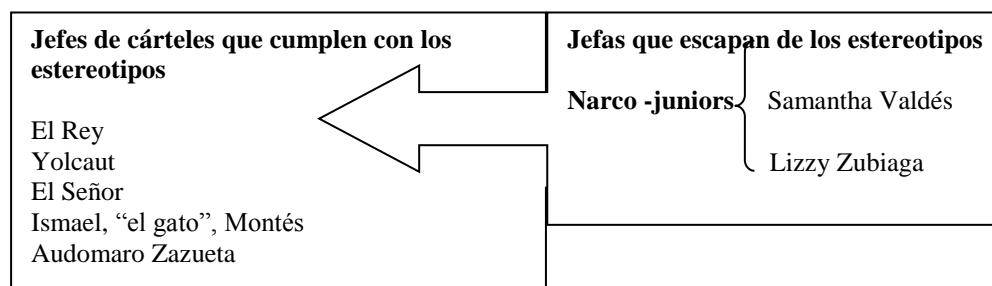


Otro tipo de personajes recurrentes dentro de la narconovela son los capos o jefes<sup>38</sup> de los cárteles. Generalmente, se caracterizan por ser inteligentes, pragmáticos y excelentes negociantes. En algunos casos, aunque su pasado es incierto, se refiere que de manera paulatina fueron escalando posiciones hasta convertirse en los jefes de sus organizaciones criminales, lo cual genera una especie de mitificación sobre su persona. Manifiestan desprecio por el sistema político mexicano y son inclementes con la traición. Pertenecen a este grupo: Israel el “Gato” Montes, (*Contrabando*), El Rey (*Trabajo del reino*), Yolcaut (*Fiesta en la madriguera*), El Señor (*El vuelo*) y Audomaro Zazueta (*El Sinaloa*).

En contraste, aparecen dos mujeres como líderes máximas: Samantha Valdés, jefa del Cártel del Pacífico, (*La prueba del ácido, Nombre de perro y Besar al detective*) y Lizzi Zubiaga, jefa del Cártel de Constanza, (*Hielo negro, Cuello blanco y Azul Cobalto*). A diferencia de los capos varones, ellas heredaron, respectivamente, de sus padres la jerarquía de la organización, suelen ser más sanguinarias que sus antecesores, fueron educadas en escuelas del extranjero, por tal razón, han expandido el negocio con mucha más eficiencia y ambas además se distinguen por ser hermosísimas. Bajo este perfil, observamos que hay un nuevo arquetipo de traficante más acorde con el narcocapitalismo contemporáneo: el narco-junior.

---

<sup>38</sup> Otro tipo de personaje frecuente en este género es el sicario. Por regla general, es quien ejecuta las tropelías y asesinatos. Se caracteriza por ser sumamente fiel, sombrío y sanguinario, la mayor parte de las ocasiones no tiene un pasado claro. Como ejemplo podemos citar al “Vampiro” (*Conspiración...*), el Capitán (*El vuelo*), el Médico (*Hielo negro*), Miztli y Chichilkuali (*Fiesta en la madriguera*), el Diablo Urquidez y Héctor Ugarte, “el joto” (*Nombre de perro*) y Luis Manuel Salcido (*El Sinaloa*). A excepción de este último que es el protagonista de la novela, en todos los otros casos solo son personajes de índole secundaria.



Fuente: Elaboración propia

#### 4.4. Géneros musicales

Como parte de la influencia que genera la industria cultural, la música es otro rasgo frecuente en nuestro *corpus*. Por supuesto el narcocorrido<sup>39</sup> es la vertiente más característica de la narconarrativa. Como bien sabemos, es una tradición musical con fuerte arraigo en el norte de México. Estas composiciones dan cuenta de la vida de personajes o sucesos destacados del narcotráfico. Su temática es variada pero generalmente se canta sobre la muerte, la violencia, la traición, el poder, los excesos, el lujo o el placer. En la novela *Trabajos del reino*, Lobo, el protagonista, es autor de invariables corridos en honor de El Rey—jefe máximo del cártel—en ellos destaca el carisma y temeridad de su patrón, así como las virtudes de pertenecer a la organización. Por su parte, en *Contrabando* también se hace referencia a este género, a través de éste podemos conocer sobre las hazañas del Gato Montes, además la canción “Triste Recuerdo” se convierte dentro del relato en un guion cinematográfico, que a solicitud del cantante Antonio Aguilar escribe el narrador.

<sup>39</sup> El *corrido* es una composición musical popular originada en México en los inicios del siglo XX. Se caracteriza por relatar sucesos históricos de la Revolución Mexicana. Generalmente se divide en tres secciones: la primera introduce al tema y al cantante; la segunda, expone la anécdota y la tercera concluye con una moraleja ideada a partir de lo narrado. Otro aspecto relevante del corrido es que al menos deben contar con una métrica de ocho sílabas, los autores suelen ser anónimos y las temáticas suelen ser espontáneas. Cfr. Vicente Mendoza, *El corrido mexicano* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005). 15.

Por su parte, en las novelas *La prueba del ácido* y *Nombre de perro* existen innumerables referencias musicales: corridos de Chalino Sánchez, música de banda y rock en inglés; sin embargo, es relevante mencionar que en estos textos la música pop tiene mayor relevancia que las historias de traficantes, aspecto que altera la tradición si destacamos que ambas obras están ubicadas en Culiacán Sinaloa, cuna del narcocorrido. De igual forma, en *Hielo negro* la música electrónica y lounge cobra más relevancia, aunque hay que considerar que la historia está situada en la Ciudad de México, centro del país y la protagonista, Lizzy Zubiaga, se mueve en círculos sociales elitistas y se dedica a las instalaciones artísticas. En cambio, en *Fiesta en la madriguera*, la canción de El Rey, perteneciente al género ranchero, es ocupada como una alegoría del poder. En síntesis, es importante anotar que la música es un patrón bastante recurrente en nuestro *corpus* de estudio, y es utilizada como parte innegable de la industria cultural y de las sociedades posmodernas.

#### **4.4.1 Identidad musical en la cultura globalizada**

En el bloque anterior mencionamos que el narcocorrido es el género musical que más se identifica con el narcotráfico. De hecho, en novelas como *Contrabando* y *Trabajos del reino* se emplea para relatar y reivindicar las hazañas de los capos. Algunos autores como Miguel A. Cabañas, en su artículo el “Narcocorrido global y las identidades transnacionales”, asegura que esta manifestación musical permite contar la historia sobre el tráfico de drogas de una manera diferente. Asimismo, considera que el narcocorrido forma parte del gusto colectivo por ser una expresión de carácter contestataria del sistema político y económico imperante.

Por supuesto que los sectores criminales y los grupos marginados socialmente se identifican con este género musical por su tono contrahegemónico y por ser el único

medio que puede contar la versión no oficial de los hechos, tal como sucede con Lobo en *Trabajos del reino*. El narcocorrido, asimismo, es una manifestación artística global que en el mercado de la música tiene presencia en múltiples espacios artísticos de América Latina y Estados Unidos. Esto demuestra que su popularidad y consumo también depende en gran medida del neoliberalismo económico y cultural en el que vivimos.

El narcocorrido generalmente trata de explicar la identidad y el proceder del narcotraficante. En otras ocasiones resalta los hechos criminales más destacados, enfatizando la hombría, el honor y la astucia de estos sujetos, estos elementos caracterizan las canciones del sinaloense Chalino Sánchez—cantante que refiere el personaje del Zurdo Mendieta en sus novelas—, quien además es el precursor de componer corridos por encargo. Bajo esta dinámica en la década de los 80-90 se va comercializando de manera paulatina este género, hasta convertirse en una industria bastante redituable que cada año genera enormes ganancias monetarias. Pero este crecimiento no es independiente al narcotráfico, pues de modo conjunto ambas actividades tienen un desarrollo económico transnacional durante el mismo periodo.

La música ranchera es otro género presente en novelas como *Fiesta en la madriguera*, *Contrabando* y la saga del personaje el Zurdo Mendieta. Tradicionalmente esta manifestación musical tiene fuerte arraigo en la identidad y cultura del mexicano, pues en ella se expone un machismo desbordado, se llora por el amor perdido o se manifiesta el rencor hacia una mujer; sentimientos que entran en consonancia con el estereotipo e idiosincrasia de los narcotraficantes. Este tipo de discurso se opone a la música electrónica porque en principio esta última representa la modernidad y la universalidad, características del personaje de Lizzy Zubiaga, quien se asume como una traficante cosmopolita, no tradicional.

La música electrónica y el rock son productos artísticos que se consumen masivamente en todo el mundo, como parte de una industrialización cultural. En cambio, las manifestaciones musicales populares como el narcocorrido, la música ranchera y de tambora se adquieren de manera local como parte de la identidad del mexicano. Sin embargo, la globalización motivará que todo producto musical sea intercultural y pueda ser vendido en cualquier mercado como una novedad tradicional.

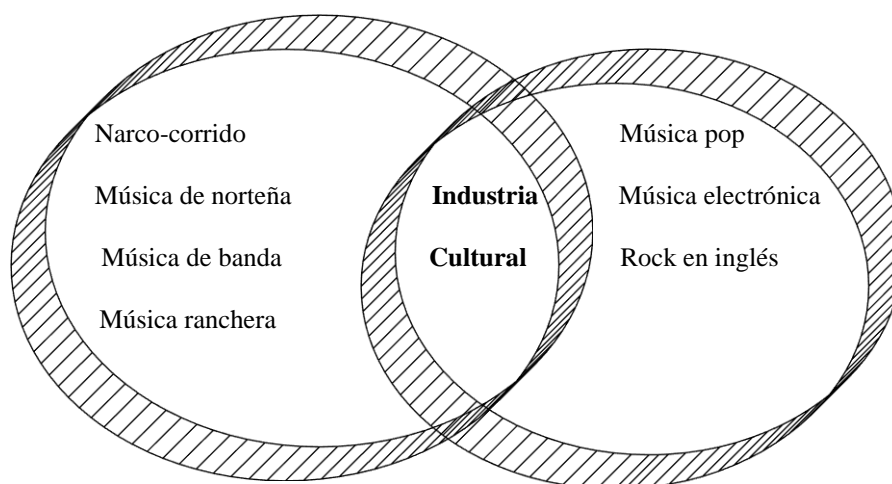
En términos generales, la música tiene efectos sociales de comunicación muy efectivos, además es un indicador cultural que a escala global presenta una infinidad de manifestaciones musicales que la industria capitaliza no solo a nivel mundial, sino también en el terreno local, tal como sucede con los narcocorridos, la música norteña, de banda y ranchera; en otras palabras, estos géneros típicos al proyectarse de manera internacional vuelven a revalorarse en el plano regional y en consecuencia se tornan productos culturales de alto consumo.

No obstante, estas representaciones musicales suelen variar y cobrar diversos sentidos de una novela a otra. Sin embargo, en todas ellas, indistintamente del género musical que se hable, su tratamiento está relacionado con la identidad, psique y cultura de los personajes. Pero, asimismo, la incursión de otros discursos musicales como el rock o la música electrónica forma parte de una interculturalidad originada por la industria musical y por la propia globalización económica, conformando de esta manera una dualidad entre tradición-localismo/universalidad-producto comercial.

En conclusión, ante una economía transnacional, todas las manifestaciones creativas generalmente se convierten en una oportunidad de mercado o negocio, así es como la industria musical crece y tiene presencia a nivel global. Por tal razón, en la

actualidad se consume por igual y sin distinciones la música tradicional como los narcocorridos o la música ranchera, que el rock o la música electrónica.

#### Géneros musicales empleados en la narconovela



Fuente: Elaboración propia.

#### 4.5 Los espacios y desplazamientos

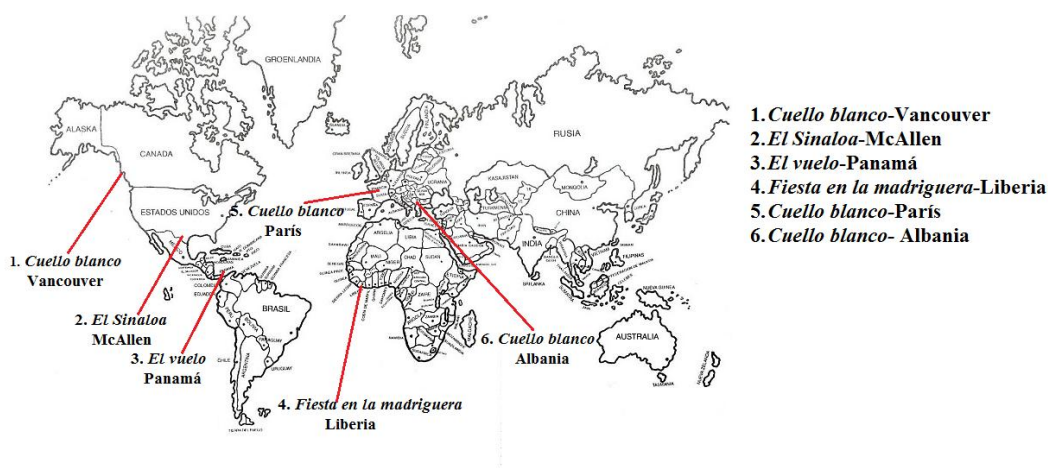
Un último patrón, que es importante revisar, son los espacios por donde se desplazan los personajes y se llevan a cabo las acciones. Como primera premisa, consideramos pertinente destacar que la mayor parte de las obras están ubicadas primordialmente en el norte y en segundo término hacia el centro del país. De esta forma, la novela *Contrabando* sitúa su trama en Santa Rosa, en el estado de Chihuahua. *La prueba del ácido* y *Nombre de perro*, por ejemplo, se centra en tres puntos de Sinaloa: Culiacán, Mazatlán y Altata. En el caso de *Conspiración...* el protagonista, Rodrigo Angulo, recorre distintas ciudades para documentar los narco-atentados a diferentes comandancias municipales: Nuevo Laredo, Hermosillo, Ciudad Obregón, Mexicali, Culiacán y la Ciudad de México. De igual modo, sucede con la novela *El Sinaloa*. La narración comienza en la Ciudad de México, continúa en Hermosillo, Ciudad Obregón,

Tamaulipas Nogales, McAllen, Texas y Monterrey, donde se suceden la mayor parte de los acontecimientos.



En cambio, novelas como *Hielo negro* y *Cuello blanco* están situadas en la Ciudad de México, al igual que *El Vuelo*; sin embargo, esta última con regularidad desplaza a su protagonista, Rafael Asunción Vizcaya, a Panamá con el propósito de conseguir cocaína. Así como en *Cuello blanco* Lizzy Zubiaga se traslada de París a Albania y del DF a Vancouver. En *Sicario...* la acción de desarrolla principalmente en el estado de Guerrero. Por su parte, en *Trabajos del reino* y en *Fiesta en la madriguera* no se especifica con claridad el lugar donde se localizan los personajes, si bien es cierto que en los dos textos se alude a México, en ambos casos la ambigüedad espacial es un recurso ideado para resaltar, por un lado, la clandestinidad de los protagonistas, y por otro, para referir que estas organizaciones criminales son ubicuas. No obstante, recordemos que—en *Fiesta en la madriguera*—Tochtli viaja hasta África para traer su hipopótamo enano de Liberia.

Espacios externos referidos en el *corpus* de trabajo



#### 4.5.1 La glocalización espacial

Los distintos espacios y desplazamientos, referidos en el *corpus* de trabajo, revelan que los diferentes lugares mencionados son zonas de flujo comercial, en el que—como se observó en el primer mapa—la frontera constituye el territorio más característico de distribución e intercambio de mercancías y control del mercado. Ante una dinámica de libre mercado, en ella (la frontera) se establecen relaciones de tensión y fuerza con el propósito de implantar autoridad y poder. Por supuesto que el control territorial supone un dominio económico y presencia física en estas entidades.

El trasiego de drogas históricamente se realiza en zonas de confrontación política, cultural y delictiva. A diferencia de otras urbes, estas entidades siempre están en el límite tanto geográfico como caótico. Los actores sociales que en ella se desplazan entran en constante confrontación, pues estos espacios están inmersos en una dinámica criminal corporativa que se interesa únicamente por los dividendos económicos. Como se observa en ambos mapas, estas cartografías manifiestan que el narcotráfico es una actividad transnacional pero con características particulares; es decir, un lugar, una

ciudad, una nación son reterritorializados a nivel global por una criminalidad organizada que perpetra cualquier metrópoli o país como parte de una *glocalización*, la cual establece una inercia entre un entorno local y global.

Los discursos sobre los beneficios de la económica trasnacional contradicen la idea de progreso y prosperidad financiera, pues la globalización también produce espacios desfavorecidos y periféricos que evidencian la presencia de un sistema desigual, heterogéneo e inoperante socialmente. Como observamos en nuestras obras de análisis, ciudades fronterizas como Sonora, Chihuahua, Tamaulipas, Monterrey, Tijuana, McAllen o Texas propician una especie de capitalismo subterráneo originado por los carteles del narcotráfico, los cuales disputan la posición del territorio porque por sí mismo el control geoespacial representa un activo financiero para la consolidación del negocio.

Ante este panorama criminal, la posición del espacio cobra gran valor para los grupos delictivos, debido a que mediante el control territorial se puede operar eficazmente la producción, el mercado y el consumo. Así las metrópolis que refieren las novelas como la Ciudad de México, Jalisco o Veracruz presentan características locales específicas, que si bien no determinan la dinámica del negocio, sí constituyen particularidades (la geografía, la economía, el sistema político o la población) que influyen en el fortalecimiento y en la expansión de estos carteles criminales.

Asimismo, la referencia a los espacios externos que mencionan las novelas, evidencian que los flujos económicos que genera el narcotráfico son globales. De este modo, grandes capitales como París y Vancouver que se distinguen por ser centros culturales y financieros, contrastan con naciones emergentes como Panamá y Libia, que se caracterizan por ser países con marcos políticos, gubernamentales y monetarios

desiguales, además de tener altos índices de violencia. No obstante, pese a estas marcadas diferencias en el plano local, el narcotráfico opera de manera semejante en todas partes, pues aprovechando los vacíos del Estado, expande sus redes en todos los campos sociales, territorializando todos los espacios existentes—centros y periferias—, bajo una interacción geoeconómica dominante.

La *glocalización* espacial, como observamos, constituye un paradigma geográfico para comprender bajo qué parámetros interactúan los procesos financieros del mundo. El narcotráfico como negocio transnacional organiza sus actividades de comercio y expansión de manera semejante que la liberación económica, pues los espacios locales operan de la misma forma que los centros monetarios transnacionales, convirtiéndose en una corporación criminal global en cualquier punto del mundo, por más recóndito o próximo que este sea.

En conclusión, como pudimos observar, la gran mayoría de los espacios referidos en las obras de análisis se ubican en tres zonas geográficas concretas: en ciudades fronterizas como Sonora, Chihuahua, Tamaulipas y McAllen; en áreas marítimas como Sinaloa, Guerrero y Veracruz; finalmente, el otro punto lo conforman metrópolis del centro del país, como Ciudad de México y Morelos. Cabe resaltar que al menos en este *corpus* de estudio la región sur no figura como lugar de referencia, con la salvedad de la novela *El vuelo*, que algunos episodios de la narración los ubica en Panamá. Estos aspectos hacen suponer que la narconarrativa mexicana está primordialmente situada tanto en el imaginario social como en el de los escritores—hecho que ya había destacado hace años Eduardo Antonio Parra en su artículo “Norte, narcotráfico y literatura—en la parte del norte de México. En tanto que los espacios externos muestran que el mercado de las drogas se ha expandido por todos los continentes que ahora forma parte de una economía global.

**Tabla global con *ideosemas* y *patrones formales* del corpus analizado**

<p><b>Capitalismo</b></p> <p><b>Dispendio</b></p>	<p><b>Violencia</b></p> <p><b>Machismo</b></p>	<p><b>Jefes de Cárteles</b></p> <p><b>Personajes</b></p> <p>El Rey</p> <p>Yolcaut</p> <p>El Señor</p> <p>Ismael, “el gato”, Montés</p> <p>Audomaro Zazueta</p>
<p><b>OTROS PROTAGONISTAS</b></p> <p><b>Lobo/El Artista-Cantante</b></p> <p><b>Rafael Asunción-Lugarteniente</b></p> <p><b>Tochtli- hijo de narcotraficante</b></p>	<p><b>Brujería</b></p>	<p>Samantha Valdés</p> <p>Lizzy Zubiaga</p> <p><b>ESPACIOS DESPLAZAMIENTOS EXTERNOS</b></p> <p>Vancouver</p> <p>McAllen</p> <p>Panamá</p> <p>Liberia</p> <p>París</p> <p>Albania</p>
<p><b>El Día</b></p> <p><b>ESPACIOS DESPLAZAMIENTOS INTERNOS</b></p> <p>Tijuana</p> <p>Sonora</p> <p>Chihuahua</p> <p>Sinaloa</p> <p>Monterey</p> <p>Tamaulipas</p> <p>Jalisco</p> <p>Guerrero</p> <p>Veracruz</p> <p>Cuernavaca</p> <p>México D.F</p>	<p><b>PROTAGONISTAS/ INVESTIGADORES</b></p> <p>Detectives/Policias judiciales</p> <p><b>Edgar, “el Zurdo”, Mendieta</b></p> <p><b>Andrea Mijangos</b></p> <p>Detectives civiles</p> <p><b>Rodrigo Angulo-Periodista</b></p> <p><b>Víctor Hugo Rascón Banda-Escritor</b></p> <p>Policía-Sicario</p> <p><b>Luis Manuel Salcido, “El Sinaloa”</b></p>	<p><b>GÉNEROS MUSICALES</b></p> <p>Narco-corrido</p> <p>Música de norteña</p> <p>Música de banda</p> <p>Música ranchera</p> <p>Música pop</p> <p>Música electrónica</p> <p>Rock en inglés</p>

Fuente: Elaboración propia

#### 4.6 Consideraciones generales

Al inicio del presente capítulo definimos el concepto de narconovela como la representación de una realidad socio-histórica en la que se relatan acontecimientos relacionados con el tráfico de drogas, cuyos protagonistas suelen ser capos, sicarios o policías, quienes narran los intrínquilis de este entorno. A través de los *ideosemas* y *patrones formales*, que localizamos de manera textual, se pudo constatar que reiteradamente—en las distintas obras que conforman el corpus de trabajo—la

violencia, el narco-capitalismo, el dispendio, la superstición y la masculinidad hegemónica son estructuras semióticas recurrentes en todas las novelas analizadas. De igual modo, tanto los protagonistas, como el resto de los personajes, así como los espacios señalados, se apegan a la tipología antes mencionada; por tal motivo, consideramos que la narconarrativa, que aquí analizamos, generalmente comparte los mismos rasgos textuales, demostrando que estas unidades son semejantes tanto en el plano como en el discurso social. Por ello, el tratamiento estético no dista mucho de los estereotipos y los patrones que en la realidad presenta el narcotráfico. Sin embargo, es necesario considerar que los rasgos que muestra un género no se pueden concretar a un *corpus* particular; asimismo, también se deben considerar los aspectos de carácter extraliterario (mercado editorial, premios, recepción) como parte de su proceso y producción. En este sentido, en el siguiente bloque trabajaremos con los elementos extratextuales para obtener un horizonte de comprensión más amplio sobre la denominada narconovela.

En conclusión, en el próximo capítulo analizaremos los aspectos de carácter sociológico que intervienen en la producción de la narconovela mexicana, para ello, se evaluará, en primera instancia, bajo los presupuestos teóricos de Pierre Bourdieu—*campo literario* y *habitus*—el posicionamiento intelectual de los escritores, así como una comparación sobre el itinerario editorial que tienen las novelas premiadas de aquellas que no lo son; de igual modo, será pertinente examinar si la narcoliteratura forma parte de la denominada industria cultural, y si en consecuencia esta vertiente solo obedece a cuestiones de esnobismo mercantil. Finalmente, se realizará un recuento de la narconarrativa que se ha publicado en la última década en nuestro país, con el fin de hallar el tipo de incidencias o variantes que manifiesta este género.

## ***V. Campo literario y Habitus***

## 5. *Campo literario y Habitus en la narconovela mexicana*

En este capítulo nos disponemos a examinar el *campo literario* de las narconovelas<sup>40</sup> que forman parte de nuestro *corpus*, así como el *habitus* de sus autores. Para tal propósito, nos apoyaremos de los preceptos teóricos del sociólogo francés Pierre Bourdieu expuestos en el libro *Las reglas del arte*. Asimismo, haremos un recuento aproximado de veinticinco años (1990-2017) de las obras más representativas y que tuvieron una mayor recepción al ser publicadas. Bajo este contexto, trataremos de revisar los *habitus*, el capital simbólico, los posicionamientos y las figuras representativas de esta corriente. De este modo, podremos conocer con más certeza la génesis, la evolución y las posturas tanto estéticas como políticas de los escritores y críticos literarios relacionados con la narconarrativa.

Como planteamos capítulos antes, Pierre Bourdieu afirma que la sociedad funciona mediante leyes generales, las cuales se pueden estudiar de manera independiente de su contexto histórico a partir de estructuras objetivas, autónomas de la conciencia y de la voluntad de los individuos, éstas son capaces de organizar o de imponer sus prácticas o representaciones; de este modo, propone el concepto de *campo* para referirse a un espacio social estructurado donde las realidades políticas, culturales o simbólicas se pueden analizar de manera independiente a su contexto histórico. Así, cada *campo* establece roles, fija normas y mecanismos de regulación entre sus agentes.

Entonces el *campo literario* es, entre otras cosas, un espacio autónomo en el que están en juego un conjunto de prácticas e intereses particulares establecidos por la propia estructura. Entre sus integrantes se producen alianzas, pugnas o cambios de

---

<sup>40</sup> En América Latina la narcoficción tiene como precedente la literatura colombiana, la cual surge desde los años ochenta y tiene su máximo esplendor en la década de los noventa. De hecho, uno de los mayores best sellers de la narrativa contemporánea latinoamericana es un texto ubicado dentro de esta vertiente: *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo. La narconovela mexicana, a diferencia de la colombiana, tiene un auge reciente; por ello, es importante analizar su evolución.

acuerdo con la posición que ocupan en él y, ante todo, con el propósito de apropiarse de algún tipo de *capital* ya sea simbólico o económico. Para Bourdieu el concepto de *capital* se caracteriza por ser una fuerza en tensión al interior del *campo*, en la que están presentes toda clase de bienes materiales tanto tangibles como intangibles, pero su distribución influye en las pugnas, en las transformaciones y en los posicionamientos de cada uno de los agentes que lo conforman(245).

Así, acorde con Bourdieu—quien toma como base de su análisis la estructura del campo literario europeo del siglo XIX—el *capital simbólico* es un bien intangible que proporciona prestigio y una posición respetable dentro del campo, aunque también debe considerarse que no es un tipo más de capital propiamente económico. En términos concretos, es un poder con un valor de carácter alegórico que aporta legitimidad; en síntesis, el escritor solo puede tener reconocimiento o reputación en el terreno simbólico, no en otros términos.

De esta forma, se plantea una especie de economía al revés, en la que algunos autores ganan *capital económico* porque dirigen sus obras para complacer al gran público y para obtener una retribución financiera inmediata, pero no logran poseer *capital simbólico*. Para Bourdieu los agentes ajenos al mercado serán autónomos y aquellos que producen para el ámbito comercial los llamará heterónomos. Finalmente, el sociólogo clasifica el arte en dos rubros: *producción pura*, (que se resiste y se niega al mercado) y *gran producción* (orientada al gran mercado).

Otro concepto importante para nuestro análisis es el de *habitus*. Para Bourdieu, el *habitus* permite relacionar lo objetivo (conocimiento de la posición individual en la estructura social) con lo subjetivo (la interiorización de la realidad objetiva). En otras palabras: “el habitus, como el propio término indica, es un conocimiento adquirido y un

haber que puede, en determinados casos, funcionar como un capital” (268). De esta manera, se puede entender como una estructura en la que lo social se interioriza en el sujeto y vincula lo objetivo con lo subjetivo. En el *campo literario*, — *el habitus*— se puede identificar, en ocasiones, como respuestas automatizadas o anticipadas a los estímulos que manifiesta el medio. En suma, el *habitus* es producto tanto de la experiencia personal como de la historia colectiva y se representa como una subjetividad socializada.

Sin duda, las tomas de posición entre los agentes que conforman el *campo literario* son determinantes para la autonomía, el equilibrio y los cambios de éste. En este sentido, Bourdieu expone que el principio generador y unificador en este entorno es la propia pugna de sus integrantes. Por ello, afirma que los posicionamientos personales o grupales entran en tensión de manera permanente y modifican la estructura del campo. Por ejemplo, las disputas entre escritores con instituciones estatales o académicas, críticos con revistas literarias, etc.

Asimismo, Bourdieu destaca la lucha entre los dominantes y los pretendientes, así como la de los ortodoxos y los herejes, quienes a través de sus distintas estrategias y tomas de posición tienden a redefinir el espacio y los modos de producción. El *campo literario* se transforma a partir del surgimiento de nuevos movimientos, el nacimiento de revistas, la publicación de manifiestos literarios, políticas editoriales, culturales y mercantiles, promoción de figuras intelectuales, entre otros tantos factores.

Otro elemento destacable, dentro del *campo literario*, es el concerniente a productores y consumidores. En este rubro el sociólogo francés asevera que por una parte están los autores que escriben en un ámbito absolutamente autónomo, negándose a las dinámicas que impone el mercado; este tipo de escritores son promovidos,

legitimados y leídos por sus propios pares. Por otra parte, están los autores comerciales o heterónomos, quienes operan bajo un entorno mercantilista y sus lectores están ubicados en el público consumista o neófito. Sin embargo, Bourdieu considera que este tipo de prácticas no son siempre deliberadas porque: “Cuando una obra encuentra, como se suele decir, a su público, que lo comprende y lo aprecia, casi siempre se debe al efecto de una *coincidencia*, de un efecto entre series causales parcialmente independientes y casi nunca al producto de una búsqueda consciente a las expectativas de la clientela, o a las imposiciones del encargo o la demanda” (371. Cursivas del original). El equilibrio, apunta Bourdieu, entre la producción y el consumo permitirá que tanto las obras como sus creadores encuentren un público y un mercado a su medida, propiciando una armonía entre la oferta y la demanda en el *campo literario*.

Ahora, corresponde revisar bajo estos preceptos conceptuales, propuestos por Bourdieu, las dinámicas de lucha, los movimientos o convenios entre los escritores mexicanos que han orientado su trabajo estético bajo el género de la narconarrativa en nuestras letras. Para que el estudio tenga un acercamiento más puntual trataremos de incorporar al análisis a otros *campos* como el político, el editorial, el periodístico o el social. Asimismo, para dar mayor claridad a nuestro trabajo, abordaremos el *corpus* de las obras de manera cronológica.

### **5.1 Precursores, herejes y consagrados**

La primera novela que se registra con una temática abiertamente relacionada con el trasiego de drogas, y como protagonista un traficante, es *Diario de un narcotraficante*, de Ángel Nacaveva, publicada en el año de 1967 por la editorial Costa Amic; sin embargo, existe escasa información sobre el autor, en el catálogo de la casa editora, no figura ni la obra ni el escritor. Curiosamente, existen algunas reseñas breves sobre el

libro, pero señalan que presenta errores estilísticos en el plano narrativo, y por ello desacreditan el artificio literario del texto. Diez años más tarde bajo el sello de Editorial Diana, en 1977, aparece *Narcotráfico S.A.*, del periodista René Cárdenas Barrios, quien además se distinguió por escribir sobre los campeonatos mundiales de fútbol y manuales de actuación para jóvenes actores.

En la novela de Cárdenas Barrios aparece por vez primera como personaje central un policía judicial, aspecto que después será una constante en la narconarrativa mexicana. Pero no será hasta principios de la década de los noventa, en pleno auge del cartel de Amado Carrillo Fuentes, cuando de nueva cuenta aparezcan en la literatura mexicana obras relacionadas con este fenómeno que social y mediáticamente comienza a tener preponderancia en el imaginario colectivo. Es pertinente mencionar que la literatura mexicana de los años setenta y gran parte de los ochenta estuvo fuertemente influida por la narrativa experimental, como puede observarse en novelas de Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Sergio Fernández, Héctor Manjarrez, Gustavo Sainz, etcétera. Entre sus características destacan el tono lúdico, el humor, el absurdo, ruptura con el lenguaje referencial y el juego con las fronteras genéricas de la literatura tradicional. En la década de los noventa de nueva cuenta comienza a tener preponderancia la narrativa lineal, rasgo que la narcoliteratura también retomará.

Por tal razón, escritores con cierto reconocimiento dentro de nuestro *campo literario* comienzan a publicar temáticas asociadas con este tópico, entre ellos sobresalen autores de literatura policial: Paco Ignacio Taibo II, quien en 1990 con *Sueños de frontera* continua con esta tradición, así como Gabriel Trujillo Muñoz<sup>41</sup> con

---

<sup>41</sup> Gabriel Trujillo Muñoz es reconocido como un escritor estrictamente del norte; sin embargo, aunque tiene una vasta obra publicada, en repetidas ocasiones ha sido criticado por obtener con evidentes favoritismos los premios que otorga el Instituto de Cultura de Baja California. Concretamente en el año 2002 fue acusado por su coterráneo Heriberto Yépez de pertenecer a la mafia de la mencionada institución al otorgársele el Premio Estatal de Ensayo,

*Mezquite Road* (1995), Gerardo Cornejo con *Juan Justino Judicial* (publicada en 1996), Juan José Rodríguez Ramos con *Asesinato en una lavandería china* (1996), al igual que Leónidas Alfaro con *Tierra blanca* (1996). Óscar de la Borbolla con *La vida de un muerto* (1998), Élmer Mendoza con *Un asesino solitario* (1999) y Juan Hernández Luna con *Tijuana Dream* (1999). Estos textos exploran de manera abierta el mundo del narcotráfico, además, la mayoría de ellos situará como centro narrativo de estas obras la frontera, lugar que a la postre será de vital trascendencia para la narconovela, y donde distintos escritores de esta zona geográfica, como de este género, ubicarán su espacio literario, incluso aquellos que pertenecen al centro del país, como Paco Ignacio Taibo II, Óscar de la Borbolla o Juan Hernández Luna.

Se debe considerar que Paco Ignacio Taibo II publica *Sueños de frontera* cuando ya cuenta con una sólida trayectoria como escritor, posee varios galardones en literatura policiaca, entre los que destacan el Premio Grijalbo de novela en 1982, el Premio Café Gijón en 1986, el Premio Hammett 1988 y el Premio Latinoamericano de Novela y Espionaje el mismo año. Además, sus primeras novelas *Días de combate* (1976) y *Cosa fácil* (1977) fueron llevadas al cine a inicios de los ochenta. Por su parte, Juan Hernández Luna antes de *Tijuana Dream* obtiene el Premio Nacional de Cuento en 1985, el Premio Nacional de Primera Novela en 1990, Premio Latinoamericano de Cuento en 1992, Premio Nacional de Ciencia Ficción en 1995, Premio Hammett en 1997 por la novela policiaca *Tabaco para el puma*. Como pudimos observar, estos dos escritores poseen un amplio reconocimiento de sus pares, y aunque en particular Taibo esté orientado más a un mercado de índole heterónimo, a diferencia de las novelas de Ángel Nacavea y Cárdenas Barrios, tanto *Sueños de frontera* como *Tijuana Dream*

---

siendo que el fallo del jurado había sido a favor de Yépez, además de que el texto de Trujillo ya se había publicado con antelación. Véase Terminan en pleito, *Frontera*. 28 de septiembre de 2002. Consultado el 30 de junio de 2015.

fueron consideradas dentro del espacio literario como textos precursores en esta temática, porque, como ya mencionamos, sus autores además de tener el aval de sus colegas, comienzan a ganar capital simbólico, producto de sus diversos premios; pero ante todo, ambos incluyen como parte del género neopoliciaco al narcotráfico y lo ubican geográficamente en la frontera norte de México, características que más adelante estarán presentes en otras muchas narconovelas.

Otro escritor del centro, al igual que Taibo II y Hernández Luna, es Óscar de la Borbolla, quien ha incursionado en todos los géneros literarios (novela, cuento, poesía y ensayo). En *La vida de un muerto*, publicada por Joaquín Mortiz, la trama se aleja del relato policial y se caracteriza por ser más una novela de corte experimental, en la que su protagonista se visualiza en una realidad alterna como un poderoso capo de la drogas, el propio de la Borbolla ha declarado en una entrevista para *El Universal*, a propósito de su libro, que autores como Pérez Reverte, con *La reina del sur*, o Élmer Mendoza, con *Un asesino solitario*, escriben novelas más cercanas al reportaje, a diferencia de sus personajes e historias que son producto de su más recóndita fantasía y totalmente distanciada de hechos reales. Con esta distinción que hace Óscar de la Borbolla sobre algunos narconovelistas, marca un posicionamiento a favor de su ejercicio literario en el plano estético y por ende también en lo simbólico, separándose de esta manifestación literaria proveniente del norte. De esta forma, se acerca más a la generación de autores de los ochenta que, como ya apuntamos líneas antes, se encuentran influidos por una literatura de corte experimental, apegada a explorar distintos planos narrativos. Pero quizá también distanciándose de producciones literarias ajenas al centro del país.

### 5.1.1 Una discusión permanente: el norte y el centro

En relación con lo anterior, el escritor Eduardo Antonio Parra publicó en el año 2001 un artículo en *La Jornada Semanal* titulado “Notas sobre la nueva narrativa del norte”, en el que abiertamente realiza una crítica al campo cultural mexicano por considerar el centro del país como único punto del quehacer literario. Por ello es su texto apela a la urgencia de que se reconozca a la literatura del norte como uno de los núcleos más productivos y renovadores de nuestras letras. Esta discusión se retomó en la revista *Letras Libres* en el año 2005 entre el propio Parra y Rafael Lemus

Asimismo, Eduardo Antonio Parra, en el citado artículo, menciona que uno de los precursores de la narrativa del norte es Gerardo Cornejo, quien con su novela *Juan Justino Judicial* constituye otro paradigma para la narconarrativa por varias razones: el protagonista es un policía judicial deshonesto y el texto incorpora la oralidad como parte del estilo literario, la frontera y la sierra de Sonora son los espacios narrativos preponderantes en el relato. La obra publicada por la editorial Selector en el año de 1996 tuvo una recepción bastante favorable por parte de la crítica al incorporar, por primera vez, como parte de la historia elementos de la narcocultura como el narcocorrido; este rasgo también será trabajado por otros autores como Víctor Hugo Rascón Banda en *Contrabando* y Yuri Herrera en *Trabajos del reino*.

Gerardo Cornejo, como académico y escritor, siempre tuvo el respaldo de sus pares y contó durante su trayectoria con un capital simbólico destacable al ser considerado el mejor narrador sonoreense de su época, al formar parte, junto a Daniel Sada, Jesús Gardea y Severino Salazar, de los reconocidos “narradores del desierto o del norte de México”, los cuales, acorde con Eduardo Antonio Parra, son los fundadores de esta vertiente regional. Estos autores al igual que la siguiente generación—David

Toscana, Luis Humberto Crosthwaite, Juan José Rodríguez, Rosario Sanmiguel, Héctor Alvarado, Élmer Mendoza, entre otros—comparten características temáticas semejantes: el clima, el paisaje, la vida en la frontera, la violencia y el narcotráfico.

Estos rasgos regionales representativos de la literatura del norte contrastan con otro grupo literario gestado en la década de los noventa: los escritores del *Crack*, quienes también pertenecen a la misma generación que los autores norteños (la mayoría de ellos nacidos los años sesenta). El *Crack* en su manifiesto aboga por una literatura más profunda y alegórica, que se oponga a la narrativa complaciente y temática. De igual modo, proponen una ruptura con la literatura lineal, costumbrista y folclórica, con el propósito de llegar a un selecto grupo de lectores cansados de consumir textos placenteros. Además de su manifiesto, este colectivo tuvo más notoriedad al ser apadrinados por uno de los agentes consagrados de nuestro *campo*: Carlos Fuentes, quien en repetidas ocasiones los designó como el nuevo canon de la literatura mexicana.

Pese a estas “altas” prerrogativas de literatura “pura”, el *Crack* tuvo una excelente recepción y muy buenos tirajes porque contó con el apoyo y la difusión en principio de la editorial Nueva Imagen y después de Random House Mondadori, demostrando con ello que no era un movimiento dirigido a un público culto o selectivo. Asimismo, algunos de sus integrantes (Palou, Padilla, Volpi) han sido funcionarios públicos, aspecto que de un modo o de otro facilitó su posicionamiento en el campo cultural. Pero lo que nos interesa destacar es que nuevamente este grupo se gestó desde el centro, tal como lo plantea Eduardo Antonio Parra en su artículo, y que a diferencia del *Crack*, la narrativa del norte tuvo un reconocimiento más lento y solo pocos autores han sido publicados por editoriales trasnacionales y reconocidos por la crítica literaria nacional y extranjera.

En este primer bloque de novelas publicadas en la década de los noventa, se puede observar con claridad que tanto los escritores (Ángelo Nacavea, Gerardo Cornejo, Gabriel Trujillo Muñoz, Juan José Rodríguez Ramos, Élmer Mendoza) como el plano espacial de esta primera narconarrativa (Tijuana, Chihuahua, Sonora, Mazatlán) se sitúa primordialmente en la región norte de nuestro país, debido a que en este periodo ya representa una zona de alta movilidad económica para el crimen organizado por su condición periférica y como territorio de nuevas identidades y comportamientos, aspectos que más tarde serán representativos para nuestra narcoficción. Asimismo, es importante subrayar que si bien autores como Paco Ignacio Taibo II, Juan Hernández Luna y Óscar de la Borbolla son novelistas del centro del país, y que poseen, además, mayor capital simbólico en esta etapa, puesto que por una parte ya han sido reconocidos con distintos premios, y por otra, el centro del campo literario mexicano tradicionalmente está representado por autores y movimientos provenientes del centro, espacio en el que se concentra el poder económico, cultural y político del país. Sin embargo, los escritores del norte de manera paulatina se irán posicionando dentro del *campo* y también se perfilarán como los representantes de la narcoficción (Mendoza constituye el ejemplo más claro).

### **5.1.2 Un escritor al margen**

Caso especial lo constituye el autor Gonzalo Martré, quien escribe a inicios y finales de la misma década de los noventa un conjunto de narconovelas: en 1993 presenta *El cadáver errante*, bajo la Editorial Posada; en 1999 *Los dineros de Dios*, Editorial Daga; en el año 2000 aparecen *Pájaros en el alambre*, *La casa de todos* y *Cementerio de trenes* por la Editorial La Tinta Indeleble, esta última es reeditada por Selector en el año 2003. Pese a que Martré tiene un amplio catálogo de novelas publicadas, su incursión

dentro del *campo literario* mexicano es muy anómala, pues no es asociado con ningún movimiento ni con alguna generación en particular; además al publicar en casas editoras pequeñas sus textos no tienen una recepción adecuada en los círculos o centros culturales. Por ello, gran parte de su obra ha pasado desapercibida para la crítica y el público en general. Podemos decir que su narrativa, aunque contestataria, no tiene mayor impacto porque es considerado un escritor secundario que escasamente posee el respaldo de sus pares.<sup>42</sup>

Asimismo, al estar excluido del canon literario nacional, Gonzalo Martré en distintas entrevistas ha tomado una posición de escritor marginal que no se ajusta a los lineamientos que imponen las instituciones estatales de cultura; por ejemplo, en dos ocasiones ha sido rechazado por el Fondo de Cultura Económica para publicar una trilogía de novela picaresca. Esto ha motivado que a través de revistas satíricas como *La rana roja* y *El Chirispote* se burle constantemente de los directivos y editores del FCE (Consuelo Sáizar, José Carreño, Adolfo Castañón), manifestando que la negativa se debe en gran medida por ser un crítico asiduo de Octavio Paz. Ante este contexto podemos aseverar que Martré, asume una postura de hereje ante figuras ortodoxas (como Paz) y funcionarios del campo cultural. Asimismo, al satirizar a estos personajes está constituyendo un *habitus* de escritor subversivo, pues en el 2004 se encadenó en la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería y censuró simbólicamente el local del FCE, ese mismo año hizo una huelga de hambre en la FIL de Guadalajara. Estas prácticas se pueden entender como una reacción consciente ante el rechazo de la élite literaria mexicana. De igual modo, sus narconovelas quedan relegadas al ser publicadas

---

<sup>42</sup>René Avilés Fabila tal vez es el único escritor del campo literario mexicano que se ha ocupado de apoyar la labor literaria de Gonzalo Martré. En su revista *El Buho*, Avilés Fabila ha publicado los textos satíricos que frecuentemente Martré escribe en contra de lo que ambos consideran las mafias culturales del país. Al igual que Martré, en repetidas ocasiones el mismo René Avilés Fabila ha criticado abiertamente la postura ideológica y política de Octavio Paz y sus allegados.

por pequeñas editoriales independientes (Daga, Tinta Indeleble, Posada) que no tienen gran impacto en el mercado— aunque en ocasiones ha declarado ser el precursor de este género—, aunado, además, al escaso reconocimiento y capital simbólico que posee dentro del campo literario mexicano.

Gonzalo Martré constituye el mejor ejemplo de escritor marginal, que además de buscar el reconocimiento de sus pares, también incursiona en distintos géneros, como la picaresca, la ciencia ficción, la literatura gay y la narcoficción, con el propósito de estar presente en el mercado editorial. Asimismo, sus constantes críticas contra las instituciones oficiales y directivos, más allá de una postura contestataria, representan una pugna e interés personal por obtener una posición dentro del campo literario, pues su obra literaria estilística y temáticamente presenta muchas características del mercado heterónimo. Por ejemplo, la novela emblemática del autor, *Los símbolos transparentes*,<sup>43</sup> fue reeditada por la editorial Alfaguara en el 2014.

## 5.2. Cronología y producción de la narconovela mexicana

Ahora, en este segmento, analizaremos la década del dos mil, pues justo en este periodo aparecen un caudal de obras que comenzarán a formar parte del canon y además evidenciarán el desarrollo y fortalecimiento del género. Precisamente en este año se publica por la Editorial Océano el thriller policíaco *The Gringo connection* del reconocido periodista Armando Ayala Anguiano, quien continúa con la tradición en el

---

<sup>43</sup> *Los símbolos transparentes* sufrió diversos periplos antes de ser publicada por vez primera en 1978. La novela tras ganar el segundo lugar en un certamen convocado por la editorial Novaro, y obtener como premio la publicación, ésta se negó a realizarla alegando, según Martré, que el texto denigraba la imagen del ejército mexicano, la misma suerte corrió con Grijalbo. En ambos casos el autor ventiló la censura en la prensa cultural, esto le acarrió fama de escritor conflictivo. No fue hasta cuatro años después que un sello independiente lo publicó íntegro, ese mismo año la obra tuvo cinco reimpresiones. Véase Gonzalo Martré, “Los críticos me dan risa”. *Espartaco*. Disponible:<http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/35/220554.pdf>

que un reportero, a partir de su ejercicio periodístico, también incursiona en el ámbito literario; en este caso, para escribir sobre el narcotráfico desde la ficción; ejemplo que seguirán Víctor Ronquillo, Alejandro Almazán, Sergio González Rodríguez, entre otros.

En el 2001 Élmer Mendoza presenta, bajo el sello de Tusquets Editores, su reconocida novela *El amante de Janis Joplin*; en el 2002 nuevamente Juan José Rodríguez Ramos se hace presente con *Mi nombre es Casa Blanca* editada por Random House Mondadori; en el mismo año también es coeditada por Joaquín Mortiz y Planeta *Nostalgia de la sombra*, de Eduardo Antonio Parra. En el 2004 se presenta el libro *sui generis* titulado *Viento rojo: diez historias del narco en México*, por Plaza y Janés compilado por Carlos Monsiváis, en el que intervienen sociólogos, periodistas y narradores. De igual forma en el 2004, El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes publica una novela que más tarde se convertirá en representante de este género: *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera. Por su parte Homero Aridjis, presenta en el mismo año *La Santa muerte*. En el 2005 de nueva cuenta Mortiz y Editorial Planeta publican *Tiempo de alacranes*, de Bernardo Fernández (BEF), quien después escribirá una saga sobre Lizzy Zubiaga una poderosa narcotraficante, y en el mismo año Héctor Aguilar Camín publica *La conspiración de la fortuna*, inspirada en la figura de un sombrero político que se relaciona con el narcotráfico.

En este recuento, de media década del dos mil, podemos constatar que editoriales transnacionales como Planeta, Tusquets o Mondadori se ocuparon por publicar de manera más consuetudinaria narcoficción, a diferencia de los años noventa en las que los sellos editoriales se caracterizan por ser independientes: Promexa, Ediciones B, Selector o Costa Amic. Esto significa, acorde con Bourdieu, que a partir de este periodo la narconarrativa comienza a tener un público particular que consume,

lee y difunde este tipo de literatura; es decir, existe ya un equilibrio entre producción y mercado.

A partir de este periodo el narcotráfico es abordado desde distintas perspectivas y áreas creativas: literaria, periodística, musical, industria televisiva, cinematográfica, etc. Es así como genera un sinnúmero de productos, llegando a conformar una industria cultural bastante fructífera económicamente. Por ejemplo, en el rubro periodístico abundan los libros de investigación, en particular se centran en escudriñar el origen, procedimientos y modos de operación de los distintos carteles mexicanos, o en narrar las hazañas de algún reconocido capo de la droga, como en *Los señores del narco*, de Anabel Hernández, el cual se centra en la figura del Chapo Guzmán, y hasta la fecha reporta, acorde con la revista *Proceso*, más de 100 mil copias vendidas, sin contar la traducción en inglés publicada en 2013.

De esta forma, de acuerdo con datos investigados por Alida Piñón para *El Universal*, en el último lustro los textos periodísticos sobre el narcotráfico han vendido poco más de 310 mil ejemplares, no contando el mercado apócrifo en el que también son los más solicitados. Curiosamente esta cifra solo se centra en cinco títulos (*Los señores del narco*, *El México Narco* y *Los Generales*, *México: ¿rumbo al estado fallido?*, *Tierra narca* y *Marca de Sangre*) de los más de cien que existen en el mercado. Entre las editoriales que han publicado este tipo de material destaca Random House Mondadori, la cual reportó una ganancia neta de 36 millones de pesos en los últimos cinco años por la venta de libros con este tema.

Por su parte, Planeta ha vendido más de 150 mil ejemplares de 2010 a la fecha, obteniendo alrededor de 10 millones de ganancias en ventas de libros relacionados con el tráfico de drogas (periodísticos y de ficción). Estos datos demuestran que el interés

del mercado editorial por publicar este tipo de textos consiste que en la última década el tema del narcotráfico ha sido el tópico más redituable de esta industria<sup>44</sup>, ocupándose de él no solo casas editoras transnacionales como las antes citadas, sino de igual manera editoriales independientes, la cuales en principio fueron las que apostaron por publicar obras de ficción sobre este tema y por autores desconocidos que también exploraban sobre esta misma línea.

De este modo, en el último lustro comienzan a aparecer un sinnúmero de narconovelas promocionadas como parte de una corriente literaria novedosa, en la que editoriales transnacionales con filiales en nuestro país, Random House Mondadori, Planeta, Alfaguara o Tusquates, comienzan a promover este tipo de literatura. Este *boom* editorial, como bien apunta Diana Palaversich—en su artículo “La nueva narrativa del norte...”—pronto se convirtió en una especie de “narcomaquila literaria” que en su momento produjo una gran cantidad de obras con características muy semejantes. Por supuesto que el libro que mejor representa el éxito comercial de la narcoficción hispanoamericana es *La reina del sur*, de Arturo Pérez Reverte, el cual ha sido traducido a 32 lenguas y ha vendido poco más de un millón de ejemplares tan solo en España y México. Este *bestseller* no tiene precedentes en la narconarrativa mexicana, pues autores como Élmer Mendoza, por ejemplo, han alcanzado a vender un aproximado de

---

<sup>44</sup> Otro factor que también se debe considerar en el análisis sobre la industria editorial son las ferias del libro que año con año se llevan a cabo en distintas latitudes. Este tipo de eventos son considerados bienes económicos y culturales que fomentan la lectura de manera general. Dentro de su programación organizan eventos como conferencias, presentaciones de libros, encuentros entre escritores, firma de ejemplares, etc. Asimismo, son un escaparate para promover el surgimiento de nuevos autores y nuevas propuestas literarias. Las ferias que más destacan a nivel global son la Fráncfort, Alemania; la de París, Francia; la de Nueva Delhi, India, Tokio, Japón; la de Guadalajara, México y la de Estados Unidos, con sedes alternas. Cada una de estas sedes registra alrededor de 700 mil asistentes. En el año 2014 la Feria Internacional de Berlín, en colaboración con el Instituto Cervantes, presentaron a Yuri Herrera y a Juan Pablo Villalobos para hablar cada uno sobre su obra literaria, evidenciando el interés que ha despertado en Europa autores que han explorado desde la ficción el narcotráfico.

diez mil ejemplares con novelas como *El amante de Janis Joplin* o *La prueba del ácido*.

En nuestras letras quizá el primer *hit* editorial de la narcoficción que se tiene registrado, acorde con Omar Nieto, en su artículo “Literatura y narcotráfico”, *Diario de un narcotraficante*, es la obra pionera de este género, publicada en 1962 por la editorial Costa-Amic, la cual ha vendido 53 mil ejemplares hasta su séptima reedición en el año 2000, a pesar de ser una casa editorial autónoma. En este sentido, debemos apuntar que las primeras novelas de esta índole comienzan a aparecer en los años noventa bajo sellos editoriales locales e independientes como Costa-Amic, Selector, La Tinta Endeleble, Ediciones Arlequín, Posada, Cofradía de Coyotes, Editorial Daga, Godesca Editorial, Ediciones B, Terracota, Suma de Letras, Public Pervert, Acá las Letras Ediciones y Lumen. Asimismo, es importante añadir que editoriales culturales, entre ellas Tierra Adentro o CONACULTA, y así como instituciones universitarias (U de G y la BUAP) también publican este tipo de vertiente.

### **5.2.1 Editoriales independientes y los grandes consorcios multinacionales**

Por supuesto que la función de las editoriales independientes<sup>45</sup> consiste en publicar autores emergentes que de manera inmediata no responden a los parámetros de los grandes conglomerados. También propician la diversidad y la inclusión de escritores que no tienen cabida en sellos consolidados. De alguna u otra forma, generan un mayor compromiso cultural al interesarse por voces o géneros marginados de los círculos editoriales comerciales. Pero ante todo, es imprescindible para una sociedad contar con este tipo de propuestas editoriales porque apuestan por la pluralidad y la innovación.

---

<sup>45</sup>En el año 2004, doce editoriales independientes mexicanas formaron una agrupación (AEMI) para promocionar la lectura y difundir su apuesta por la publicación de obras heterodoxas y no comerciales. Esta Asociación en el 2015 pudo promocionar su labor en la Feria del libro de Londres, exhibiendo alrededor de 58 títulos diferentes entre antologías poéticas, novelas, arte y fotografía. Cfr. Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes: <http://www.aemi.mx/>

Una editorial independiente se define como una pequeña sociedad corporativa que tiene la firme intención de generar un catálogo que privilegia la creación literaria ajena a los patrones comerciales. Asimismo, se opone operativamente a los grandes consorcios multinacionales que suelen agrupar infinidad de sellos editoriales, así como diversos rubros de la industria: edición, imprenta, librería, marketing y además cuentan con un catálogo multimedia (libros digitales, música, películas, etc.). Adriana Astutti y Sandra Contreras, en su texto “Editoriales independientes, pequeñas”..., aseveran que la función primordial de las editoriales autónomas es proponer la diversidad, publicar una variedad de manifestaciones creativas que escapen a los atavismos comerciales o estandarizados que impone la industria editora.

El objetivo central de la editorial independiente es consolidar su catálogo mediante la calidad de sus productos, puesto que aquello que define su condición de editorial autónoma es su propio acervo de títulos publicados y no simplemente la presunción del nombre. Sin embargo, es importante puntualizar que la calidad no es exclusiva de las pequeñas casas editoras, pues los grandes consorcios también publican colecciones de esta clase. Por supuesto que la distribución y el número de tiraje varían bastante de un tipo de editorial a otra.

Para la editorial independiente no basta con cuidar los criterios de calidad de sus productos, pues principalmente su problema es la infraestructura; en particular, al enfrentar los gastos de operación y de distribución. Además los riesgos de capitalización son mayores, debido a que sus posibilidades de venta son muy reducidas porque en muy pocas ocasiones podrán alcanzar los 3000 ejemplares, por lo regular suelen tener un tiraje entre 1000 y 500 piezas, y esto no de manera inmediata. No obstante estos obstáculos, André Shiffirin (cit. en Astutti, y Contreras) asegura que “La independencia editorial es la única garantía para difundir nuevas corrientes de pensamiento, ya sea en

literatura, o en ensayos, ya que las nuevas ideas no tienen las perspectivas de venta que pueden esperar los grupos comerciales” (774). Sin embargo, también se debe considerar que los sellos autónomos escasamente sobrepasan las fronteras locales de su país, en gran medida, por la carencia de distribución y la insuficiente promoción de sus libros.

El crecimiento de los grandes consorcios editoriales europeos, norteamericanos y asiáticos es consecuencia directa de la globalización, así como de las constantes crisis económicas y políticas de América Latina. La fusión entre estos grupos editoriales produjo un cambio en la dinámica del negocio que indudablemente afectó a los pequeños editores. Estos corporativos transnacionales se disputaron el mercado por medio de campañas publicitarias costosas, con el fin de tener el dominio en ventas y obtener mayores beneficios.

Con la llegada de las plataformas digitales también se modificó la producción de libros impresos, pues los *ebooks* motivaron otro tipo de dinámicas en el mercado editorial, debido a que en el rubro de la oferta electrónica Amazon, Google y Apple desplazaron significativamente de las ventas a las compañías editoriales tradicionales. En América Latina, por ejemplo, en la última década el sector editorial ha sido una de las actividades con menos crecimiento económico. Por supuesto que estos elementos debitaron aún más a las empresas independientes que incluso a nivel local sostuvieron más problemas para poder subsistir.

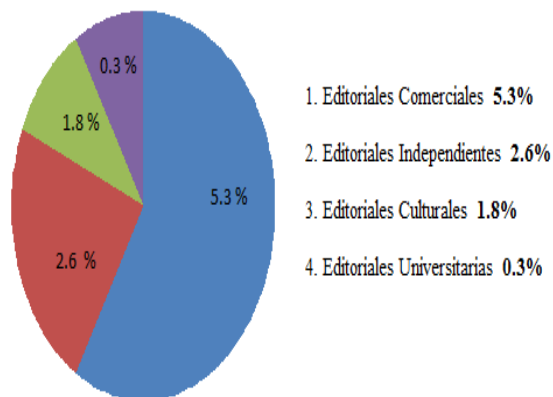
La publicación de la narconarrativa en editoriales independientes, culturales y universitarias de nuestro país tuvo como principal beneficio el surgimiento de nuevos escritores, como Yuri Herrera, Bernardo Fernández, y el de autores emergentes como Gonzalo Martré, César López Cuadras o Guillermo Rubio. Pero con la incursión en los años noventa, en el mercado mexicano, de grupos españoles como Planeta, Santillana,

Océano, Ediciones B, entre otras, poco a poco desplazaron a los sellos locales, no solo en infraestructura comercial, sino también con un amplio catálogo de títulos y escritores. Asimismo, estos consorcios extranjeros a su llegada incrementaron y en otros casos reeditaron la producción de la literatura periodística y ficcional sobre el narcotráfico.

Cabe mencionar que dentro de la narcoficción hay escritores que iniciaron su actividad literaria en pequeñas editoriales independientes. No obstante, algunos de ellos cuando son avalados por sus pares, la crítica especializada y los ámbitos académicos, se vuelven productos idóneos para el mercado y los grandes consorcios editoriales; tal es el caso de Élmer Mendoza, quien inició publicando en Costa Amic, Difocur, Cronopia Editorial, antes de pertenecer a Tusquets. En otros casos, como Gonzalo Martré, César López Cuadra, Óscar de la Borbolla o Bernardo Fernández, se mantienen siempre en editoriales autónomas, pese a obtener el reconocimiento o una sólida trayectoria literaria. También sucede que autores consolidados publiquen en sellos editoriales emergentes; por ejemplo, Paco Ignacio Taibo II publicó inicialmente *Sueños de frontera* en Promexa, ahora la novela se oferta en iTunes bajo la edición de Planeta.

En este sentido es pertinente comparar el índice de publicaciones entre los distintos sectores editoriales que se han ocupado de la narconovela. En la siguiente tabla podemos observar que a partir de un recuento de cien obras publicadas por diversas editoriales, las comerciales son aquellas que más se han ocupado de esta vertiente. Por supuesto que en ella se evidencia que los grandes conglomerados multinacionales terminan ganándole el mercado a los sellos independientes; de esta forma, acaban imponiendo, la mayor parte de las ocasiones, criterios de distribución y venta.

Porcentaje de ediciones de narconovela por tipo de editorial



Fuente: Elaboración propia

Como observamos en la gráfica anterior, las editoriales trasnacionales como Random House Mondadori, Planeta, Anagrama, Tusquets o Alfaguara han publicado en el mercado la mayor parte de la narcoficción; no obstante, es importante apuntar que los sellos independientes como Ediciones B, La Tinta Indeleble, Selector, entre otras, han contribuido desde los años noventa al posicionamiento y a la difusión de esta propuesta narrativa, propiciando también la incursión de los círculos culturales y universitarios.

Sin embargo, la apertura comercial a nivel global se debe, sin duda, a la promoción de las grandes empresas editoras, quizá también a las traducciones a otras lenguas de las obras más representativas (*Trabajos del reino*, *Hielo Negro*, *Fiesta en la madriguera*, *Balas de plata*)<sup>46</sup> y por supuesto a los premios literarios otorgados por las propias editoriales o por otras entidades a escritores como Yuri Herrera, Bernardo Fernández, Élmer Mendoza, entre otros.

<sup>46</sup> Por ejemplo, *Trabajos del reino* ha sido traducida al alemán, al italiano, al francés y al holandés. Por su parte tanto *Balas de plata* como *Fiesta en la Madriguera* cuentan con traducciones al inglés, al alemán, al francés, al italiano y al portugués.

Pero si hacemos un balance, las editoriales independientes son las que inicialmente impulsaron la narcoficción como un género alternativo, más por vocación literaria que comercial, pues su tarea es anticiparse a un mercado meta y generar las condiciones necesarias para generar demanda. Por supuesto que los textos de investigación periodística publicados en la última década contribuyeron a que en el imaginario social, el fenómeno del narcotráfico se posicionará como un tema preocupante por los índices de violencia e impunidad que registró el sexenio calderonista. Estos factores fueron determinantes para que los grandes consorcios editoriales orientaran su mercado a escritores y obras de esta índole, así la distribución, la promoción y el morbo mediático motivaron a que la narconarrativa se convirtiera en tema recurrente en los círculos literarios.

Asimismo, escritores con un sólido capital simbólico como Carlos Monsiváis, Aguilar Camín, Homero Aridjis o el propio Carlos Fuentes incursionaron en esta vertiente, ya sea desde la crónica o la ficción, para validar la pertinencia y relevancia del género, además de que se incrementa la llegada de escritores del centro. Pero nuevamente predominan tanto autores como espacios narrativos ubicados en el norte de México; no obstante, el arribo de agentes consagrados propició que, dentro del campo literario, la narcoficción se fuera consolidando como una nueva apuesta literaria.

### **5.2.2 Narconarrativa, consumo y mercado editorial**

La literatura como producto cultural tiene una destacada influencia en el plano social. Los pequeños y los grandes consorcios editoriales son los encargados de promocionar, difundir y venderla en el mercado. Por supuesto que su posicionamiento y circulación depende de múltiples factores (escritores, editoriales, lectores críticos, promotores, mercadotecnia, etc.). En el caso de la narrativa latinoamericana, el antecedente más

destacado entre literatura y mercado lo tenemos con el denominado *boom*, pues de manera general se piensa que este movimiento fue una estrategia estrictamente de carácter editorial; aunque sin negar la calidad de estas obras, la participación de las editoriales españolas trasnacionales fue decisiva para la consolidación comercial de novelas y escritores.

En la década de los noventa, la literatura colombiana tuvo un *hit* editorial con *La virgen de los sicarios*, esta novela de alguna manera abrió con más fuerza el mercado a la narcoficción porque otras obras como *Rosario Tijeras* o *Delirio* también tuvieron una recepción destacada en ventas. Estos antecedentes, sin duda, influyeron en el negocio editorial de otras latitudes; así Planeta, Tusquets Editores o Random House Mondadori publicitaron a escritores como Rascón Banda, Élmer Mendoza y Bernardo Fernández como novelistas premiados por estas corporaciones editoriales y además como representantes de la narconarrativa nacional.

En México, la narcoficción tuvo un auge editorial apenas hace una década, pero paulatinamente fue desapareciendo, en la medida en que las narcoseries fueron tomando posesión del mercado. En este proceso escritores como Élmer Mendoza, Bernardo Fernández, Guillermo Rubio, César López Cuadras y Víctor Ronquillo trabajaron como tópico recurrente de su ejercicio literario la narconarrativa; en el caso, por ejemplo, de autores como Mendoza y Fernández—como ya se mencionó con antelación— han publicado hasta ahora una serie de cuatro narconovelas manteniendo los mismos personajes y solo variando de trama argumental.

En términos generales, la producción literaria está condicionada por las políticas mercantiles de las editoriales trasnacionales y por los principios que dicta el mercado global; en pocas palabras, la literatura no es una práctica aislada, ni una actividad

independiente del campo cultural. Cada escritor desde sus intereses intelectuales y personales decide qué elementos estéticos, ideológicos y políticos trabajará; pero esto no significa que las dinámicas de recepción y consumo no le preocupen; al contrario, en muchas ocasiones el mercado es el que determina la tendencia o temática que escribirá. Así el narcotráfico es considerado una novedad que tiene gran relevancia en el terreno social y mediático. De este modo, productores y consumidores generan una interacción económica que crean una sinergia de intereses comerciales.

De acuerdo con los planteamientos anteriores, Bernardo Fernández, por ejemplo, ha incursionado en diferentes géneros literarios (ciencia ficción, novela gráfica, literatura infantil); sin embargo, como ya apuntamos, ha publicado cuatro novelas relacionadas con el narcotráfico, esta decisión, como él mismo expone en una entrevista para *Crónica*, obedece a la buena recepción que los personajes de estas obras han tenido con el público; asimismo, afirma que optó por escribir una serie y no una saga, dado que cada texto puede leerse de manera independiente, sin la necesidad de haber leído los anteriores; por supuesto que en esta decisión está presente el contexto editorial porque sigue una tendencia de mercado, que aunque él la niegue, su *habitus* se orienta en el sentido comercial, pues incluso asegura que posiblemente publicará un par de novelas más sobre el cartel de Constanza.

Por supuesto que la narrativa del narco es un tema muy atractivo para el mercado editorial, debido a que el tráfico de drogas socialmente despierta la curiosidad por su condición clandestina, ostentoso estilo de vida y por los mitos populares que rodean esta actividad. De igual modo, ante un contexto de globalización económica, el narcotráfico se convierte en un tema de preocupación internacional porque desestabiliza el *establishment* del orden mundial. Bajo estos antecedentes la narcoficción se convierte en un producto comerciable por sí mismo, así va creando segmentos de lectores, un

sector se interesa por una narrativa de corte policiaco; otros en cambio, por aquellas obras que exploran el tema desde una perspectiva más estética-lingüística.

En el caso particular de Yuri Herrera, su trabajo literario no se ha orientado solo a la narcoliteratura, ha tratado temas como la migración, la frontera, el poder, etc. Herrera sostiene que todo escritor ante todo debe ser independiente de cualquier fuerza fáctica para producir una obra original; de este modo, afirma, se podrá externar también sin miramientos una crítica al poder político y económico. A diferencia de Élmer Mendoza y BEF, únicamente ha publicado tres novelas; aunque también ha trabajado como compilador, ensayista y traductor su preocupación no se centra en el campo comercial, pues su narrativa posee mayor capital simbólico por los galardones que ha obtenido: Premio Binacional de Novela (2004), Premio Otras Voces, Otros Ámbitos (2009) y Premio Anna-Seghers (2016).

Sin embargo, bajo una dinámica de carácter comercial, en el campo editorial mexicano comenzaron a aparecer una infinidad de títulos—de los que ya hemos dado cuenta con antelación— relacionados con el narcotráfico, ante esta inercia publicitaria y mercantil sobre este tema, comienzan a circular con más intensidad otros productos culturales como los narcocorridos, las series televisivas sobre estos criminales y la imagen de santos apócrifos como Jesús Malverde, La Santa Muerte o Don Chayo, generando así una industria bastante redituable en términos monetarios.

Digamos que en términos de Pierre Bourdieu, la narconarrativa está estrictamente orientada en el campo heterónimo, dado que por ejemplo las novelas de escritores como Élmer Mendoza son consumidas masivamente por un público bastante variado. Esto hace suponer que el mercado no permanece indiferente ante la promoción y la mercadotecnia de las empresas editoriales; así la innumerable publicación de

narcoficción en el periodo calderonista motivó que esta representación literaria aprovechará la circulación de estos títulos y pronto tuvieron una resonancia no solo en los circuitos literarios, sino también en los medios masivos.

La narconarrativa es un objeto editorial que pronto creó una red de productores y consumidores, o como bien apunta Diana Palaversich: se convirtió en una moda que originó una especie de *narcomaquila literaria*, la cual motivó que la calidad de estas obras variará indistintamente, pero más allá del tratamiento estético prevalece como un producto cultural que hasta ahora ha sido más valorado por el éxito comercial que por su aportación literaria. Prueba de ello es la novela *Besar al detective* de Élmer Mendoza, publicada recientemente en el año 2016, la cual fue presentada en más de veinte ciudades de México, así como en España, Portugal y Reino Unido, corroborando que la promoción sobre su última narconovela sobre su personaje emblemático, el Zurdo Mendieta, es decisiva para publicitar la venta de su obra.

En la presentación que tuvo la novela en la ciudad de Tijuana, Mendoza fue presentado, una vez más como el padre de la narcoliteratura en México, por el escritor Hilario Peña—quien también ha escrito narcoficción y además fue el guionista de la narcoserie *Camelia la Texana*—por supuesto que estos elementos forman parte de una estrategia mercantil por parte de la editorial, en este caso Mondadori, para que el público identifique la obra del autor sinaloense de forma más inmediata y dentro de una categoría extravagante como la narcoficción, debido a que el propio Mendoza presume escribir desde y de la cuna del narcotráfico en México: Sinaloa.

En una entrevista en el suplemento *Otro Lunes*, a Élmer Mendoza se le pregunta qué piensa sobre el término *narcoliteratura*, a lo cual responde que casi a todo mundo le disgusta el calificativo pero a él no, y que dentro de esta categoría se encuentran

escritores como César López Cuadras, Bernardo Fernández, Orfa Alarcón, Iris García Cuevas, entre otros. Con estas declaraciones Mendoza avala el concepto en cuestión y además a aquellos autores que por distintas instancias (editoriales, académicas, mediáticas) también son promovidos como representante de la narcoficción. Tales aseveraciones corroboran que Élmer Mendoza es el mejor promotor de la narconarrativa y su obra, pues como parte de una estrategia publicitaria, en distintos escenarios siempre legitima la existencia de esta vertiente literaria.

El concepto narcoliteratura creemos es un *slogan* publicitario que han empleado las editoriales en diferentes espacios para vender y agrupar a las obras que de manera directa tratan aspectos sobre el narcotráfico. Mucho se ha discutido por parte de algunos críticos— Rafael Lemus, Eduardo Antonio Parra, Oswaldo Zavala, Heriberto Yépez— sobre la validez y la propuesta estética de estas obras; sin embargo, independientemente de su calidad, en conjunto la narcoficción hasta ahora ha tenido una excelente recepción en el mercado y en el plano mediático, prueba de ellos es que Élmer Mendoza, BEF, Yuri Herrera o Juan Pablo Villalobos, ente otros, son identificados como autores de este género, aunque no necesariamente entre ellos compartan la misma visión sobre el tratamiento literario del tráfico de drogas.

### **5.2.3 La narcoficción ante los premios literarios**

La circulación comercial de la narconarrativa ha dependido, en cierta medida, de la relación directa con los premios literarios que distintos organismos—editoriales, centros culturales, asociaciones privadas, fundaciones o gobiernos—suelen otorgar a las trayectorias literarias o algunas novelas en particular. Sin duda, la función de los galardones sea cual sea su naturaleza contribuyen a promocionar, colocar y difundir en el mercado editorial las obras o los escritores distinguidos. En este sentido, James F.

English, en el libro *The Economy of Prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value*, considera que los premios generan gran incertidumbre y ambivalencia en el mundo contemporáneo a causa de los innumerables ceremonias de premiación.

English asegura que actualmente la única presentación curricular válida o destacable consiste en mencionar la lista de premios obtenidos, pues pareciera que lo único que distingue a un escritor, poeta o artista plástico son los galardones que posee. Incluso las páginas de negocios se basan en esta forma de presentación, en la que la glosa de premios es lo único digno de ser mencionado. Por tal motivo, es necesario emprender un análisis sobre las dinámicas de negociación, alianzas y convenios entre los diversos agentes que conforman el sistema cultural de la premiación dentro de la narconarrativa.

Por supuesto que la práctica de premiar se ha vuelto tan común y cotidiana que ha propiciado una absurda competencia, además ha producido un desvaloramiento en su credibilidad debido a la existencia excesiva de ellos. En la narconarrativa, por ejemplo, las novelas que han sido laureadas con algún tipo de distinción son *Contrabando*, Premio Juan Rulfo de novela 1991; *Trabajos del reino*, Primer Premio Otras voces, otros ámbitos; *Balas de Plata*, III Premio Tusquets Editores de Novela; *Tiempo de alacranes*, Premio Nacional de Novela Otra Vuelta de Tuerca; *Hielo negro*, Primer Premio Grijalbo de novela y *Fiesta en la madriguera*, finalista en First Book Award del periódico *The Guardian*.

Las novelas *Contrabando*, *Trabajos del reino* y *Tiempo de alacranes* han sido galardonadas por instituciones u organismos culturales mexicanos y españoles. En cambio, el resto de las obras fueron premiadas por compañías editoriales transnacionales como Tusquets y Mondadori. Como hemos afirmado con antelación, las distinciones

que otorgan las casas editoriales generalmente son una estrategia comercial para poder publicitar y vender de manera más fácil los textos laureados. Esta dinámica tampoco es condenable en un contexto de comercio global, porque si bien es cierto que los premios deben ante todo valorar la calidad estética, suele suceder que en muchos casos el fallo del jurado resulta injustificable o irrisorio, dependiendo, claro, de las circunstancias o intereses que hayan motivado la decisión.

Otro factor que se debe considerar es que algunos premios editoriales de antemano manifiestan un carácter estrictamente comercial—Planeta, Alfaguara—debido a que su público potencial son lectores poco avezados y con gustos generales, que además nunca consideran los juicios valorativos de la crítica sobre este tipo de novelas. Por supuesto que la gran mayoría de las obras galardonadas con este tipo distinciones no tienen como objetivo central convencer a la crítica especializada, pues sus autores son conscientes de los parámetros comerciales que se deben seguir para poder jugar dentro de esta dinámica de recompensas y mercado.

Al analizar los reconocimientos literarios que ha tenido la obra *Élmer Mendoza*, destacan tres: el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares (2002) por la novela *El amante de Janis Joplin*; Premio Tusquets de novela (2007) por *Balas de plata* y finalista del Premio Dashiell Hammet (2005) con *Efecto tequila*. De estas tres distinciones el que tiene mayor capital cultural es el de José Fuentes Mares, otorgado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, a partir de este galardón Mendoza tuvo un mejor posicionamiento y más promoción dentro del *campo literario*; asimismo, para el escritor representa hasta ahora también el mejor reconocimiento. En una entrevista concedida a Amir Valle le confiesa que para él su mejor novela es *El amante de Janis Joplin*; sin embargo, reconoce que gracias al premio de Tusquets, *Balas de plata* pudo

ser traducida a ocho idiomas, confirmando que los galardones editoriales generan mayores beneficios en el mercado literario.

No obstante, los reconocimientos que producen mayor prestigio no tanto ante el público sino con los pares, son los premios que a través de su historia van creando un capital simbólico significativo, motivado en gran medida por aquellos escritores consagrados que también han recibido la misma distinción, pues avalan la credibilidad del mismo. Por tal razón, no es coincidencia que Elmer Mendoza considere que su mejor novela sea *El amante de Janis Joplin* porque este texto le hizo merecedor del Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares, el cual comparte con autores como Carlos Montemayor, José Emilio Pacheco, Eduardo Antonio Parra, Sergio Galindo, Ignacio Solares, entre otros.

Caso muy semejante sucede con Bernardo Fernández, quien tiene el Premio nacional de novela negra: Una vuelta de tuerca (2005) y el Memorial Silverio Cañada en la semana Negra de Gijón a primera novela (2006) por *Tiempo de alacranes*; Premio Ignotus de la Asociación Española de Ciencia Ficción y Terror (2007) por *Gel azul* y Primer premio de novela Grijalbo (2011) por *Hielo negro*. A partir de las dos primeras distinciones (Una vuelta de tuerca y Silverio Cañada), BEF comenzó a ganar prestigio como escritor del género policial, pero reafirma esta posición cuando recibe el galardón de la editorial Grijalbo por otra novela de corte narcopoliciaco. Sin duda, en ambas circunstancias el premio sirvió de incentivo para que las editoriales vendieran de manera más efectiva los textos (*Tiempo de alacranes* y *Hielo negro*), evidenciando así la rentabilidad que generan los reconocimientos tanto en la recepción como en el mercado.

También es conveniente considerar que las editoriales suelen influir en las decisiones de los premios, pues en ocasiones favorecen a las novelas que suponen tendrán una destacada circulación comercial en el mercado. Este planteamiento puede aplicarse a *Hielo negro*, la cual al tratar un tema de moda mediático como el narcotráfico generó una empatía e interés en distintos puntos del mercado, propiciando que tuviera ventas destacables hasta agotar la primera edición en el año 2013; en 2015 se reeditó bajo el sello de Océano. Si bien es cierto que Bernardo Fernández también ganó el Premio Ignotus en el rubro de Ciencia Ficción, tiene más posicionamiento como escritor del género negro, causado en gran parte por escribir cuatro novelas sobre el cartel de Constanza. Aunque esta decisión no es fortuita, puesto que comercialmente, creemos, es más redituable escribir sobre narcoliteratura que sobre ciencia ficción.

Por su parte, Yuri Herrera tiene en particular tres distinciones: Premio Binacional de Novela Frontera de Palabras (2003) y Premio Otras Voces, Otros Ámbitos (2009) en ambos casos por la novela *Trabajos del reino*; el Premio alemán Anna Segehers (2016), otorgado a jóvenes escritores alemanes y latinoamericanos con trayectoria. En los dos primeros reconocimientos se distinguió la calidad literaria del texto; no obstante, las editoriales encargadas de la publicación: Conaculta y Periférica promocionaron el libro a partir del premio otorgado, si bien es cierto que ocuparon esta estrategia de mercado, también se debe reconocer que ambos sellos se caracterizan por publicar literatura no comercial, con un tiraje limitado y dirigida a un grupo de lectores más selecto. Independientemente de estos factores, la recepción de la obra es hasta ahora bastante aceptable.

Para Yuri Herrera el Premio alemán Anna Segehers representa de alguna forma la consolidación de su trayectoria literaria. Asimismo, le proporciona más valor que el

reconocimiento provenga de una fundación extranjera, quizá ajena a los intereses locales de nuestro *campo cultural*, porque favorece el prestigio y la difusión de la obra de Herrera, quien, a diferencia del resto de los autores que integran nuestro *corpus*, es el que menos ha publicado. Pero este hecho no significa que tenga menos posibilidades de trascender; al contrario, al inclinarse más por un mercado autónomo y alejarse de los círculos editoriales globales, su quehacer literario gana *más capital simbólico* y mayor prestigio entre sus pares.

Por su parte, El autor de *Fiesta en la madriguera*, finalista de First Book Award del periódico *The Guardian* en el año 2010, Juan Pablo Villalobos ganó en el 2016 el Premio Herralde de novela, con *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Cuatro de sus cinco textos han sido publicados por la editorial Anagrama. Por supuesto que este reconocimiento (el Premio Herralde) favorecerá su carrera literaria, generándole mayor promoción a su trayectoria, tal y como sucedió con la novela *Contrabando* de Rascón Banda, la cual fue publicada por Planeta editorial, diecisiete años después de haber obtenido el Premio Juan Rulfo de novela.

De manera semejante que otras obras galardonadas, *Contrabando* fue publicitada con el premio Juan Rulfo y como un texto inédito. Este caso resulta un tanto atípico porque Planeta lo rescata del cajón de su autor poco después de su muerte en 2008. La publicación de la novela le proporciona más difusión a la obra literaria de Rascón Banda, quien antes de su fallecimiento era más reconocido como dramaturgo que como novelista. A diferencia de otros libros promocionados con algún tipo de premio, este tuvo un costo económico muy accesible en el mercado, quizá porque la distancia temporal del reconocimiento quedó en el pasado.

Los premios literarios asimismo son un fuerte incentivo económico para los ganadores. Estos los podemos dividir en dos: comerciales y culturales. Por supuesto que estos últimos son aquellos que generan más prestigio en el *campo literario*. Si revisamos las características de los galardones antes referidos, entonces podemos afirmar que los premios editoriales son los que más ventajas económicas generan; por ejemplo, el Heralde otorga una bolsa de 18.000 euros al ganador; por su parte Destino-Planeta en el año 2016 generó una bolsa de poco más de 600.000 euros, el mejor pagado después del nobel. De nuestras obras analizadas, *Balas de plata* obtuvo 20 mil euros por el Tusquest y *Hielo negro* cobró 300.000 mil pesos por el Grijalbo. En contraste, los premios culturales como el Juan Rulfo que consiguió *Contrabando y Otra vuelta de tuerca* de *Tiempo de alacranes* solo obtuvieron un pago simbólico sus ganadores. *Trabajo del reino*, por su parte, con ambos premios solo consiguió la publicación de la novela.

Resulta innegable que premios culturales de talla internacional, patrocinados por el Estado, como el Rómulo Gallegos, Casa de las Américas o el Cervantes legitiman el valor intelectual que tiene la literatura como actividad estética. Sin embargo, la inercia de la industria editorial propicia que muchos ganadores sean promovidos como una “marca comercial” equiparable a una especie de producto mercantil. Antes tales circunstancias, el prestigio literario que otorgan tales galardones se torna ambivalente, debido a una política de mercado y publicidad excesiva.

En síntesis, los premios editoriales están completamente vinculados con el sector comercial, puesto que su objetivo es crear lectores y promover la obra de escritores más idóneos para el mercado. Sea cual sea el tipo de galardón resulta imposible conocer con exactitud cuántos existen en realidad. En un artículo, publicado en el *País* por Maribel

Marín, se refiere que en un recuento realizado en España por la editorial Fuentetaja en los años 2011-2012 se contabilizaron un aproximado de 1700 convocatorias,<sup>47</sup> dato que resume los intereses, preferencias y conveniencias que generan los premios literarios para las compañías editoriales y los organismos culturales.

No obstante, los premios reflejan una motivación, una obligación o bien una legitimación generalizada por parte de las instituciones y sectores culturales, pues parece que, como ya se mencionó, la mejor promoción y reconocimiento radica en el número de medallas y trofeos ganados, y no tanto en otros factores como la trayectoria, la calidad o la innovación. La proliferación de los premios finalmente demuestra que son activos bastante rentables dentro de una economía cultural, en la que el valor simbólico es desplazado por una parafernalia mediática y monetaria. En suma, los premios son instrumentos de cambio, en una sociedad que se rige mediante leyes mercantiles y publicitarias.

### **5.3. Pugnas y posicionamientos**

Precisamente en este periodo en el que hay más auge de publicaciones sobre narcoficción, se desata una polémica clave acerca de la calidad estética de esta vertiente. En el año 2005, Rafael Lemus<sup>48</sup> escribe un artículo en la revista *Letras Libres*, titulado “Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. El artículo comienza por un cuestionamiento sobre cómo narrar el narcotráfico, el autor hace hincapié en que

---

<sup>47</sup>Para James English resulta imposible realizar un seguimiento o crónica puntual sobre los premios, debido a la exagerada proliferación de ellos en todos los campos de la actividad humana: van desde la poesía hasta el cine pornográfico. Culturalmente subsiste la sensación de que la saturación de premios está asociada con el prestigio intelectual. Sin embargo, tal es el ímpetu o frenesí por una ceremonia de premiación que tal parece que la sociedad contemporánea ha llegado a extremos ilógicos.

<sup>48</sup> El crítico literario Rafael Lemus a finales de 2013, en una carta abierta Enrique Krauze, director de *Letras Libres*, renunció al consejo editorial y a la misma revista por considerar que el suplemento no permitía la crítica a la política neoliberal y por censurar a escritores que tienen una posición ideológica de izquierda. Véase *Letras libres*, diciembre de 2005.

tanto las novelas como los relatos sobre esta temática no novelizan ni mucho menos teorizan, pues sus autores solo se limitan a recrear la realidad sobre este fenómeno, además asevera que todo escritor del norte irremediamente termina escribiendo sobre el narco:

Tanto entusiasmo es norteño 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. Algunos autores omiten su presencia y retratan su ausencia: el desierto de Daniel Sada, el circo de David Toscana, la metaliteratura de Cristina Rivera Garza. Otros miran de frente al narco y apuntan: Federico Campbell, Gabriel Trujillo Muñoz, Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Juan José Rodríguez, Eduardo Antonio Parra, Luis Felipe G. Lomelí... El Barrio. Toda mesa de novedades está sitiada por el narco, algún día será tomada por su literatura. (Lemus 39)

De igual modo, en el mismo artículo Rafael Lemus crítica la calidad estética de la narcoficción, afirmando que ésta carece de un lenguaje rebuscado, además de que sus argumentos son elementales y populistas, cayendo con frecuencia en el costumbrismo, en la picaresca o en el melodrama. En términos generales este tipo de literatura no aporta nada porque su estructura siempre es la misma sin cambio ni evolución. Ejemplo de ello, enfatiza, son las novelas de Élmer Mendoza en las que están presentes la violencia, la política, la música, los deportes, como si el relato fuera una postal de nuestro país, donde el narcotráfico es un rasgo más de este conjunto de elementos, como parte de un “realismo estrecho”.

Más adelante, Lemus cuestiona el tamiz comercial con el que este subgénero se vende: “No es necesario ir demasiado lejos para contemplar este espectáculo. Mírese arriba: el norte fabrica un subgénero. Mírese enfrente: toda mesa de novedades tiene al menos tres libros sobre el narcotráfico. Ensayos, testimonios, novelas. Son ya tantas

estas últimas que un subgénero, no una tradición, echa raíces” (40). Pero una vez más insiste en que los escritores del norte se caracterizan por escribir bajo un formalismo tradicional y dócil, sumidos en un vanguardia de apariencia, engañosa; por tal razón nunca podrán producir la *narconovela* fundadora del género. En suma, el crítico afirmará que esta literatura es consumida por un reducido público clase mediero, que aunque se escriba en el norte, casi toda se publica y lee en “apáticas” ciudades del centro.

Al analizar el quehacer literario de Eduardo Antonio Parra, como autor fronterizo, Lemus elogia su labor como cuentista pero desacredita, en particular, la novela *Nostalgia de la sombra* porque su trama y protagonista están más cercanos de la novela negra que de la narcoficción. Sin embargo, pese a que descalifica a todos los autores del norte, para él, quien únicamente tiene valor como narrador fronterizo es Luis Humberto Crosthwaite porque:

Él es, quizá, el mejor de los autores deliberadamente fronterizos. Estrella de la calle sexta es la cima de la narrativa chola. Es, también, una tenue promesa de la narcoliteratura que no vendrá. Donde los otros crean una prosa lesiva, toda oído, Crosthwaite compone una toda artificioso, precisa para su mundo. Donde los otros ordenan, Crosthwaite respeta el absurdo y trabaja fragmentariamente. Donde los otros echan mano del costumbrismo más minucioso, Crosthwaite juega con el minimalismo, las alusiones, la sutileza. (Lemus 42)

Sin duda, Rafael Lemus aboga por una literatura, en términos de Pierre Bourdieu, más pura y ortodoxa, aspecto al que se ajusta perfectamente Luis Humberto Crosthwaite;<sup>49</sup> sin embargo, en toda la diatriba que expone en su artículo contra la

---

<sup>49</sup> La narrativa de Luis Humberto Crosthwaite se caracteriza por analizar la identidad de la frontera bajo una visión nostálgica e intimista, aspectos que estarán presentes en toda su obra. Otros elementos que distinguirán su literatura, son el tratamiento poético del lenguaje, el humor, la parodia y los recursos tipográficos. La ciudad de Tijuana será el lugar central de sus relatos, espacio que para Crosthwaite será contradictorio, nómada y utópico. En consecuencia, los conflictos culturales de los migrantes, producto de la globalización será otro de los tópicos recurrente de Crosthwaite. Véase Jungwon Park, “Comunidad sin

narcoficción, Lemus está a favor simplemente de una propuesta estética con más artificio narrativo o de corte experimental, en la que por supuesto la narconarrativa no entra; de este modo, se erige, desde su posición como crítico de una revista que también avala a los agentes del campo literario, como juez que legitima y desacredita la producción literaria que se sale del canon que la misma revista promulga. Para él, tanto los escritores como las obras de este “subgénero”, representan una herejía para la tradición y literatura ortodoxa por la facilidad de su estructura y por su carácter heterónimo. De igual modo, para Lemus, los autores provenientes del norte no forman parte de la vanguardia porque no se ajustan a las leyes canónicas que se imponen desde el centro. Este posicionamiento, por ende, entrará en pugna con otros miembros del campo que se sienten aludidos, en este caso: Eduardo Antonio Parra.

Antes de continuar con la polémica es pertinente mencionar qué posición política y estética tiene dentro del *campo literario* mexicano la revista *Letras Libres*. Heredera del proyecto editorial de la revista *Vuelta*, *Letras Libres* mantiene como prerrogativa ser un suplemento cultural, en el que se publican ensayos sobre literatura, arte, historia, filosofía, política, reseñas, etc. Sin embargo, conserva la misma visión ideológica de su antecesora: fungir como rectora del quehacer político-cultural y censurar aquellos que critiquen al neoliberalismo económico como único medio para mantener regímenes democráticos estables, pues en constantes ocasiones ha sostenido disputas con medios críticos del liberalismo económico como el periódico *La Jornada* y la revista *Proceso*. Enrique Krauze, su director y fundador, se ha visto envuelto en diversas polémicas; por ejemplo, en el 2007 en el semanario *Proceso* fue acusado por uno de sus colegas, Lorenzo Meyer, de fomentar el miedo a la ciudadanía al descalificar

---

comunidad: migración, nostalgia y deseo comunitario en Luis Humberto Crosthwaite”. *Chasqui*. Vol. 40, mayo 2011, 66-78.

sistemáticamente a López Obrador, contendiente de la izquierda en las dos últimas elecciones presidenciales.

En otras ocasiones ha sido acusado de censurar artículos por contravenir su política editorial, tal es el caso del columnista Fernando Gálvez de Aguinaga, quien sostiene que un artículo de su autoría fue rechazado por Krauze sin ninguna explicación. De igual forma, Sergio González Rodríguez en una carta dirigida al director reclamó que su escrito, publicado en la versión española<sup>50</sup> de la revista, fue mutilado justo donde se menciona la irresponsabilidad del gobierno foxista en relación a los feminicidios de Ciudad Juárez.

En el plano estético-literario, *Letras Libres* mantiene la misma posición centralista, a favor de la literatura hegemónica. En distintas ocasiones ha sido objeto de críticas por su censura a manifestaciones narrativas alternativas. El propio Heriberto Yépez ha calificado a la revista de ser vocera del derechismo político y estético. Generalmente sus reseñas y ensayos literarios están orientados a resaltar escritores consagrados u obras que tienen un penetrante marketing editorial; autores emergentes como César López Cuadras, Gonzalo Martré o Guillermo Rubio no son considerados en las páginas de la revista por no formar parte del canon literario mexicano. Justamente se les ha señalado de perpetuar las mismas prácticas elitistas y cotos de poder que en la revista *Vuelta*; de hecho, parte de su Consejo Editorial (Guillermo Sheridan, Christopher Domínguez Michael, Adolfo Castañón, Gabriel Zaid) son columnistas en *Letras Libres*, quienes continúan con una línea editorial semejante a la que ejercieron bajo la tutela de Octavio Paz.

---

<sup>50</sup> *Letras Libres* cuando entró al mercado español recibió de igual forma ataques por no aportar nada nuevo y por sus elevadas pretensiones de renovar la crítica literaria. De hecho el crítico literario español Ignacio Echevarría sostuvo un debate con Juan Malpartida a propósito de la posición editorial que el mismo Krauze promocionó como parte de sus metas en España. Cfr. Ignacio Echevarría, "Crítica y conversión". *Letras Libres*, Diciembre 2001. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/critica-y-conversacion>

Sin embargo, pese a las férreas críticas de sectores intelectuales rivales, *Letras Libres* es un referente en el *campo literario* mexicano debido a la difusión que tiene en formato impreso y a la consulta inmediata de sus artículos en los medios electrónicos. Asimismo, las distintas polémicas entre sus colaboradores; por ejemplo, la que aquí nos interesa entre Rafael Lemus y Eduardo Antonio Parra; así como los señalamientos contra los ensayos laudatorios sobre Paz; o el sonado pleito contra el periódico *La Jornada*,<sup>51</sup> son factores que han contribuido a que el suplemento esté sólido a nivel comercial y sea un referente entre los círculos literarios simpatizantes y opositores.

Bajo estos parámetros editoriales se desata esta polémica sobre la narcoliteratura curiosamente entre dos colaboradores de la misma revista. En el número de octubre de 2005 de la revista *Letras Libres*, Eduardo Antonio Parra respondió los embates de Rafael Lemus, publicados un mes antes en el mismo espacio. En su artículo defendió la narrativa escrita desde el norte, por su vitalidad, su renovación lingüística, su apego a la realidad circundante y por su diversidad temática. Acusa a Lemus de un reduccionismo centralista y literario. Ante el ataque de narrativa costumbrista con lenguaje coloquial Parra asevera:

Discrepo: el lenguaje de la mejor narrativa norteña sólo aparenta ser coloquial: es creativo, eficaz, poético, aunque provenga del habla popular. La mayoría de los autores del norte elude el español "neuro", ese que da la impresión de haber

---

<sup>51</sup> El diario *La Jornada* sostuvo un largo pleito e incluso levantó una demanda civil contra *Letras Libres* por calumnias y daño moral, a raíz de un artículo publicado en la revista titulado "Cómplices del terror", en el que se les acusa de tener nexos con el brazo político de la organización terrorista ETA y poner entredicho la ética periodística del diario. Esta querrela duró más de siete años en los tribunales, La Corte dio el fallo a favor de *Letras Libres*, arguyendo que se ejerció la libertad de expresión. Sin embargo, independientemente del dictamen, la pugna entre estos dos medios de comunicación tuvo más repercusión política que jurídica, pues polarizó a la prensa escrita, para algunos sectores se hizo justicia, mientras que para otros prevaleció la ley de la selva. Cfr. Saúl López Noriega, "La Suprema Corte, Shopenhauer y el arte de insultar". *Nexos*. 23 de abril de 2013. Recuperado de <http://eljuegodelacorte.nexos.com.mx/?tag=caso-la-jornada-vs-letras-libres>

sido escrito por traductores, no por escritores; evita también las reflexiones teóricas dentro del relato y los relatos-problema, carentes de vida, donde los personajes son el pretexto para que el autor satisfaga su necesidad de deslumbrar a los lectores con su erudición, su ingenio y los chispazos de su inteligencia. La literatura es artificio, sí. Mas el artificio se despliega no sólo en la concepción de un rompecabezas, sino en cada uno de los elementos del relato: lenguaje, técnicas adecuadas, estructuras, trazo de los personajes, reflejo de la condición humana: el significado total del conjunto. (60)

Eduardo Antonio Parra centra la disputa a favor de una literatura lineal sin experimentos narrativos, pues considera que el valor de un texto no únicamente reside en esta característica, sino en la totalidad de sus elementos. Asimismo, manifiesta que abordar el narcotráfico forma parte de la situación y el contexto histórico de la frontera norte y no de una moda temática como señala el crítico. Parra afirma que por años este fenómeno cultural también ha sido tratado desde la crónica periodística, el ensayo y el testimonio; por tal motivo, se demuestra que no es un asunto privativo de la narrativa ni mucho menos de los escritores del norte, porque autores del centro como Yuri Herrera y Bernardo Fernández (recordemos además que como jurado en dos ocasiones falló a favor de BEF), de igual forma, han escrito sobre este tópico.

En términos generales, podemos observar que entre estos dos agentes del campo literario nacional hay un posicionamiento por un tipo de literatura en particular. Rafael Lemus aboga, desde la tradición ortodoxa, por la llamada literatura pura, que estéticamente representa un mayor capital simbólico para aquellos que la producen; sin embargo, Eduardo Antonio Parra, quien cabe mencionar posee el reconocimiento y legitimación como escritor, considera que la narconarrativa, en particular los escritores del norte, se ha innovado a nivel lingüístico, temático y creado personajes *sui generis*; aunque orientada tal vez más al ámbito heterónimo, su calidad, apunta Parra, es indudable.

Por otra parte, se debe destacar que la pugna entre el crítico y el escritor, no es un simple compendio de opiniones a favor o en contra de una tradición narrativa. En el caso de Eduardo Antonio Parra, desde su posición y mediante el capital simbólico que posee, trata de legitimar la validez de la narcoficción a partir de criterios estéticos;<sup>52</sup> es decir, también considera que este género tiene los elementos literarios de calidad para ser valorado o reconocido dentro del *campo literario*; pero más allá de esta defensa, ante todo trata de validar la literatura generada desde el norte y por supuesto los miembros que pertenecen a este grupo (entre ellos él), con el propósito de que la institución literaria, incluido Lemus, conciban a esta generación de escritores como renovadores de las letras mexicanas, no obstante, sin la necesidad de pertenecer al centro. Cabe precisar que Parra frecuentemente en sus colaboraciones para la revista *Letras Libres* se ocupará de reseñar a escritores como Yuri Herrera y Élmer Mendoza, legitimando a los autores que desde su perspectiva aportan mayor capital simbólico a la narcoestética.<sup>53</sup>

Pero la narcoliteratura tendrá en el sexenio de Felipe Calderón su mayor notoriedad mediática y amplio desarrollo en el ámbito heterónimo, a causa de la implementación de una política gubernamental de lucha absoluta y frontal contra el narcotráfico. Esto motivará, por supuesto, un aluvión de textos periodísticos de investigación, crónicas testimoniales y críticas de distintos sectores sociales contra esta guerra, que para muchos fue improvisada y absurda por la cantidad de muertos (más de

---

<sup>52</sup> Eduardo Antonio Parra expone, a propósito de su Antología de cuentos titulada *Norte*, que es necesario establecer una genealogía de la literatura norteña para demostrar que no es un producto de moda ni espontáneo; al contrario, afirma, existe una tradición que inician autores como Alfonso Reyes, Julio Torri, Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, José Revueltas, y que continúan Federico Campbell, Gabriel Trujillo, Luis Humberto Crosthwaite, Daniel Sada, David Toscana, Élmer Mendoza, Cristina Rivera Garza, etcétera.

<sup>53</sup> En septiembre de 2014, Eduardo Antonio Parra en la presentación del libro *El indio borrado*, de Luis Felipe Lomelí, declaró que esta novela no pertenece a la narcoficción, pues el relato se centra básicamente en recrear la violencia y la pobreza de una ciudad proletaria de Monterrey. De hecho vuelve a mencionar a Élmer Mendoza como tal vez el único escritor que en verdad se le puede considerar como parte de este género, todos lo demás, asegura, es periodismo. Cfr. *Reforma* en línea, 28 de septiembre de 2014. Una vez observamos el papel de Parra como juez que legitima o invalida, esta función será parte de su *habitus* para obtener más notoriedad dentro del campo literario.

setenta mil) y víctimas que produjo. Justo en este periodo es cuando distintas narconovelas publicadas con anterioridad volvieron a ser reeditadas. Asimismo, muchas de ellas comienzan a obtener premios reconocidos. Esto va generando que la narcoficción vaya adquiriendo notoriedad, pues distintos escritores jóvenes van ganando prestigio al ser clasificados dentro de esta corriente, entre ellos destacan, por ejemplo, Yuri Herrera, Bernardo Fernández u Orfa Alarcón. Por su parte, autores consagrados como Homero Aridjis y Carlos Fuentes validan como agentes de consagración con significativo capital simbólico este género al escribir ellos mismos textos dentro de esta vertiente. En este mismo lapso Élmer Mendoza se posiciona, dentro del campo literario, como el “padre fundador” de la narconarrativa, etiqueta que a su obra le proporcionará ganancias económicas.

#### **5.4 Consolidación y canon**

En este segundo lustro del dos mil, consideramos que la narcoficción se consolida por varias razones. La primera es que como género literario comienza a ganar cierto capital simbólico, a través de los premios que se les otorga a distintas novelas: *Balas de Plata*, *Contrabando* y *Trabajos del reino*. Estas distinciones de alguna manera contribuyen a que tanto los agentes como las instituciones del campo literario comiencen a reconocer en estas obras, así como en sus autores un valor estético. Una segunda razón es que escritores consagrados—Fuentes y Aradjis— al centrar sus últimas obras en esta temática, contribuyen firmemente como avales de esta corriente, invalidaron la idea de que la narcoficción solo la escribían autores del norte y periféricos. De hecho, la incursión de periodistas de investigación, como el caso de Almazán, Ronquillo y González Rodríguez, a la narconarrativa, de igual forma, produce un interés de valor literario sobre este fenómeno desde otros campos como el periodismo.

A partir de estas obras galardonadas se comienza a conformar el canon de la narcoficción. Los diversos agentes del campo literario (escritores, críticos y editoriales) comienzan a legitimar el valor estético de algunos textos, entre los que figuran por supuesto *Contrabando*, *Trabajos del reino*, *Juan Justino Judicial*, *La prueba del ácido* y *Perra brava*. De nueva cuenta se puede observar que predominan tanto obras como autores del norte; con la salvedad de Yuri Herrera, todos los demás pertenecen y están identificados como parte de la tradición literaria de la frontera. Pero incluso el espacio narrativo de la novela de Herrera, *Trabajos del reino*, está ambientada y situada en esta zona geográfica.

Asimismo, es importante destacar el valor que los grandes consorcios editoriales le proporcionan en este periodo a la narcoliteratura. Así Alfaguara, Planeta, Tusquets, Anagrama o Mondadori se posicionan en el mercado como promotoras de este género y además avalan su calidad otorgando premios a obras (*Balas de plata*) y escritores como Yuri Herrera o Rascón Banda. Sin embargo, esta combinación (editorial-premio) propicia que a nivel mercantil la narconovela mexicana se posicione y consolide como un género de carácter heterónimo, aunado también al contexto histórico que vive el país y al poder mediático que adquieren las múltiples ejecuciones y tiroteos entre carteles rivales o entre el ejército y el crimen organizado. Esto, sin duda, contribuye a que dentro de la propia inercia y afianzamiento de la narcoficción surjan figuras como Élmer Mendoza, que será considerado y avalado por sus pares como el “padre” de esta corriente, aspecto que merece ser analizado por el posicionamiento y el *habitus* que tendrá el escritor a partir de este calificativo.

Élmer Mendoza ha recibido el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares por su novela *El amante de Janis Joplin* y, como ya apuntamos, el Premio Tusquets de Novela por *Balas de plata*. En el año 2012 ingresó a la Academia

Mexicana de la Lengua. Escritores como Federico Campbell, Eduardo Antonio Parra y el español Arturo Pérez Reverte han afirmado que Mendoza es quizá el primer narrador de nuestras letras que en verdad reproduce fielmente la narcocultura a través de la experimentación narrativa y de un particular tratamiento lingüístico del mundo delictivo. De manera general, éstas son las credenciales que representan el capital simbólico del autor sinaloense, quien además en distintas ocasiones ha aceptado sin menoscabo ser un escritor del narco y además el padre del género; así respondió en una entrevista concedida para *La Agencia Reforma*: “¿Es usted un capo de la literatura? Sí, porque soy el jefe de la narcoliteratura. Dicen que soy el jefe, me gusta”. Además, en la misma entrevista, se le pregunta: “¿Cómo pasa un ingeniero a ser escritor de best sellers? Primero tienes que tomar la decisión y te tardas mucho en tener éxito. Tienes que vivir un proceso de madurez como persona y como escritor” (27). A partir de estas declaraciones podemos observar un claro posicionamiento a favor de su ejercicio literario, además de aceptarse ahora como un autor heterónimo dentro del campo literario.

De este modo, podemos afirmar que al declarar consuetudinariamente en pro de la narcoficción, Élmer Mendoza, establece un *habitus* que ante otros agentes sociales (lectores, periodistas, mass media) le posiciona como escritor y además le reditúa porque le proporciona reconocimiento, no solo al interior del campo, sino también fuera de él. Por ello no es gratuito que una y otra vez en distintas entrevistas o presentaciones abogue por la narcoliteratura como un género imprescindible de las letras mexicanas. Así a diferencia de Gonzalo Martré, Mendoza se erige como padre fundador que, además de contar con el aval de sus pares, la Academia Mexicana y la crítica especializada, es concebido como un figura de éxito bajo los estamentos que impone el campo literario mexicano. Ahora bien, si consideramos nuestro

planteamiento inicial, volvemos a comprobar una vez más que hay una notable interrelación entre norte y narcoficción; por ende, Élmer Mendoza es designado emblema de la narconovela mexicana, por ser un escritor representativo de este género y de este espacio geográfico.

Finalmente, para evitar la acumulación innecesaria de títulos, revisaremos las narconovelas que en este último lustro han tenido una mayor recepción o cuyos escritores han publicado con antelación este tipo de género. De esta forma, en el año 2011 Víctor Ronquillo nuevamente incursionó en la ficción y presentó *Conspiración: la hora del narcoterrorismo*; por su parte, Bernardo Fernández obtiene el Primer Premio de Novela Grijalbo con *Hielo negro*; Yamille Cuéllar escribe una visión apocalíptica del narco en *Historias del séptimo sello*. En el 2012 Guillermo Rubio, un expolicía judicial, presenta *El Sinaloa*; Hilario Peña, autor tijuaneño, publica, *Chinola Kit*. En el año 2013 de nueva cuenta Bernardo Fernández presenta a la misma protagonista de su obra anterior, Lizzy Zubiaga, en *Cuello Blanco* y una vez más Élmer Mendoza, retomando a su personaje emblemático Edgar el “Zurdo” Mendieta, publica *Nombre de Perro*. El periodista y escritor poblano Omar Nieto saca a la luz su primera novela: *Las mujeres matan mejor*. En el 2014 Guillermo Rubio aborda otra vez el narcotráfico y presenta *Visitando al diablo*. En el 2015, se publica *El delfín* de Kowalsky, novela póstuma del recién fallecido César López Cuadras. Élmer Mendoza nuevamente retoma la saga de su personaje representativo el “Zurdo” Mendieta, con *Besar al detective*.

En esta última fase podemos constatar que hay un claro establecimiento de la narcoficción, pues escritores como Élmer Mendoza, Bernardo Fernández y Víctor Ronquillo apuestan sin temor por crear una secuela en la que aparecen los mismos protagonistas y personajes secundarios; este *habitus* creativo está directamente relacionado con el éxito comercial que han tenido estas obras en el mercado literario,

puesto que de igual modo, la incesante publicación de narconovelas que hasta la fecha siguen apareciendo comprueban que su destino como género está orientado al ámbito heterónimo.

Pero ante todo, la figura emblemática de la narconovela es un autor del norte, que escribe desde esa región y que ubica su espacio literario allí mismo: Élmer Mendoza, quien además recibe el aval y reconocimiento de sus pares también desde esta zona geográfica: Federico Campbell, Eduardo Antonio Parra, Leónidas Alfaro, José Carlos Rodríguez Ramos, entre otros. Sus novelas, ambientadas en Sinaloa, *Un asesino solitario*, *El amante de Janis Joplin*, *Balas de plata* y *La prueba del ácido* han sido reeditadas en varias ocasiones por Tusquets, demostrando la buena recepción o aceptación que tiene ante el público lector, y que textos como *El amante...* y *La prueba...* formen parte del canon literario, aunado a que como estrategia mercantilista sea presentado como el fundador de este género, todos aspectos reafirman nuestra postura inicial: el posicionamiento y consolidación de la narcoficción nacional es producto principalmente de la narrativa mexicana del norte.

En conclusión, al revisar la evolución, el establecimiento y los cambios de la narcoficción mexicana, podemos aseverar que en efecto la narrativa norteña contribuye en gran medida a la gestación y posicionamiento del género, a través de una significativa generación de escritores y producción de obras. Si bien es cierto que, por medio de su sólido capital simbólico, autores como Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Héctor Aguilar Camín, Homero Aridjis, Paco Ignacio Taibo II y Óscar de la Borbolla favorecen el desarrollo de la narcoliteratura, los textos canónicos y los representantes literarios de esta corriente serán ubicados en la letras del norte, y que serán además legitimados tanto por el campo literario como por el mercado editorial.

En esta medida surgirán polémicas como las del escritor Eduardo Antonio Parra y el crítico literario Rafael Lemus, el cual, este último, desde una posición centralista y canónica tratará de desacreditar la propuesta narrativa del norte, incluidos por supuesto autores y narconovelas; sin embargo, el tiempo y sobre todo los distintos agentes del campo literario (autores, críticos, editoriales, instituciones académicas) demostrarán lo contrario, al surgir narradores y obras de calidad como *Contrabando* del chihuahuense Víctor Hugo Rascón Banda, considerada por la especialista Diana Paleversich como la novela fundadora y representante de la narcoficción mexicana, así como un mercado estable para su publicación y difusión, aunado a un contexto histórico-político violentado por el gobierno y por el narcotráfico.

En síntesis, en el presente escrito corroboramos, a partir de una revisión extratextual, que la narconovela mexicana tiene su origen formal en la década de los noventa. Por medio de los conceptos propuestos por el sociólogo Pierre Bourdieu, pudimos demostrar que en efecto esta vertiente literaria tiene su origen y consolidación, dentro del campo literario, principalmente con la propuesta literaria de los escritores del norte de México, entre quienes destaca Élmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra, Víctor Hugo Rascón Banda, César López Cuadras, entre otros. También observamos que de manera paulatina se fue posicionando en el mercado editorial como una propuesta literaria originada en la frontera, y avalada por autores consolidados como Carlos Fuentes, Homero Aridjis y Aguilar Camín. Si bien es cierto que la plenitud de este género, creemos, se genera en el segundo lustro de la década del dos mil, bajo el sexenio de Calderón, también vale decir que años antes y años después de este periodo siguió teniendo un sólido desarrollo literario y comercial.

De igual modo, los premios literarios contribuyen enormemente a la circulación comercial de las obras, no solo de manera local, sino también en otras latitudes,

propiciando que muchas de estas narconovelas hayan sido traducidas a lenguas tan ajenas a la nuestra como el holandés o el alemán. No obstante, el reconocimiento de textos como *Trabajos del reino*, *Contrabando*, *Balas de plata*, *Tiempo de alacranes* o *Hielo negro*, la narcoficción poco a poco se ha ido consolidando como un género que si bien en un momento aprovechó la coyuntura histórica, mediática y comercial de este fenómeno, paulatinamente se ha convertido en una vertiente que es objeto de estudio en los círculos académicos, críticos y literarios. De igual modo, algunos escritores—Élmer Mendoza, Yuri Herrera—y ciertas obras—*Contrabando*, *Trabajos del reino*—surgidas de este género van tomando una posición de prestigio dentro de las letras hispanoamericanas, así como en otras tradiciones literarias.

## **VI. Conclusiones**

## VI. Conclusiones

En el presente proyecto realizamos, en primera instancia, un análisis textual de un conjunto de narconovelas mexicanas publicadas durante un periodo aproximado de una década (2006-2017); a partir de ello, localizamos una serie de rasgos textuales, entre los que destacan la violencia, el poder económico, la superstición o brujería y la masculinidad hegemónica. Por medio de los *idiosemas*, concepto procedente de la teoría sociocrítica de Emond Cros, se exploró la regularidad con que se repiten estos elementos textuales en las novelas seleccionadas. En síntesis, a través de este precepto pudimos establecer relaciones entre las obras del *corpus* y las circunstancias históricas-sociales que las produjeron.

De esta manera, se demostró que la narconarrativa presenta “articuladores discursivos” como la violencia, la cual se proyecta como un mecanismo de intimidación para ejercer poder y control. Así en las distintas novelas analizadas, la violencia quebranta el espacio público y evidencia el debilitamiento de los aparatos estatales, caracterizados por su ineptitud y corrupción. Otro *idiosema* recurrente es el narco-capitalismo, en nuestro *corpus* éste es representado como un instrumento que provoca el debilitamiento y la subordinación del Estado a manos del narcotráfico, tornándose represor, violento e ilógico. La expansión del poder económico por parte de los grandes carteles propicia una condicionante: el servicio y el deshecho. En este mismo sentido, el pensador camerunés Achile Mbembe, bajo su concepto de necropolítica, considera que un poder difuso y no siempre proveniente del Estado propicia la “economía de la muerte” en sus relaciones de producción y poder, y que demuestra su fuerza por medio de la violencia; estas características, indudablemente, también las observamos con los carteles del tráfico de drogas.

La brujería es otro patrón habitual en los textos examinados, su práctica está asociada con la protección, el amparo o la desconfianza. En las obras estudiadas, la superstición es un pretexto para eludir la traición o la muerte. Generalmente, en los personajes es un detonante que sirve de escape para evadir la fatalidad. Asimismo, como se pudo observar, a través de este sincretismo religioso, el narcotraficante deposita su fe para que la bruja, santero o pitonisa oriente sus decisiones y el negocio tenga prosperidad y bonanza.

La masculinidad hegemónica es otro *idiosema* característico de las narconovelas analizadas, pues en todos los personajes protagonistas del *corpus* (incluido los roles femeninos) es un rasgo distintivo. Esta conducta representa una jerarquía de control y superioridad, arraigada históricamente desde las estructuras sociales e ideológicas de nuestra cultura. El narcotráfico a escala social es la actividad que con más claridad legitima y valida esta conducta, como un elemento de dominio y terror. En síntesis, estos cuatro *idiosemas* son los rasgos textuales más característicos de nuestras obras de trabajo. No obstante, el tratamiento de cada obra proyecta las inquietudes y las preocupaciones particulares de cada autor con respecto al narcotráfico.

De igual forma, apoyamos nuestro análisis en la noción de *patrones formales*, concepto perteneciente a Franco Moretti, los cuales nos ayudaron a precisar qué tipo de personajes, música, espacios e itinerario son más recurrentes en la narcoficción. En primer orden aparecen los policías-detectives, quienes además fungen también como protagonistas: El “Zurdo” Mendieta, Andrea Mijangos, Luis Manuel Salcido, El “Sinaloa”; en segundo orden, está el periodista-detective, Rodrigo Angulo y el escritor-detective, Víctor Hugo Rascón Banda. En otro sector clasificamos al narcotraficante, representado por Israel el “Gato” Montes, (*Contrabando*), El Rey (*Trabajos del reino*), Yolcaut (*Fiesta en la madriguera*), El Señor (*El vuelo*) y Audomaro Zazueta (*El*

*Sinaloa*). En este mismo rubro se ubican los narco-juniors: Samantha Valdés (*La Prueba del ácido*) y Lizzy Zubiaga (*Hielo negro*). Recordemos que ambas tienen un perfil distinto al capo tradicional: son mujeres, fueron educadas en el extranjero, tienen gustos refinados y heredaron el cartel por obligación no por gusto personal.

Otro *patrón formal* consuetudinario es el personaje letrado, quien en novelas como *Contrabando*, *Sicario*, *Conspiración*, *Trabajos del reino*, *La Prueba del ácido*, entre otras, sobresale como un ente contestatario. A partir de nuestro análisis pudimos comprobar que esta figura intelectual manifiesta una diferencia con el resto de los personajes, porque desde su posición es capaz de denunciar la podredumbre del sistema político. Desde su perspectiva (como escritor, periodista o compositor) hay una constante censura ante los acontecimientos que observa, de esta forma, no solo se vuelve testigo, sino también una voz contrahegemónica del sistema, que tendrá la escritura como única arma.

Otro patrón que también hallamos en nuestro estudio es el concerniente a la música. Si bien es cierto que el narcocorrido es el género característico de la narcocultura, en nuestras novelas no es el único referente musical; pues también está la presencia de la música norteña, de banda y ranchera, así como la música electrónica, el pop y el rock en inglés. Por su puesto que en *Trabajos del reino*, el narcocorrido es parte central de la historia; pero en las novelas de El “Zurdo” Mendieta, el protagonista—caracterizado como un melómano empedernido— refiere desde los corridos de Chalino Sánchez, las canciones de José Alfredo Jiménez hasta la música de *Queen*, evidenciando que no necesariamente los narcocorridos son privativos de la narcoficción; así también lo comprobamos con la novela *Hielo negro*, en la que Lizzy Zubiaga es adepta a la música electrónica y a las fiestas *rave dance*.

Finalmente, con respecto a los *patrones formales*, analizamos los espacios y los desplazamientos de los personajes más característicos de nuestras obras. A partir de la revisión observamos que las zonas más frecuentes son la parte norte del país, particularmente la frontera: Chihuahua, Hermosillo, Ciudad Obregón, Mexicali, Monterrey, McAllen, Texas, entre otras. Por supuesto que Culiacán, Sinaloa—la ciudad que social y culturalmente es identificada como la cuna del narcotráfico en México—está presente en la saga completa de Élmer Mendoza. En cambio, en las novelas *Hielo negro*, *Cuello blanco* y *El vuelo* la narración está ubicada en la Ciudad de México, aunque en los tres textos hay desplazamientos fuera del país: París, Albania, Vancouver y Panamá (quizá el único desplazamiento a Sudamérica). En las obras *El Sinaloa* y en *Conspiración*, los protagonistas tienen más movilidad que otros personajes, pues transitan de la Ciudad de México hacia el norte del país: Hermosillo, Ciudad Obregón, Tamaulipas, Nogales, Monterrey, etc.

Éstos son los elementos de carácter textual que encontramos en nuestro *corpus* de trabajo. Pese a que hay puntos de divergencia entre los distintos escritores, como se pudo observar, la narcoficción no es ajena al constructo social de la narcocultura, puesto que en la mayoría de las obras hay una tipología semejante en personajes, temática y espacios. El tratamiento estético es quizá uno de los elementos que marcan la distinción entre una obra y otra. No obstante, nuestro propósito consistió en evaluar la narconarrativa en conjunto para determinar sus puntos coincidentes.

Asimismo, como se pudo observar en capítulos posteriores, la narconovela mexicana tuvo su mayor producción editorial en la década del dos mil; hecho originado en gran medida por el contexto histórico y mediático que vivió el país en el sexenio calderonista, a raíz de la lucha contra el narcotráfico emprendida como una estrategia política por parte del Estado. Esta acción motivó que desde distintos ángulos

(periodístico, político, literario, televisivo) se escribiera y publicara sobre este fenómeno. Bajo este panorama, en el presente proyecto se examinaron también distintos elementos extraliterarios de la narcoficción como su itinerario editorial, el posicionamiento estético-político de sus autores y las pugnas entre críticos y escritores, primordialmente basado en los preceptos de *campo literario* y *habitus* de Pierre Bourdieu.

La circulación de narconovelas como *Trabajos del reino*, *La Prueba del ácido*, *Fiesta en la madriguera*, *Hielo negro* o *Contrabando* paulatinamente ha conformado un canon provisional de esta vertiente. Este listado de obras representativas que son reseñadas o comentadas bajo el aval de críticos como Diana Palaversisch, Oswaldo Zavala, Heriberto Yépez o Eduardo Antonio Parra, van generando reconocimiento en los circuitos literarios por el tratamiento temático, lingüístico y estético. Asimismo, estos textos han encontrado eco en otros países como en otras lenguas, siendo traducidos a idiomas como el alemán, el francés, holandés, inglés, etc. Ahora, debemos considerar que si bien Harold Bloom prioriza los criterios estéticos en la formación del canon, de igual modo, es pertinente considerar que factores externos como los premios literarios, la comercialización o los valores ideológicos compartidos por una sociedad en un momento histórico preciso (en este caso el narcotráfico), también influyen en la consolidación de un canon representativo, aspectos que para la narcoestética han sido determinantes para su posicionamiento.

Así, por ejemplo, escritores como Élmer Mendoza, quien a partir de su personaje emblemático, Edgar el “Zurdo” Mendieta, escribe una saga de cuatro novelas (*Balas de plata*, *La prueba del ácido*, *Nombre de Perro*, *Besar al detective*) sobre los avatares de un detective policiaco contra el Cártel del Pacífico. A partir de estas obras, Mendoza toma una posición distintiva en reseñas, encuentros literarios y en revistas

especializadas porque en sus textos el autor recrea con justo acierto las costumbres y prácticas de la narcocultura. Estos aspectos han propiciado que sus obras tengan gran éxito comercial en el mercado, aunado a que se le promociona como el padre de la literatura del narco, calificativo que el propio escritor sinaloense acepta en diversas entrevistas. De este modo, a partir del aval de escritores y críticos pertenecientes a la “alta literatura”, se construye con la figura emblemática de Élmer Mendoza una especie de canon literario. Así, la narcoficción sigue la misma dinámica que otros géneros narrativos contemporáneos como la novela negra norteamericana, en la que Raymond Chandler y Dashiell Hammett son los escritores fundadores. De manera semejante sucedió con el neopolicial latinoamericano, en el que Paco Ignacio Taibo II representa esta figura.

Bernardo Fernández ha escrito una serie de tres novelas narcopoliciacas—*Tiempo de alacranes, Hielo negro, Cuello blanco*—sobre Lizzy Zuabiaga, heredera y jefa del cártel de Constanza. En esta saga el autor contraviene los valores del machismo hegemónico al centrar la historia en los personajes femeninos, Lizzy (delincuente) y Andrea Mijangos (detective policiaco), demostrando con ello que la élite criminal o policiaca no es exclusiva de los hombres. Los tres relatos están apegados a la estructura de la novela negra; es decir, la intriga policiaca está presente en los tres relatos, pues la finalidad es arrestar a Lizzy y hacerle pagar todos sus hechos delictivos.

En definitiva, a través de nuestro análisis pudimos constatar que las novelas de Bernardo Fernández, así como los cuatro textos antes referidos de Élmer Mendoza, al igual que las obras de Guillermo Rubio (*El Sinaloa y Visitando al diablo*) y Víctor Ronquillo (*Sicario y Conspiración*) demuestran que el elemento policiaco es un elemento recurrente de la narcoficción mexicana, esta característica quizá es motivada por la copiosa producción del género neopolicial desde los años noventa en nuestras

letras, cuyos mejores representantes—Paco Ignacio Taibo y Juan Hernández Luna—además fueron precursores en abordar temáticas relacionadas con el narcotráfico.

De manera similar sucede con los periodistas y escritores Sergio González Rodríguez y Víctor Ronquillo, quienes destacan por sus investigaciones y crónicas sobre los efectos colaterales que ha causado el narcotráfico. En sus novelas ambos autores exploran los estragos sociales y las distintas representaciones que genera el crimen organizado en la población mexicana. A través del tratamiento literario denuncian la podredumbre del poder político y evidencian que el capitalismo salvaje o pragmático establece un nuevo orden complejo e ilógico por medio del trasiego de drogas.

Como ya apuntamos, en la década del dos mil, el tema del narcotráfico se convirtió en *mainstream* cultural, lo cual propició que autores consagrados como Carlos Fuentes, Héctor Aguilar Camín y Homero Aridjis también incursionaran en este género. Este hecho significó que la narcoliteratura gradualmente fuera objeto de estudio o discusión entre algunos escritores y crítico literarios, desatando—como ya expusimos—polémicas a favor y en contra de esta producción literaria.

Por supuesto que una de las discusiones más recurrentes reside en valorar la calidad literaria de dicho género. Críticos como Rafael Lemus lo califican de folclor costumbrista; mientras otros como el propio Sergio González Rodríguez consideran que la lejanía temporal permitirá juzgar con más objetividad su calidad estética; no obstante, Christopher Domínguez Michael, en su artículo “una nueva novela lírica”, cree que la “prosa depurada y lírica” de Yuri Herrera, en *Trabajos del reino*, representa de alguna manera la novela fundadora de la narconovela mexicana. Por su parte, el crítico Oswaldo Zavala en una entrevista para la gaceta *Forntal* asegura que *Contrabando*, al

igual que 2666 de Roberto Bolaño, es un texto contrahegemónico, que evidencia la estrecha relación entre Estado y crimen organizado. De una manera o de otra, lo cierto es que la narcoestética hoy día es objeto de estudio de revistas académicas y de encuentros literarios, demostrando con ello que es necesaria la discusión y el análisis en torno a ella.

Otro aspecto que también generó la narcoficción es el surgimiento de escritores emergentes—Gonzalo Martré, César López Cuadras, Guillermo Rubio, Hilario Peña—, quienes con menos impacto mediático publican en pequeñas casas editoriales e incursionan con textos peculiares en esta vertiente literaria. Así, de alguna manera este tipo de autores también contribuyen a la consolidación de la narcoliteratura mexicana. Sin embargo, a pesar de no formar parte del *mainstream* literario mexicano, escritores como López Cuadras ahora comienzan a ser reconocidos y valorados por críticos literarios como Oswaldo Zavala, quien ha denominado al escritor sinaloense como el “padre secreto de la narconarrativa”, debido a que

López Cuadras se aleja del efectismo habitual del periodismo que reproduce la gran mayoría de narconovelas. Sin la absurda fantasía de cárteles, capos y sicarios que someten a policías, militares y políticos por igual, *Cuatro muertos por capítulo* recrea con maestría un mundo independiente del imaginario oficial que insiste en un país controlado por traficantes, pero que en realidad sigue gobernado por el poder oficial y su implacable monopolio de la violencia legítima... López Cuadras transforma la tan conocida historia universal del narco en México que se repite en las biografías magnificadas de figuras como Rafael Caro Quintero, Amado Carrillo o Joaquín El Chapo Guzmán. Ajeno a la inverosímil vida y obra de capos que protagonizan incontables narcocorridos, películas y novelas, López Cuadras imagina críticamente la vida de traficantes provincianos limitados por los poderes reales del Estado. (2-3)

Este tipo de autores—López Cuadras, Rascón Banda, Martré—, como ya revisamos a lo largo de la presente investigación, son poco difundidos y escasamente leídos por un público amplio. La valoración de su ejercicio literario proviene de la

crítica literaria especializada, tal es el caso de Oswaldo Zavala con López Cuadras y Rascón Banda, aspecto que también se analizó en el presente trabajo.

Los primeros indicios de un *boom* editorial en la narconarrativa latinoamericana se registraron en Colombia. Escritores consolidados como Fernando Vallejo, Laura Restrepo, Jorge Franco en la década de los 90 publicaron novelas que pronto se convirtieron en *best sellers* y referentes de este género. El caso concreto de *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* forman parte de una vertiente *sui generis* nacida justo en este periodo, denominada sicaresca,<sup>54</sup> en la que se inscribe una serie de obras que tienen como protagonistas a jóvenes sicarios, quienes bajo el mando de un capo del narcotráfico operan como su brazo armado.

La novela del sicariato tiene sus antecedentes inmediatos en la narrativa del narcotráfico, la cual comienza a publicarse a principios de los años 80, con obras como *La mala hierba* (Plaza y Janés, 1981), de Juan Gossaín; *El divino* (Plaza y Janés, 1986), de Gustavo Álvarez Gardeazábal, ambas también fueron llevadas a la pantalla como teledramas casi a la par de su publicación, además de ser las precursoras de las denominadas narcoseries. En 1987 aparece *Los jinetes de la cocaína* (Editorial Documentos), de Fabio Castillo, una investigación periodística sobre los orígenes de los carteles colombianos y el reclutamiento de jóvenes marginados para formar escuadrones

---

<sup>54</sup> Margarita Jácome realiza un análisis puntual sobre la taxonomía y las características que conforman la novela sicaresca. Jácome considera que *La virgen de los sicarios* es el texto fundador de esta corriente literaria debido a la dicotomía oralidad-escritura, así como a la dualidad letrado-subalterno que de alguna manera subvierte el relato cuando el protagonista—un culto gramático—es contagiado de una “sicarización lingüística” al convivir con los jóvenes sicarios. La investigadora afirma que este tipo de narrativa tiene en común el uso de la oralidad, generalmente el narrador es letrado, el sicario es idealizado y el estilo de la narración se caracteriza por ser presuroso. Pero el género sicaresco no es estrictamente literario, también se ha extendido a otros ámbitos de la industria del entretenimiento: teleseries, películas, testimonios y documentales han hecho de esta vertiente un producto de particular interés para la narcocultura. Véase Jácome, Margarita. *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT, 2009.

homicidas. Pero, sin duda, es la década de los noventa la que registra más producción en este género, particularmente, como ya apuntamos, con la novela del sicariato.

En 1988 se publica *El sicario* (Editorial Orquidea), de Mario Bahamon Dussan, primera novela que se centra en la figura de estos personajes, al igual que *El pelaíto que no duró nada* (Planeta,1991), de Víctor Gaviria; *La virgen de los sicarios* (Alfaguara,1994), de Fernando Vallejo, el gran éxito editorial de la década; *Morir con papá* (Seix Barral, 1997), de Óscar Collazos; *Rosario Tijeras* (Plaza y Janés, 1999), de Jorge Franco y *Sangre ajena* (Planeta, 2000), de Arturo Alape. En estas obras se recrea un contexto y espacio (la ciudad de Medellín) social degradado por la extrema pobreza y la violencia en manos de sicarios adolescentes. En esta etapa podemos observar, además del impacto mediático de *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, que casi el total de estas obras son publicadas por editoriales españolas transnacionales, lo cual permite que tengan un margen de mercado y distribución mayor que, por ejemplo, algunas narcovelas mexicanas—aspecto que ya revisamos con antelación—.

En esta misma década se publica *Leopardo al sol* (Anagrama, 1993), de Laura Restrepo; *La bruja: coca, política y demonio* (Planeta, 1994), de Germán Castro Caycedo; *Cartas cruzadas* (Santillana, 1995), de Darío Jaramillo Agudelo; *El Zar: el gran capo* (Fondo para la Cultura y las Artes, 1995), de Antonio Gallego Uribe; *Noticia de un secuestro* (Mondadori, 1996), de Gabriel García Márquez. Ahora bien, si comparamos el número de narcoliteratura publicada entre México y Colombia, la narrativa colombiana es la que registra mayor producción de este género en los años 90, debido, quizá, a un hecho histórico determinante: la cúspide, persecución y caída del Cartel de Medellín; en cambio, en nuestro país la narcoficción tendrá su mayor auge editorial a partir del segundo lustro de la década del 2000; por supuesto, que la política de confrontación armada que emprendió el gobierno calderonista contra el narcotráfico,

influyó para que este fenómeno sociocultural fuera abordado desde todos los ámbitos, incluido la literatura.

En el subsecuente decenio, en Colombia, aparecen novelas centradas en el trasiego de drogas como un fenómeno global, entre ellas destacan *Hijos de la nieve* (Planeta, 2000), de José Libardo Porras; *Comandante paraíso* (Mondadori, 2002); de Gustavo Álvarez Gardeazábal; *Batallas en el monte de Venus* (Seix Barral 2003), de Óscar Collazos; *Delirio* (Alfaguara, 2004) de Laura Restrepo; *Sin tetas no hay paraíso* (El Tercer nombre, 2005); de Gustavo Bolívar; *El Eskimal y la Mariposa* (Alfaguara, 2005), de Nahum Montt; *El Cartel de los sapos* (Planeta, 2008) de Andrés López López; *Happy birthday, Capo* (Planeta, 2008), de José Libardo Porras; *Las Fantásticas: las mujeres del Cartel* (Aguilar, 2010) de Andrés López López, entre otras.

Si observamos el itinerario editorial de este periodo, de nueva cuenta podemos notar que todas las obras son publicadas por casas editoriales transnacionales, pero además algunas de estas novelas tendrán mayor impacto y éxito mediático al ser llevadas a la televisión, sobresalen por supuesto *Sin tetas no hay paraíso*, *El Cartel de los sapos*, *Las Fantásticas*. De este modo, comienza una nueva dinámica, en la que muchos de estos textos son la base o el eje argumental para crear narcoseries, que a la postre rendirán mayores dividendos económicos que la industria editorial.

Es importante mencionar que tanto la narrativa colombiana como la mexicana, como ya apuntamos, son las que más han producido narcoficción en la literatura latinoamericana; no obstante, escritores como el brasileño Paulo Lins, con *Cidade de Deus* (1997); el chileno Cristian Alarcón, con novelas como *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) o *Si me querés, quereme transa* (2010); así como la escritora boliviana Giovanna Rivero, con *98 segundos sin sombra* (2014), por citar

algunos ejemplos, también se han ocupado de explorar este género desde su propio contexto y situación histórica. Sin embargo, el impacto mediático, televisivo e incluso editorial ha motivado que al menos muchas narconovelas mexicanas tengan un itinerario menos efímero al ser traducidas a otras lenguas, aspecto que es importante revisar de manera general.

Acorde a lo anterior, podemos aseverar que el posicionamiento en el mercado editorial de la narcoliteratura latinoamericana no solo es producto del tratamiento estético de estas obras, sino en gran medida es consecuencia de factores extraliterarios como la promoción mediática, los reconocimientos o premios literarios, la coyuntura histórica y política del país, así como el impacto cultural que la literatura tiene en la sociedad. Estos factores han motivado que el itinerario de diversas narconovelas mexicanas haya traspasado la lengua y, como ya apuntamos, haya distintas traducciones de algunos textos que forman parte de nuestro *corpus*: a diferencia de la narcoficción colombiana, la cual ha sido traducida parcialmente solo con obras canónicas como *La virgen de los sicarios*.

La publicación y traducción a otras lenguas de las narconovelas mexicanas más representativas es quizá uno de los pendientes que conviene revisar. Como ya expusimos con antelación, cualquier obra literaria que forme parte del canon requiere, por una parte, del reconocimiento o aval de la crítica especializada, por otra, quizá del éxito y estrategia comercial de una editorial para posicionar un autor o un género determinado. En el caso de la narcoficción podemos afirmar que presenta la combinación de ambos factores, pues hay textos que precedidos de cierto prestigio literario son traducidos inmediatamente. Otros, en cambio, casi a la par de la fecha de su publicación también se editan en otra(s) lengua(s). Al realizar una pequeña revisión

sobre la narconarrativa mexicana traducida podemos observar que algunas novelas han sido publicadas en dos o hasta tres idiomas. A continuación revisaremos algunos casos.

Por ejemplo, *Trabajos del reino* presenta cuatro traducciones: alemán (Frankfurt: S. Fischer, 2011), italiano (Roma: La Nuova Frontiera, 2011), francés (París: Gallimard, 2012) y holandés (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2013). Al analizar su itinerario, el texto de Yuri Herrera aparece publicado en el 2004 por el Fondo editorial Tierra Adentro, un año antes gana el certamen Binacional de Novela Frontera de Palabra, en el 2008 y 2010 la editorial española Periférica lo reedita, otorgándole el primer Premio Otras voces, Otros Ámbitos; con estos antecedentes, la obra adquiere prestigio y comienza a ser reconocida por su gran calidad narrativa, acorde con cierto sector de la crítica, pronto se posiciona como representante de la narcoficción, destacando su tratamiento temático a manera de fábula.

Asimismo, cabe destacar que la publicación y el premio que le otorga la editorial española Periférica, a *Trabajos del reino*, es determinante para que la novela sea más difundida y en consecuencia sea traducida a diversas lenguas. Aunado a que Yuri Herrera es uno de los jóvenes escritores mexicanos más consolidados; por ello, no es gratuito que la reconocida editorial francesa Gallimard se haya ocupado de la versión en francés; que tenga tres reediciones en alemán y dos en italiano; además de las veintitrés reimpressiones con las que cuenta en español. La suma de todos estos antecedentes muestra la razón del porqué esta narconovela es considerada como referencia de este género narrativo en nuestro país.

Otra narconovela que también ha sido traducida a otras lenguas es *Fiesta en la madriguera*, la cual cuenta con traducción al inglés (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2012; High Wycombe, Londres: And Other Stories, 2011, 2013), al italiano

(Torino: Einaudi, 2012), al portugués (Sao Paulo: Companhia das Letras, 2012) y al alemán (Berlín: Berenberg, 2011). El texto fue finalista en el 2011 del Guardian First Book Award, otorgado por el periódico británico *The Guardian*. A diferencia de *Trabajos del reino*, la primera novela de Juan Pablo Villalobos es traducida un año después de su aparición y se publica directamente por la reconocida editorial española Anagrama, la cual sin duda contribuye a posicionar de manera inmediata el libro en el mercado literario.

Por supuesto que la traducción de *Fiesta en la madrugada* a otras lenguas obedece más a cuestiones de mercado, pues justo en ese periodo se gestan los hechos más violentos ocasionados por la lucha contra el narcotráfico, promovida por el gobierno federal. Así pues, la reconstrucción ficticia de estos acontecimientos y de este fenómeno produce desconcierto y curiosidad primordialmente en países europeos; por ello, no es fortuito que la mayor parte de las traducciones se dé en lenguas tan ajenas a la nuestra como el alemán u holandés. Pese a estar rodeada de estos antecedentes de carácter mercantil, la novela de Juan Pablo Villalobos muy pronto comienza a ganar críticas favorables por la sencillez y la brevedad del relato, pero sobre todo por la perspectiva infantil de su narrador. Digamos que este texto recorre un itinerario a la inversa que *Trabajos del reino*: primero se posiciona en el mercado y después es reconocido por su valor estético.

Ahora, en el caso de Élmer Mendoza, pese a que tiene una vasta obra literaria publicada, solo cuenta con dos novelas traducidas: *Balas de Plata* y *La prueba del ácido*. Curiosamente ambas pertenecen a la saga del Zurdo Mendieta, y como ya se apuntó, en ellas también se trata el tema del narcotráfico. *Balas de plata* está traducida al inglés (Londres: MacLehose Press, 2015), al francés (París: Gallimard, 2011), alemán

(Berlín: Suhrkamp, 2010) e italiano (Roma: La Nuova Frontiera, 2010). Por su parte, *La prueba del ácido* solo tiene dos traducciones, una en francés (París: Métailié, 2014) y la otra en italiano (Roma: La Nuova Frontiera, 2012).

De este modo, *Balas de plata* es quizá la narconovela mexicana precursora en abrir mercado en otra lengua; ahora, si bien es cierto que Élmer Mendoza cuenta con una trayectoria literaria consolidada antes de la publicación de este texto (Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares 2002 y Premio Tusquets de Novela 2007 por *Balas de Plata*), al igual que *Fiesta en la madriguera*, la traducción, creemos, también obedece a una estrategia comercial, pues el premio otorgado a la novela por su propia editorial—Tusquets—es una manera de promocionar al autor y de igual forma promover el resto de su obra, además de aprovechar la coyuntura temática del narcotráfico tan en boga en ese periodo, y en la que Élmer Mendoza es considerado el máximo representante.

De igual modo, las tres novelas de Bernardo Fernández, correspondientes a la narcoficción también han sido traducidas. *Tiempo de alacranes* tiene una sola versión al francés (París: Moisson Rouge, 2008), al igual que *Hielo negro* (París: J'ailu, 2012) e igualmente *Cuello blanco* cuenta con una traducción al holandés (Amsterdam: Signatuur, 2014). De manera similar que *Trabajos del reino* y *Balas de plata*; *Tiempo de alacranes* ha sido distinguida con el Premio Nacional de Novela “Una vuelta de tuerca” en el 2005 y el Premio Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón 2006; por su parte, *Hielo negro* fue galardonada con el Primer Premio Grijalbo de Novela 2011.

Sin duda, los reconocimientos literarios influyen o determinan el itinerario de una novela. Por supuesto que en nuestras obras analizadas han sido un medio para ser

promovidas comercialmente y además ser traducidas a otras lenguas. El caso de Bernardo Fernández no es la excepción, pues al igual que Juan Pablo Villalobos y Élmér Mendoza, al pertenecer a casas editoras españolas trasnacionales, el mercado editorial de sus obras tiene más oportunidad de posicionarse o ser promovidos como parte de una generación, o en este caso como representantes de la narcofiicción mexicana. Pero independientemente de los premios, consideramos que las traducciones hechas de las narconovelas antes citadas, está motivada en esencia para aprovechar el éxito comercial de la narcocultura en países (Francia, Inglaterra, Alemania u Holanda) que conciben esta actividad como parte de un folclor localista, por ello, la traducción de estas obras, depende de la buena recepción que hayan tenido en su idioma original.

Ahora bien, si revisamos el tipo de editoriales que han traducido e invertido en la narconarrativa mexicana, de acuerdo con el sitio electrónico WorldCat. Org, podemos percatarnos que pequeñas editoriales como la Nuova Frontiera, Métailié, And Other Stories, Wereldbibliotheek o Moisson Rouge, se sostienen de publicar o traducir escritores que representan la vanguardia literaria; de igual forma, Farrar y Gallimard, aunque son consorcios más grandes, cumplen con la misma función: generar capital cultural a partir de sus publicaciones. En cambio, Eunadi, S. Fischer, Straus and Giroux o Companhia das Letras operan como grandes corporaciones que comercializan a gran escala todo aquello que producen. Pero aquí queremos destacar que de manera semejante al mercado editorial mexicano, todas las obras traducidas de nuestro *corpus* han sido distribuidas en primera instancia por editoriales independientes y posteriormente por corporativos trasnacionales, evidenciando que esta industria opera comercialmente de modo similar en todas partes, puesto que es un negocio globalizado.

De igual forma, es sintomático observar que el noventa por ciento de las traducciones provienen de Europa Occidental y de países (Inglaterra, Francia,

Alemania) con fuerte dominio económico, cultural y lingüístico. Otro aspecto a destacar es que la industria editorial estadounidense pese a su fuerza y cercanía, con la salvedad de *Fiesta en la madriguera*, casi no se ocupa de publicar narcoficción, porque libros como *Los Señores del narco* tienen más posibilidad de convertirse en *bestseller*, debido a que hay más interés en el periodismo narrativo, género de mucho arraigo en aquella nación, así lo demuestra la incursión de destacados escritores en este género: Truman Capote, Norman Mailer, Hunter S. Thompson, entre otros.

En definitiva, la traducción también es un elemento indispensable del mercado editorial, a través de ella se puede conocer y medir el impacto e itinerario que tiene una obra fuera de su campo literario. En el caso concreto de las narconovelas que nos ocupan, podemos aseverar que el interés reside particularmente en el género de la narconarrativa y no tanto en la obra literaria de sus autores. No obstante, la apuesta por traducir y promover este tipo de textos, siempre dependerá de la incertidumbre que caracteriza a las leyes de mercado. De igual forma, es determinante el papel que juegan las editoriales españolas como Periférica, Tusquets, Anagrama o Random House en la publicación de escritores latinoamericanos, y por supuesto mexicanos, porque son el vínculo para tener una proyección internacional y estar además presentes en el mercado de la Unión Europea.

Por otra parte, la industria cultural asociada con el narcotráfico es otro factor que se debe estudiar con más detenimiento. Películas, series de televisión, corridos musicales, reportajes periodísticos, entre otros, son algunos de los productos que se han explotado comercialmente por medio de los distintos medios de comunicación. De este modo, la circulación y el consumo de estos bienes dependen en gran medida del impacto mediático que, a través del entretenimiento, crea estereotipos y dogmas sobre este fenómeno cultural y social. El propio Héctor Abad Faciolince, a propósito de la

estética del narcotráfico en Colombia, apunta que esta actividad se caracteriza por el exceso en todos los sentidos: en la música, en la arquitectura, en la indumentaria, en los automóviles, etc. Por tal motivo, asevera que acudimos a una estética de la ostentación, que por supuesto también se traduce en una práctica del negocio y del consumo.

Gabriela Polit Dueñas, de igual forma, considera que la figura y los discursos que se proyectan sobre el narcotráfico se venden de manera global, pero a partir de una visión localista; es decir, solo se puede “narrar lo narco” mediante la particularidad de una ciudad como Culiacán, Medellín o La Paz, lo cual significa que el conjunto de estos rasgos que se inocula en el imaginario colectivo, con el fin de ser un producto de mercado. Por su parte, Omar Rincón considera que bajo este contexto de consumo, los capos del narco se visten a la moda, escriben teleseries, salen con hermosos modelos, forman parte del *jet set* y ante todo son una multinacional capitalista. Al respecto, el ensayista colombiano menciona:

Esta forma-*narco-mundo* es un producto de la modernidad capitalista: capital, máquinas y consumo; el cumplimiento popular del sueño del mercado liberal: consumirás y serás libre. Pero es a su vez premodernidad: moral de compadrazgo, la ley de la lealtad al dueño de la tierra y lo religioso como inspiración ética: contracultura desde las lógicas de la identidad local que lucha contra el imperio del capital. Pero un asunto postmoderno: vivir el momento, consumir al máximo como modo de participar de la sociedad bienestar, gozar el presente sin reparar en nada: el mal está en otra parte llamado norte, los ricos, los políticos (Rincón 6).

La narco cultura al ser una actividad de excesos se convierte en una práctica de interés y morbo social. Es por ello que películas, narcoseries, narcocorridos, y por supuesto la narconarrativa, son productos sumamente lucrativos. Sin embargo, algunas de estas manifestaciones artísticas se caracterizan por tener una estructura muy semejante entre sí. No obstante, en estas representaciones, el capo-narco generalmente es visualizado como un personaje heroico que libra un sinfín de proezas para detentar el

control y el poder. Por ejemplo, en los corridos musicales comparte las mismas cualidades que los personajes revolucionarios: el desafío, la venganza, la pugna contra los poderes facticos y la tragedia.

La narco industria ha generado una profusión de narcoseries desde hace una década. Se han producido aproximadamente poco más de setenta; algunas de ellas debido su éxito comercial han creado una zaga de hasta cuatro temporadas, como *El Señor de los cielos* (2013) que por tres años consecutivos se ha mantenido al aire; otras como *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *El cartel de los sapos* (2008) y *Rosario Tijeras* (2010), por ejemplo, provienen en principio de la narrativa y además se han llevado al cine; o incluso la versión colombiana de *Breaking Bad*, *Metástasis* (2014). El caso del ex-narcotraficante Andrés López López, escritor y creador de *El cartel de los sapos*, *Las muñecas de la mafia*, *El señor de los cielos*, *Ruta 35*, *Tiro de gracia*, se convierte en un referente mediático de este rubro. Todos estos elementos demuestran que la narco industria del entretenimiento ha resultado sin duda un negocio bastante redituable en este decenio para la cadenas televisivas que las han producido (Caracol Televisión y Canal RCN—Colombia—, Telemundo —Miami—, TNT América Latina) y que exportan su producciones a España y Latinoamérica.

Cabe precisar que en un principio las teleseries sobre el narcotráfico fueron producciones estrictamente locales (televisoras colombianas como Canal RCN y Caracol), pero debido al auge comercial que pronto tuvieron en el año 2010 comienzan grandes coproducciones internacionales entre Telemundo y Antena 3; del mismo modo, empresas como Teleset (filial de Sony Pictures Television), Fox Latinoamérica, Netflix, así como productoras independientes como Argos, CMO producciones o RTI se ocupan particularmente de crear narcoseries entre 60 y 80 capítulos que son transmitidas por televisión de paga en distintos países de América Latina en horario *prime time*. El

tratamiento temático y la calidad de producción y fílmica propician que muchas de estas series tengan gran aceptación entre el público receptor, pese a no ser emitidas por la televisión abierta.

Para un proyecto futuro sería pertinente realizar un análisis comparativo más puntual entre la narcoficción y las narcoseries. Esto nos ayudaría a entender los rasgos que comparten y sus puntos divergentes. Por ejemplo, analizar la función del policía incorruptible y obsesivo contra los capos del narcotráfico, personaje imprescindible de las teleseries, que en cambio en la narconarrativa no aparece con estas características tan maniqueas. O tal vez revisar que en muchos casos el protagonista sea una mujer (*La Reina de sur*, Telemundo 2011, USA; *Las muñecas de la mafia*, Caracol 2009, Colombia; *La Mariposa*, Fox Telecolombia 2012, Colombia; *La viuda de la mafia*, RCN 2004, Colombia; *Señora Acero* Telemundo 2014, USA; *La viuda negra*, Caracol 2013, Colombia; *La querida del centauro* Telemundo 2015, USA, entre otras.), aspecto que en las narconovelas no es tan recurrente. Posiblemente, pese al trasfondo argumental del narcotráfico, este tipo de productos televisivos está orientado a seguir explotando el teledrama, medio de entretenimiento generacional y cultural de Hispanoamérica.

Otro elemento destacable de la narco industria es el sector religioso. En México se veneran figuras como Jesús Malverde, La Santa Muerte o Don Chayo; en Colombia, los sicarios rinden culto a la virgen María Auxiliadora, o incluso el propio Pablo Escobar es adorado como santo en las comunas de Medellín. Este tipo de sincretismo religioso genera grandes ganancias económicas al comercio informal—con la venta de playeras, estatuillas con la imagen de estos personajes—y sus capillas o tumbas son promocionadas como destinos turísticos obligados. Por supuesto que la narconarrativa, las teleseries, los corridos musicales y los reportajes periodísticos, también se han

ocupado de explotar este tipo de elementos que indiscutiblemente forman parte de la narcocultura.

El cine de narcos, en México, es quizá la actividad que produce más ganancias en la industria cultural; de ahí también su profusión. Este tipo de género tiene sus orígenes en los años 80; películas como *Camelia la Texana*, *La banda del carro rojo*, *Contrabando y traición*, *La camioneta gris*, entre otras, fueron éxitos taquilleros en aquellos años. Posteriormente, en la década de los 90, con la llegada del *video home*, se incrementan considerablemente estas historias; aunque en su mayoría con argumentos muy básicos y con escasos recursos de producción. Por regla general, este tipo de guiones cinematográficos se caracterizan por evidenciar la inoperancia del sistema judicial y político del país; por tanto, el narcotraficante es proyectado como un héroe popular que es perseguido de manera incesante por un policía incorruptible, pero su astucia y poder son factores que imposibilitan su castigo. De manera reciente, el cine con esta temática ha vuelto a repuntar, pues películas como *El infierno*, *Miss bala*, *Salvando al soldado Pérez*, *Heli* y documentales como *Tierra de cárteles* o *Narco cultura*, los cuales no solo han tenido una buena recepción, sino que también han obtenido críticas favorables de la prensa especializada y han sido distinguidas: *Heli*, en el Festival de Cannes, *Tierra de cárteles*, nominada al Oscar

El cine colombiano también ha producido películas destacables sobre el narcotráfico desde la década de los 90: *Rodrigo D no-futuro*, *Sumas y restas*, *El Rey*, *La virgen de los sicarios*, la nominada al Oscar *María, llena eres de gracia*. Asimismo, como ya mencionamos, se crearon teleseries convertidas posteriormente en films, ambas basadas en una novela: *Sin tetas no hay paraíso*, *Rosario Tijeras* y *El Cartel de los sapos*. En Brasil también se ha incursionado en este género, *Ciudad de dios*, *Tropa de*

*élite*, *Última parada 174*; en estas producciones se expone el complicado mundo del trasiego de drogas en las favelas de Rio de Janeiro.

La industria hollywoodense también ha producido este tipo de género. Por supuesto que desde la clásica *Scarface*, *Blow* y *Traffic*, hasta recientemente películas como *Savages*—historia del reconocido novelista norteamericano Don Winslow y dirigida por Oliver Stone— y *Escobar, Lost Paradise*, basada en la figura quizá más emblemática del narcotráfico contemporáneo. Estos ejemplos evidencian que este fenómeno genera un interés particular en el campo del entretenimiento desde hace más de dos décadas. La narco industria como producto de consumo ha tenido gran éxito en el público receptor debido al morbo mediático y a los estereotipos de maldad con los que es promocionada.

Finalmente, otro aspecto que excluimos de la presente investigación, y que también sería pertinente revisar con más detenimiento, es el de la narconarrativa escrita por mujeres. Por supuesto que a partir de la teoría literaria feminista podemos realizar un análisis más puntual sobre este tipo de manifestación literaria. Quizá bajo esta clase de estudio podamos comprender los modelos culturales con los que se concibe la imagen femenina desde la perspectiva de una escritora. En la literatura del narco, por ejemplo, la voz femenina generalmente está subordinada a la visión masculina, creando estereotipos desde una visión patriarcal; por ejemplo, el personaje de Samantha Valdés presente en las novelas del Élmer Mendoza (*La Prueba del ácido* y *Nombre de perro*), o Lizzy Zubiaga y Andrea Mijangos, ambos personajes de centrales de *Hielo negro*, *Cuello blanco* y *Azul Cobalto* de BEF. No obstante, siempre habrá diferencias que nos permitirán distinguir la conciencia femenina en lo social y en lo literario. En este sentido, los estudios de género reconocen la existencia de diferencias importantes entre

las mujeres, así como en los escritores; por ello, la clase, la raza, la nacionalidad y la historia son determinantes literarias tan importantes como el género.

Por tal razón, sería pertinente, en primera instancia, realizar un análisis de la novela mexicana del narcotráfico desde la crítica literaria de género, en la que se evalúe cómo son representados, a partir de una experiencia y visión colectiva del discurso androcéntrico, la voz y la construcción de los personajes femeninos; asimismo, comparar esta narrativa desde una perspectiva hegemónica y acallada; es decir, de qué manera convergen en la narcoficción escrita por mujeres, el discurso dominante y el silenciado, en comparación con la narcoliteratura producida por hombres.

En consecuencia, a partir de la ginocrítica<sup>55</sup> es factible realizar un análisis sobre la narrativa del narcotráfico escrita por mujeres; entre las obras literarias que se puede examinar destacan: *Perra Brava* (2010), de Orfa Alarcón; *36 Toneladas: ¿Cuánto pesa una sentencia de muerte?* (2011), de Iris García Cuevas; *Historias del séptimo sello* (2011), de Norma Yamille Cuéllar; *Veracruz se escribe con Z* (2012), de Fernanda Melchor; *Narrating Narco: Culiacan and Medellín* (2013), de Gabriela Polit Dueñas; *Campos de amapola: Antes de esto* (2013), de Lolita Bosch; *Los perros* (2013), de Lorea Canales y *Ladydi* (2014), de Jennifer Clement. En estos textos se puede revisar si sus autoras aún conservan los lineamientos literarios patriarcales tradicionales, o bien, si se centran en la experiencia y sensibilidad de la cultura feminista. Asimismo, sería pertinente un seguimiento particular sobre la recepción o el canon (reseñas,

---

<sup>55</sup> Elaine Showalter en el artículo “Hacia una poética feminista” introduce el término de *ginocrítica* para referirse al estilo, a la temática y las historias literarias estrictamente femeninas; de este modo, de acuerdo con la teórica, la *ginocrítica* se aplica justo en el momento que se renuncia a los parámetros de la tradición literaria masculina, se abandona el pensamiento patriarcal y se centra solo en la creatividad, la cultura y la conciencia femenina. Véase Elaine Showalter “La crítica feminista en el desierto”, en Marina Fe (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Programa Universitario de Estudios de Género–Facultad de Filosofía y Letras–FCE, 1999: 75–111.

comentarios, comparaciones) que hace la crítica especializada sobre las novelas antes referidas, en qué proporción contribuye a su descredito o reconocimiento literario.

En conclusión, este proyecto realizó una revisión general sobre los principales elementos que conforman la narcoficción mexicana. Bajo este propósito pudimos constatar los aspectos extraliterarios como las disputas entre escritores y la crítica especializada (Eduardo Antonio Parra y Rafael Lemus, Heriberto Yépez y Oswaldo Zavala, etc.), así como los premios literarios y editoriales a distintas novelas (*Balas de plata*, *Tiempo de alacranes*, *Hielo negro*, entre otras) han incidido considerablemente en el desarrollo, el itinerario y la valoración de este género. No obstante, obras como *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera o *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda ya son considerados textos fundadores de la narcoficción, al recibir el aval de críticos literarios como Christopher Domínguez Michael, Oswaldo Zavala y Eduardo Antonio Parra.

De igual modo, el reconocimiento académico y mediático de Élmer Mendoza como “padre” de este género ha contribuido a la difusión y a la recepción de la narcoliteratura en nuestras letras. Recordemos que Pérez Reverte en diversas entrevistas ha declarado que el éxito editorial de su novela *La reina del sur*, se debe en gran medida a la información y consejos que le proporcionó Mendoza sobre la narcocultura sinaloense. De manera semejante, abundan los estudios críticos sobre la obra del autor (María Eugenia de la O, Manuel Asensi, Ignacio Corona, etc.). Asimismo, la copiosa publicación de crónicas, reportajes, biografías; por ejemplo, como ya citamos, las más de cien mil copias vendidas del libro *Los señores del narco*, de Anabel Hernández; o la emisión de teleseries sobre este fenómeno ha hecho que socialmente—la figura de narcotraficantes como Pablo Escobar—sean productos muy rentables y motiven películas, seriales y novelas.

En definitiva, a través de nuestro estudio, podemos afirmar que la narcoficción es un género literario que narra la conducta, las vicisitudes y las relaciones entre capos de la droga, políticos, policías y sicarios. Asimismo, estas obras exponen de diversas maneras las costumbres, los códigos y los hábitos culturales de los narcotraficantes. Aspectos como la violencia, el narcocapitalismo, el machismo o la brujería son elementos que forman parte de la identidad de estos sectores criminales. La denominada narcocultura es un producto comercial que socialmente, a través de la industria del entretenimiento (cine, televisión, música), se consume con mucho éxito y que genera grandes dividendos monetarios.

A través del análisis también se comprobó que, tanto en las obras de nuestro *corpus* como en otras narconovelas, el tráfico de drogas es visualizado como un gran flujo capitalista presente a nivel global, el cual se caracteriza por ser un sistema de poder dominante capaz de transformar cualquier espacio social en un punto de violencia y desequilibrio. Asimismo, pudimos observar que el narcotráfico, como una institución corporativa transnacional, carece de intereses ideológicos y políticos, pues su único objetivo es la dinámica del mercado.

Otro elemento que implícitamente la narcoficción expone, es la idea de que el tráfico de drogas no tiene salida inmediata, incluso legalizándolo, debido a que el alto consumo es una garantía invaluable para la extensa comercialización que tiene en el mundo. Pero de esta inercia de libre mercado, aquellos que más se benefician son los poderes facticos transnacionales, quienes funcionan con la lógica del capitalismo puro. Estos rasgos de una manera u otra subyacen en las novelas de análisis, aunque también están presentes, por ejemplo, en las obras de Roberto Saviano y Don Winslow, demostrando que es una visión compartida globalmente.

Asimismo, también observamos que los *ideosemas* (la violencia, el capitalismo, la brujería, etc.) y los *patrones formales* (personajes detectives, capos, *narco-juniors*, etc.) presentes en el corpus de estudio no son una característica exclusiva de estas obras, ni un planteamiento estrictamente creativo de sus autores; al contrario, gran parte de la estructura temática y la idiosincrasia de los personajes proviene del discurso social que se difunde por medio de los medios de comunicación, reportajes de investigación, testimonios o entrevistas; en otras palabras, la narcoliteratura es una recreación apegada a la realidad y en muchas ocasiones una simple reproducción de estereotipos.

Quizá lo que puede distinguir a cada una de las novelas que analizamos es el tratamiento narrativo, estructural o lingüístico de ellas, considerando, por supuesto, que en su totalidad los autores comparten una visión semejante del narcotráfico, motivado en gran medida por la circulación de un discurso social que, a nivel global, coincide en aseverar que el tráfico de drogas es la mejor muestra del neoliberalismo capitalista, dado que tanto a escala local como en una dimensión mundial se ha convertido en un gran flujo financiero, el cual, según Giddens, marca el fin de los Estados-Nación debido a la transnacionalización de la economía y la cultura.

Pero en el plano estrictamente estético—de las obras que conforman nuestro *corpus* de estudio—la crítica especializada (Parra, Zavala, Domínguez Michael) coincide en señalar a *Trabajos del reino* y *Contrabando* como los textos mejor logrados hasta ahora de la narcoficción mexicana. Este valor literario que se les otorga a ambas obras, es de suma relevancia considerando que podemos pensar en ellas como las “novelas fundadoras” de esta vertiente en el contexto local. Sin duda, esta significación literaria depende de los lectores, de la circulación editorial y de la legitimación que las distintas instituciones culturales (la crítica, la academia, escritores) le proporcionan a estas novelas. Por supuesto que aunque estas fuerzas sociales

establecen un juicio valorativo, no necesariamente determinan qué textos pueden traspasar el valor histórico.

En síntesis, la narconarrativa, como cualquier otro género fronterizo, responde a una dinámica del mercado editorial. Su producción en la literatura mexicana es esporádica y paulatina hasta antes de la década del dos mil. Su efervescencia mediática política y sociocultural provocó un *maremágnum* de publicaciones, de las que esta investigación retomó las más representativas y que mayor atención tuvieron por parte de la crítica especializada. A través de nuestro estudio se comprobó que en el plano temático las obras analizadas son muy semejantes, pues comparten las mismas unidades semánticas (violencia, poder económico, dispendio, quiromancia, machismo). Asimismo, se expuso que los personajes, los desplazamientos espaciales y los géneros musicales son estereotipos característicos del narcotráfico y que invariablemente, en principio, su tratamiento literario se originó con fines de carácter mercantil.

## **Bibliografía**

## Bibliografía

### **Corpus de novelas analizadas**

Fernández, Bernardo. *Hielo negro*. México: Mondadori, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cuello blanco*. México: Grijalbo, 2013.

\_\_\_\_\_. *Tiempo de alacranes*. México: Océano, 2015.

\_\_\_\_\_. *Azul cobalto*. México: Océano, 2016.

González Rodríguez, Sergio. *El vuelo*. México: Mondadori, 2009.

Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. México: Periférica, 2010.

Mendoza, Élmer. *Balas de plata*. México: Tusquets editores, 2008.

\_\_\_\_\_. *La prueba del ácido*. México: Tusquets editores, 2010.

\_\_\_\_\_. *Cada respiro que tomas*. México: Editorial Difocur, 1991

\_\_\_\_\_. *Nombre de perro*. México: Tusquets editores, 2012.

\_\_\_\_\_. *Besar al detective*. México: Mondadori, 2015.

Rascón Banda, Víctor Hugo. *Contrabando*. México: Planeta, 2008.

Ronquillo, Víctor. *Sicario: diario del diablo*. México: Ediciones B, 2009.

\_\_\_\_\_. *Conspiración: la hora del narcoterrorismo*. México: Ediciones B, 2011.

Rubio, Guillermo. *El Sinaloa*. México: Terracota, 2012.

\_\_\_\_\_. *Visitando al diablo*. Puebla: BUAP, 2014.

Villalobos, Juan Pablo. *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama, 2010.

### **Novelas complementarias**

Aguilar Camín, Héctor. *La conspiración de la fortuna*. México: Planeta, 2005.

Alfaro, Leónidas. *Tierra Blanca*. México: Editorial Fantasma, 1996.

\_\_\_\_\_. *La maldición de Malverde*. Córdoba: Almuzara, 2006.

Alarcón, Orfa. *Perra brava*. México: Planeta, 2010.

- Aridjis, Homero. *La Santa muerte*. México: Alfaguara, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sicarios*. México: Alfaguara, 2007.
- Ayala Anguiano, Armando. *The gringo connection*. México: Océano, 2000.
- Bolívar, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Oveja negra, 2005.
- Bosch, Lolita. *Campos de amapola. Antes de esto*. México: Océano, 2012.
- Canales, Lorea. *Los perros*. México: Plaza Janés, 2013.
- Cárdenas Barrios, René. *Narcotráfico, S. A.* México: Editorial Diana, 1977.
- Cornejo, Gerardo. *Juan Justino Judicial*. México: Selector, 1996.
- Cuéllar, Norma Yamille. *Historias del séptimo sello*. México: Tierra Adentro, 2010.
- Clement, Jennifer. *Ladydi*. México: Editorial Lumen, 2014.
- De la Borbolla, Oscar. *La vida de un muerto*. México: Nueva Imagen, 1998.
- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- García Cuevas, Iris. *36 Toneldas: ¿Cuánto pesa una sentencia de muerte?* México: Ediciones B, 2011.
- Hernández, Anabel. *Los señores del narco*. México: Grijalbo Mondadori, 2010.
- Hernández Luna, Juan. *Tijuana Dream*. México: Selector, 1999.
- López López, Andrés. *El cartel de los sapos*. México: Planeta, 2009.
- Martré, Gonzalo. *Cementerio de trenes*. México: Selector, 2003.
- Melchor, Fernanda. *Veracruz se escribe con Z*. México: Editorial Almaldia, 2012.
- Nacaveva, Ángel. *Diario de un narcotraficante*. México: Costa-Amic, 1994.
- Pérez-Reverte, Arturo. *La reina del sur*. México: Alfaguara, 2002.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. México: Alfaguara, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Leopardo al sol*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Saviano, Roberto. *Camorra*. Trad. Francisco José Ramos. México: Editorial Debolsillo, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Cero, Cero, Cero*. Trad. Mario Costa García. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014.

Valdéz Cárdenas, Javier. *Miss narco. Belleza, poder y violencia*. México: Aguilar, 2009.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. México: Alfaguara, 1999.

Winslow, Don. *El poder del perro*. Trad. Eduardo G. Murillo. México: Random House Mondadori, 2009.

\_\_\_\_\_. *Salvajes*. México: Planeta, 2012.

\_\_\_\_\_. *El Cártel*. Barcelona: RBA Libros, 2015.

### Referencias Críticas

Abad Faciolince, Héctor. “Estética y narcotráfico”. *Revista de Estudios Hispánicos* 3, 2008: 513-518.

Amoretti, María.”Sociocriticismo, institucionalidad e historia de un cuerpo teórico en formación”. *Revista de Filología y Lingüística*. 2003, pp. 7-32

Araya Araya, Karla. “Discurso social en *La frontera de cristal una novela en nueve cuentos*, de Carlos Fuentes: entre la pérdida, el apego y el olvido”. *Literatura Mexicana XX*. 2009: 91-112.

\_\_\_\_\_. “Ideosemas y discurso social en el sociograma de “Primera Dama” de Augusto Monterroso”. Consultado 15.11.16.  
Disponible: [http://istmo.denison.edu/n23/proyectos/05\\_araya\\_karla\\_form.pdf](http://istmo.denison.edu/n23/proyectos/05_araya_karla_form.pdf)

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Astutti, Adriana, y Sandra Contreras. “Editoriales independientes, pequeñas, micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVII, núm. 197, octubre-diciembre 2001, 767-780

Azaloa, Elena. “La Violencias de hoy, las violencias de siempre”. *Desacatos*. Núm. 40, septiembre-diciembre 2012: 13-32.

Balibrea-Enríquez, M. Paz. “Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano”. *Confluencia*, vol. 12, núm. 1, otoño 1996, 38-56.

Barrenechea, Ana María. “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. *Revista Iberoamericana*, núms.118-119, 1982: 377-381.

- Becerra, Martín, y Mastrini, Guillermo. "Industrias culturales y telecomunicaciones en América Latina. Las industrias infocomunicacionales ante la Sociedad de la Información", 2004 en *Telos*, nº 61:  
[www.campusred.net/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=7&rev=61](http://www.campusred.net/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=7&rev=61)
- Blaustein, Daniel. "Rasgos distintivos del Postboom". *Iberoamerica global*. Vol.2 Núm. 1. Febrero, 2009: 173-185.
- Bonino, Luis. "Masculinidad Hegemónica e identidad masculina". *Dossiers Feministes*. Núm. 6, 2002, 7-36
- Borges, Jorge Luis. "Los laberintos policiales y Chesterton". *Borges en Sur 1931-1980*. Barcelona: Emecé, 1999, 126-129
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995
- \_\_\_\_\_. *Sociología y cultura*. Trad. Martha Pou. México: Editorial Grijalbo, 1990
- \_\_\_\_\_. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Busquet, Jordi. *Lo sublime y lo vulgar: La cultura de masas o la pervivencia de un mito*. Barcelona: El Ciervo, 2008.
- Cabañas, Miguel. "Un discurso que suena. Élmér Mendoza y la literatura mexicana norteña". *Espéculo* 31 (2005). Consultado: 4 de octubre 2012.  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/emendoza.html>.
- Campbell, Howard. "El narco-folklore: narrativas e historias de la droga en la frontera Nóesis". *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 2007 16(32)
- Castillo Pérez, Alberto. "El Crack y su manifiesto". *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de  
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3106/pdfs/83-87.pdf>
- \_\_\_\_\_. "El narcocorrido global y las identidades transnacionales" *Revista de Estudios Hispánicos*, (42), 2008, 519-544
- Cros, Edmond. *La Sociocrítica*. Madrid: Arco Libros, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Idesoemas y morfogénesis del texto: Literatura española e hispanoamericana*. Frankfurt: Vervuert, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986.

- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia, España: Pre-textos, 2002.
- De la O, María Eugenia. "Narcotráfico y literatura". *Revista Desacatos*. Enero-abril, 2012, 193-199
- \_\_\_\_\_. La vida de un narcotraficante. Entrevista. *El Universal*. En línea. 15 de diciembre de 2009.
- Domínguez Michael, Christopher. "Una nueva novela lírica". *Letras libres*. 30 de marzo de 2011. Consultado: 23 de junio de 2016. Disponible: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/una-nueva-novela-lyrica>
- Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La idea de cultura. Una mirada sobre los conflictos culturales*. España, Paidós, 2001.
- English, F. James. *The Economy of Prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value*. Boston: Harvard University Press, 2008.
- Escarpit, Robert. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos Tau Ediciones, 1968.
- Escohotado, Antonio. *Historia general de las drogas*. Séptima edición. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Even-Zohar, Itamar. "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Draft for polysystem Culture Research." *Canadian Review of Comparative Literature* XXIV,(1, March, 1997), 15–34.
- Favret-Saada, Jeanne, *Deadly Words. Witchcraft in the Bocage*, Cambridge University Press y Editions de la Maison Des Sciences de l' Homme, 1980.
- Fernández, Bernardo. "La novela policíaca recicla corrupción para, al menos, hacerla más amena: Bernardo Fernández". Entr. Reyna Paz Avendaño. *Crónica*. (12 de agosto 2016).Disponible: <http://www.cronica.com.mx/notas/2016/977849.html>  
Recuperado:28 Recuperado: 28 de junio 2017.
- Fonseca, Alberto. *Cuando llovió dinero en Macondo: Literatura y narcotráfico en Colombia y México*. Tesis doctoral, Universidad de Kansas, 2009.
- Franco, Jean. "En el interior del imperio". En *El Salto de Minerva: Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Mabel Moroña y María Rosa Rivera Williams (eds.). Madrid: Iberoamericana, 2005: 315-327.

- Franco, Saúl. *El quinto: no matar*. Bogotá: Tercer Mundo, 1999.
- Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara, 2011.
- García Canclini, Néstor. Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos. Disponible: <http://www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2>. Recuperado: 24 de marzo de 2011.
- García Ramírez, Fernando. “La prueba del ácido de Élmer Mendoza” *Letras Libres*. (Febrero, 2011). Disponible: <http://www.letraslibres.com/mexico/la-prueba-del-acido-elmer-mendoza> Recuperado: 23 de agosto de 2016
- Giddens, Anthony. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Editorial Taurus, 2000.
- Gil, Eve. “Temperamento fronterizo: ¿Existe una literatura fronteriza?” *La Siega* 7 (24 de nov. 2006). Disponible: <http://www.lasiega.org/index.php?title=N%C3%BAmero7> Recuperado: 12 de junio 2015
- Giardinelli, Mempo. *El género negro*. México: UAM, 1996.
- Goodwin, Jonathan. *Reading Graphs, Maps, Trees: Critical Responses to Franco Moretti*. Parlor Press, 2011.
- Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la Cultura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.
- Herlinghaus, Hermann. *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- Herrera, Yuri. “Yuri Herrera, autor de Trabajos del reino: Si uno va a intervenir la página en blanco, debe saber para qué”. Entr. Rubén A. Arribas. *Revista Teína*. (Octubre 2008). Disponible: <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/lit5.htm> Recuperado: 28 de junio 2017
- Huertas Uhagón, Begoña. “El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet”. *Centro Virtual Cervantes*, Núm 17, 2011: 165- 175.
- Ianni, Octavio. La violencia en las sociedades contemporáneas. *Metapolítica*. Vol. 5. Núm.17, 2001, 56-69
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Teorías de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
- Kokalov A. La Industria hispana culturales en el Cambio del siglo XIX al XX: el Caso del cuento y la novela corta. (Español). *Revista de Estudios Hispánicos* [serie en

- línea]. Marzo de 2010; 44 (1):147-167. Disponible en: Academic Search Complete, Ipswich, MA. Consultado el 13 de julio de 2014.
- Lemus, Rafael. "Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana". *Letras Libres*. Septiembre de 2005, 39.42.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Magazul, 1994.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Lobato, Lucila (2010), "Me anda buscando la ley: Caracterización del personaje en corridos contemporáneos en primera persona". *Destiempos.com.*, 5(26), 10-29.
- Lozano Verduzco, Ignacio y Rocha Sánchez, Tania E. "La homofobia y su relación con la masculinidad hegemónica en México". *Revista Puertorriqueña de Psicología*. Vol. 22, 2011, 101-122
- Llarena, Alicia. "Espacio y literatura en Hispanoamérica", en Javier de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana. 2002, 41-57
- Luna, Mayra. "Lo regional y lo nacional. Una mezcla adulterada". *Literal*, 2006. núm.19-20, 22-27
- Marín, Maribel. "¿A quién sirven los premios literarios?" *El País*. 13 de febrero 2017.  
En línea.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
- Malcuzyński, Pierrette. *Sociocríticas, Prácticas textuales cultura de frontera*. Atlanta: Radopi, 1991.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Trad. Elisabeth Falomir Archambault. España: Editorial Melusina, 2011.
- McDowell, John. *Poetry and violence. The ballad tradition of Mexico's Costa Chica*. United States of America: Board of Trustees of the University of Illinois, 2008.
- Mendoza, Élmer. "Élmer Mendoza habla de la narcocultura mexicana" Entrevista. *El Economista*. (12 de abril 2015. Disponible: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2014/07/29/elmer-mendoza-habla-narcocultura-mexicana> Recuperado: 22 de agosto de 2016.
- \_\_\_\_\_. "Me he dado cuenta, que si soy buen escritor, mi voz pesa más que si fuera panfletario. Entrevista al escritor mexicano Élmer Mendoza". Entr. Amir Valle.

- Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de cultura* (Noviembre 2015).  
 Disponible: <http://otrolunes.com/44/unos-escriben/me-he-dado-cuenta-que-si-soy-buen-escriptor-mi-voz-pesa-mas-que-si-fuera-panfletario/> Recuperado: 28 de junio 2017.
- Moraña, Mabel, ed. *Espacio urbano: comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- Moretti, Franco. *La literatura vista desde lejos*. Barcelona: Morbot Ediciones, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Atlas de la novela europea, 1800-1900*. México: Siglo XXI, 1999.
- \_\_\_\_\_. “La novela: historia y teoría”. *New Left Review*. Núm. 52. Julio-agosto, 2008, 101-113
- \_\_\_\_\_. “Teoría de redes, análisis de trama”. *New Left Review*. Núm. 68. Julio-agosto, 2012, 71-92
- \_\_\_\_\_. “Gráficos, mapas, árboles”. *Modelos abstractos para la historia literaria II*. Marzo-abril, 2004, 47-70
- Nieto, Omar. “Literatura y narcotráfico: los primeros encuentros”. *Milenio*. 21 de febrero de 2015. Recuperado de [http://www.milenio.com/cultura/literatura-narcotrafico-novelas\\_narco-narrativa\\_mexicana-milenio\\_laberinto](http://www.milenio.com/cultura/literatura-narcotrafico-novelas_narco-narrativa_mexicana-milenio_laberinto)
- Noguerol, Francisca “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, en Álex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*, Salamanca. Librería Cervantes, 2006, 141-158
- Orozco y Villa, Alejandro. Literatura del narco: los detalles pendientes. *Animal Político*. Octubre, 2012.
- Padura, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.
- Palaversich, Diana. “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana”. *Symposium*, 2007: 9-25.
- \_\_\_\_\_. “O Panorama das Drogas no México: da margem da sociedade ao centro da cultura”. *Sociologias* 34 (2013): 26-43.
- Parra, Eduardo Antonio. “Norte, narcotráfico y literatura.” *Letras libres* (octubre 2005). 24 de noviembre 2012 <http://www.letraslibres.com/>
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre la nueva narrativa del norte”. *La Jornada Semanal*. 27 de mayo de 2001. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>
- Pécaut, Daniel. *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Planeta, 2001.
- Piglia, Ricardo. “Sobre el género policial”, en *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 2000, 67- 70
- Piñón, Alida, “El narcotráfico un fenómeno editorial”. *El Universal*. 15 de abril de 2011, Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/65213.html>

- Polit Dueñas, Gabriela. “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana”. *Hispanic Review* (Spring 2006): 119-142.  
 \_\_\_\_\_. *Narrating narcos*. Pittsburgh, Pensilvania: University of Pittsburgh, 2013.
- Proceso. “Lanzan en inglés *Los señores del narco*, de Anabel Hernández”. *Proceso*.  
 2 de septiembre de 2013. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/351753/lanzan-en-ingles-los-senores-del-narco-de-anabel-hernandez>
- \_\_\_\_\_. “Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda” por Elda García. *Excéntrica* (2006).  
 Disponible: [http://www.excentricaonline.com/libros/escritores\\_more](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores_more)  
 Recuperado: 20 de agosto de 2016.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos (2011<sup>a</sup>), *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México: Planeta.
- Reguillo, Rosana. “De las violencias: caligrafía y gramática del horror”. *Desacatos*.  
 Núm. 40, septiembre-diciembre 2012: 33-46.
- Reyes Sosa, Hiram, Larrañaga Egilegor, Maider y Valencia Garate, José Francisco. “La representación social del narcotraficante en jóvenes sinaloenses”. *Región y Sociedad*, vol. XXIX, núm. 69, mayo-agosto, 2017, 69-88
- Rincón, Omar. “Todos llevamos un narco adentro: ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como un modo de entrada a la modernidad”. *Revista Matrices*. Vol. 7  
 No 2. Julio-diciembre 2013, pp. 1-33
- Robin, Règin y Marc Angenot. “La inscripción del discurso social en el texto literario”  
 en *Sociocríticas: Prácticas textuales, cultura de fronteras*. Rodopi: Amsterdam-Atlanta 1991, 51-80
- Ronquillo, Víctor. “Víctor Ronquillo: Un periodista en la trinchera de los derechos humanos”. Entrevista. *Mexcomunicación* (30 de abril de 2013). Disponible: <http://www.victor-ronquillo-un-periodista-en-la-trinchera-de-los-derechos-humanos.pdf> Recuperado: 18 de agosto de 2016.
- \_\_\_\_\_. “Víctor Ronquillo lleva a la literatura a personajes poco frecuentes en México”.  
 Disponible: <http://www.jornada.unam.mx/2009/06/03/cultura/a06n1cul>  
 Recuperado: 15 de julio 2016.
- \_\_\_\_\_. “Víctor Ronquillo: Un periodista en la trinchera de los derechos humanos”.  
 Entrevista. *Mexcomunicación*. Disponible: <http://www.victor-ronquillo-un-periodista-en-la-trinchera-de-los-derechos-humanos.pdf> Recuperado: 18 de agosto de 2016.

- \_\_\_\_\_. “V́ctor Ronquillo lleva a la literatura a personajes poco frecuentes en Ḿxico”. Disponible:<http://www.jornada.unam.mx/2009/06/03/cultura/a06n1cul>  
Recuperado: 19 de septiembre de 2016
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Ćtedra, 1981.
- Solanes, Ana “Ricardo Piglia: «uno escribe para saber qú es la literatura»”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, ńm. 681, marzo 2007, 133-144
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de Aḿrica Latina*. Ḿxico: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Primavera pospuesta: una versi3n personal de Ḿxico en los 90*. Ḿxico: Joaquín Mortiz, 1999.
- \_\_\_\_\_. “La (otra) novela policiaca”. *Cuadernos del norte*, ńm. 41, 1987, 36-44.
- Throsby, David. *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010
- Tokatlian, Juan. *Globalizaci3n, narcotŕfico y violencia: Siete ensayos sobre Colombia*. Bogot́: Norma, 2000.
- Trejo Fuentes, Ignacio (2009), “V́ctor Hugo Rasc3n Banda: *Contrabando*”. *Revista de la Universidad de Ḿxico*. Julio, No.65, 96-97.
- Valencia, Sayak. “Capitalismo gore: narcomáquina y performance de ǵnero”. *Hemisphericinstitute.org*. Disponible:  
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/misferica-82/Triana> Recuperado: 24 septiembre de 2014
- Van Dijk, Teun A. *Ideoloǵa y discurso*. Barcelona: Ariel, 2003.
- Vázquez Montalbán, Manuel. “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”, en Juan Paredes Ńñez (ed.). *La novela policiaca españaola*, Granada: Universidad de Granada, 1989, 49-62
- Yépez, Heriberto. “Nomos del norte: nuevas tendencias de la recepci3n de la narcoliteratura en medios, academia y gobierno”. *Miradas convergentes: ensayos sobre la narrativa Ḿxico-Estados Unidos*. Mexicalí: Universidad Aut3noma de Baja California, 2014, 253- 286
- \_\_\_\_\_. “Dictadura de la forma perfecta: cŕtica can3nica, narrativa contemporánea y desautorizaci3n de la narcoliterario en Ḿxico”. *Hispanic Journal*. Vol. 36 Nùm. 2, 2015, 87-105
- Zavala, Oswaldo. “Ćsar L3pez Cuadras, maestro secreto de la narconarrativa”. *El Universal*. Agosto 3, 2014,

\_\_\_\_\_. “Crítica, teoría y literatura. Entrevista con Oswaldo Zavala”. *Frontal*. 6 de septiembre de 2015. Consultado: 24 de mayo de 2016. Disponible: <https://gacetafrontal.com/2015/09/06/critica-teoria-y-literatura-entrevista-con-oswaldo-zavala/>