



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR**  
**ÁREA DE CONOCIMIENTO DE CIENCIAS**  
**SOCIALES Y HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE ECONOMÍA**

**TESIS**  
**DISCURSO DE LA VIOLENCIA EN MÉXICO**  
**EN LA INDUSTRIA CULTURAL (1994-2014)**

**QUE COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE:**  
**DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES CON ORIENTACIÓN EN**  
**GLOBALIZACIÓN**

**PRESENTA:**  
**ROSENDO DAMIÁN SOTO SALGADO**

**DIRECTORA:**  
**DRA. MARTA PIÑA ZENTELLA**

**LA PAZ, BAJA CALIFORNIA SUR, MAYO DE 2019**



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR**  
**ÁREA DE CONOCIMIENTO DE CIENCIAS**  
**SOCIALES Y HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE ECONOMÍA**

**TESIS**  
**DISCURSO DE LA VIOLENCIA EN MÉXICO**  
**EN LA INDUSTRIA CULTURAL (1994-2014)**

**QUE COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE:**  
**DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES CON ORIENTACIÓN EN**  
**GLOBALIZACIÓN**

**PRESENTA:**  
**ROSENDO DAMIÁN SOTO SALGADO**

**DIRECTORA:**  
**DRA. MARTA PIÑA ZENTELLA**

**LA PAZ, BAJA CALIFORNIA SUR, MAYO DE 2019**



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR**  
 Área de Conocimiento de Ciencias Sociales y Humanidades  
 Departamento Académico de Economía  
**POSGRADO EN CIENCIAS SOCIALES:**  
**DESARROLLO SUSTENTABLE Y GLOBALIZACIÓN**



Fecha: 03/05/2019

**DR. PLACIDO ROBERTO CRUZ CHAVEZ**  
**JEFE DEL DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE ECONOMÍA**  
**PRESENTE.**

Los abajo firmantes, Miembros del Comité Académico Asesor del trabajo de tesis completamente terminado, titulado:

Discurso de la violencia en México en la Industria Cultural (1994-2011)

que presentó:

Rosendo Domín Soto Salgado

Otorgamos nuestro voto **aprobatorio** y consideramos que dicho trabajo está listo para su defensa, a fin de obtener el **Grado de Doctor** en Ciencias Sociales: Desarrollo Sustentable y Globalización, con Orientación en Globalización.

Comité Académico Asesor:

<u>Dra. Marta Piña Zentella</u>	<u>[Firma]</u>
Nombre del Director	Firma
<u>Dante A. Salgado Gilz.</u>	<u>[Firma]</u>
Nombre del Asesor	Firma
<u>Dra. Lorena Enc. Castaño Davis</u>	<u>[Firma]</u>
Nombre del Asesor	Firma
<u>Dr. Gabriel Antonio Rovin</u>	<u>[Firma]</u>
Nombre del Asesor	Firma
<u>Rubén Oachea Pérez</u>	<u>[Firma]</u>
Nombre del Asesor	Firma

c.c.p Expediente del alumno (DESYGLO)



Para Guadalupe y Ana

## **Agradecimientos**

Agradezco especialmente a la Dra. Piña Zentella su apoyo y sincera amistad a lo largo de esta investigación.

Al Dr. Gabriel Osuna Osuna de la Universidad de Sonora (UNISON) por su inestimable guía a lo largo de mi estancia de investigación.

A todo el personal académico y administrativo del Posgrado en Ciencias Sociales: Desarrollo Sustentable y Globalización (DESyGLO) por la oportunidad brindada.

A los apoyos brindados a lo largo de esta investigación por el Departamento Académico de Humanidades, en especial a su Jefe de Departamento, el Dr. Gabriel Antonio Rovira Vázquez.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) y a la Universidad Autónoma de Baja California Sur (UABCS) por su patrocinio y sostén para la realización de esta tesis.

*La realidad no sabía ya oponer a sí misma más que un prefijo.*

CAMILLE DE TOLEDO

*Pero lo que importa es que la singularidad del Mal es tributaria,  
en último análisis, de la singularidad de la política.*

ALAIN BADIOU

*Performance creates belief that everything is performance; or rather  
acknowledging the theatricality of revenge kills the credibility of the law.*

JONATHAN BATE

## RESUMEN

En la presente tesis estudio la relación entre las *narconarrativas* mexicanas (Zavala, 2014) y la sociedad mexicana en función de la Industria Cultural y los productos culturales que explotan dicha temática bajo este fenómeno editorial y de mercado, especialmente las representaciones de la violencia como resultante de esta dinámica. Para ello seleccioné un corpus significativo de textos literarios publicados entre 1994 y 2014 que ejemplifiquen, desde la prosa, las principales formas de violencia presentes en la sociedad y la (re)configuración que ejercen éstas en la sociedad misma.

Esta tesis tiene el carácter de investigación cualitativa, a pesar de utilizar algunos elementos de la investigación cuantitativa producto de otras investigaciones (Canclini, 2008), (CONACULTA, 2015), (CONACULTA, 2016), ENL (2015), (MOCEL, 2018), (World Culture Score Index, 2018). De manera general utilizo el concepto de “pasión por lo real” (Badiou, 2015) para señalar y justificar la necesidad de esta relación bidireccional entre arte y sociedad. Para analizar los diferentes tipos de violencia presentes en las narconarrativas mexicanas utilicé diversos conceptos teóricos multidisciplinarios dependiendo del rubro a estudiar, principalmente Galtung

(2003), Bourdieu (1996, 1999, 2000, 2007), Žižek (2007, 2014), Butler (2009), Kaplan (2007), Antebi (2009) y Domínguez Ruvalcaba (2015).

**Palabras clave:** Narconarrativa mexicana, Violencia, Industria Cultural.

# ÍNDICE

	CAPÍTULO	PÁG
<b>INTRODUCCIÓN</b>		1
<b>CAPÍTULO I. VIOLENCIA</b>		9
1. Violencia e historia		10
2. Violencia y poder		29
2.1. Violencia y política		29
2.2. Violencia estructural y violencia cultural		35
2.3. Violencia simbólica		41
3. Violencia de género		50
3.1 Violencia y masculinidad		50
3.2 Violencia hacia las mujeres		57
4. Las <i>formas</i> de la violencia posmoderna		63
5. Estética de la violencia		87
<b>CAPÍTULO II. INDUSTRIA CULTURAL EN MÉXICO</b>		102
1. El mercado editorial mexicano		103
2. Narconarrativas como producto		110
<b>CAPÍTULO III. NARRATIVAS DE LA VIOLENCIA</b>		136
1. Antecedentes: <i>Diario de un narcotraficante</i> (1967) de Ángel Nacaveva, <i>Contrabando</i> (1993) de Hugo Rascón Banda, <i>La reina del Sur</i> (2002) de Antonio Pérez-Reverte y <i>2666</i> (2004) de Roberto Bolaño		137
2. Representaciones de la violencia en la narconarrativa del noroeste de México: la estética del conflicto		152
3. Violencia estructural en <i>Balas de plata</i> (2008) de Élmer Mendoza		163
4. Violencia simbólica en <i>Los trabajos del reino</i> (2004) de Yuri Herrera y <i>Fiesta en la madriguera</i> (2011) de Juan Pablo Villalobos		176
5. Violencia y migración en <i>Señales que precederán al fin del mundo</i> (2009), <i>La transmigración de los cuerpos</i> (2013) de Yuri Herrera y <i>La fila India</i> de Antonio Ortuño (2013)		183
6. Violencia de género en “Sin nombre” (2015) de Cristina Rivera-Garza y “Bato” (2015) de Orfa Alarcón		198
<b>CONCLUSIONES</b>		210
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		217

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge a partir de una realidad evidente: el incremento de episodios de violencia en la sociedad mexicana y su subsecuente explotación en el arte por parte de la Industria Cultural; acotando un poco: la literatura en prosa bajo la categoría de estudio narconarrativas explotada por la industria editorial. Para ello decidí, tras una investigación previa, señalar un paréntesis rojo necesario que marcara un inicio y un final (al menos en mi investigación, en tanto que es un fenómeno prospectivo cuya dinámica no está cercana a terminar, ni como problemática social, ni como tema literario). Para ello fijé un periodo de tiempo enmarcado por 2 hechos históricos que cimbraron a la sociedad mexicana y que, además, son explotados en la dinámica que señalo: en el año de 1994 el candidato presidencial Luis Donald Colosio Murrieta es asesinado<sup>1</sup> y en el año de 2014 ocurrieron una serie de hechos violentos a un grupo de estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en Iguala, Guerrero<sup>2</sup>. Ambas versiones oficiales de lo ocurrido hasta la fecha son refutadas por diversos investigadores, en algunas versiones del asesinato de candidato Colosio se sugiere la intervención del narcotráfico, en el caso de los normalistas desaparecidos es evidente. Es dentro de este periodo de tiempo en donde surge la llamada guerra contra el narcotráfico,

---

1 Producto de un disparo en la cabeza el día 23 de marzo de 1994 por parte de Mario Aburto Martínez, presunto *asesino solitario*, en la colonia Lomas Taurinas en Tijuana, Baja California Norte.

2 Según fuentes oficiales fueron desaparecidos forzosamente en una serie de eventos aún no esclarecidos del todo durante la noche del 26 de septiembre y la madrugada del 27 de septiembre de 2014.

asimismo, es dentro de este periodo de tiempo en donde surge el producto literario (además de diversas formas de arte con esta temática) que algunos investigadores (Zavala, 2014) llaman *narconarrativas*. Mi investigación gira en torno esta relación, la cual juzgo como bidireccional y no sólo como mera *imitatio*: una relación en donde la violencia es mitificada, tanto desde el hecho violentado al arte, como desde el arte a su representación colectiva en la sociedad mexicana.

Me decanté por investigar el tema literario de la violencia generada por la actividad criminal del tráfico ilegal de drogas como el fenómeno de éxito más evidente dentro de cierto rubro de la narrativa mexicana que 1) me permitiría reflexionar sobre este *tandem* realidad-arte y 2) conservara cierto nivel de calidad literaria sustentado por autoridades críticas; si bien no incluyo dentro del corpus literario elegido (dada su naturaleza) todas las demás formas de violencia generadas por otras dinámicas temáticas, sí las señalo en el subíndice “Las *formas* de la violencia posmoderna”. Afortunadamente estas prerrogativas se cumplen de manera casi natural. Hay un equilibrio entre el tema acotado bajo mis términos y la primera y segunda exigencia, lo cual se entiende por la elección del medio. El libro es ya en sí un formato de contenidos elitista, probablemente lejano a una lectura fiel de la sociedad mexicana que sí se daría en otros medios populares como la televisión, la radio, el internet o el cine. Sin embargo, este espíritu verista entre el gran público y los contenidos de los productos culturales que consumen no me interesa ni es producto de esta investigación, incluso lo prefiero por las bondades que encuentro en

el análisis literario y la representación del grupo de creadores y críticos que sostienen a la industria editorial, el cual considero como el grupo social en donde estas reflexiones son las más nutridas; aun así no dejo de señalar lo necesario de estas otras investigaciones.

A lo largo de esta investigación tuve la tentación de estudiar los diversos tipos de violencias “menores”, en cuanto a su nivel de daño directo (siendo ejemplo en su ejemplo de máxima expresión de violencias directas la violencia física, la violación sexual o el asesinato) en la misma dinámica señalada. Descubrí una gran literatura sobre la visibilización de violencias cotidianas cuya etiqueta de no ser “apremiantes” (a diferencia de la violencia directa) las apartaban de una reflexión seria y una subsecuente discusión legislativa real (o en aras de) que fomentara su castigo o corrección. Este prejuicio, es decir, el entender una suerte de violencia calificada como “evidentemente” dolorosa y hacer una graduación a partir de ésta es precisamente el vicio en el que se cae desde la academia y desde la sociedad para combatir formas de violencia igualmente dañinas a mediano y largo plazo, por ser consideradas muchas veces “insuficientemente dolientes” o simplemente calificadas como tabúes que responden a cierta lógica de “usos y costumbres”. Estas otras formas de violencia han sobrevivido todos estos años en nuestra sociedad por esta cualidad de pasar como desapercibidas o subterráneas, pero son tan dañinas como aquellas universalmente aceptadas como tales y pueden llevar a muerte, mutilaciones, malestar social, depresión, asesinatos o suicidios.

Decidí dividir mi investigación en 3 unidades, en las 2 primeras (“I. VIOLENCIA” y “II. INDUSTRIA CULTURAL EN MÉXICO”) estudié los elementos relacionados desde cierta distancia teórica y la tercera unidad (“III. NARRATIVAS DE LA VIOLENCIA”) señalo algunas formas de violencia producto de la actividad criminal del tráfico ilegal de drogas en un corpus de obras literarias en prosa (tanto novelas como cuentos) que mejor ejemplificaban dichas dinámicas, haciendo especial énfasis en las obras nacionales e internacionales que las configuraron: del lado mexicano tenemos *Diario de un narcotraficante* (1967) del sinaloense Ángelo Nacaveva y *Contrabando* (1993) del chihuahuense Hugo Rascón Banda; del lado español *La reina del Sur* (2002) del cartaginés Antonio Pérez-Reverte y del lado chileno *2666* (2004) del santiaguino Roberto Bolaño; estos cuatro escritores influyeron desde una dinámica temática local “natural” (los nacionales) y desde una fuerte influencia de las obras de moda (los internacionales). Especialmente tenemos una gran deuda, para bien o para mal y más allá de los valores literarios de su novela, con el escritor y periodista Arturo Pérez-Reverte, quien posicionó con gran éxito el tema del narcotráfico en México en el estante de novedades del mercado editorial internacional con su novela *La Reina del Sur*, publicitando tanto el tema a explotar como una serie de escritores que ya escribían historias de este tipo. Bajo la lógica del mercado de novedades editoriales internacionales se podría explicar este fenómeno (perdonando la comparación) con el breve paso a mediados del 2000 como novedad editorial de la novela policial nórdica cuyo éxito de ventas internacional, de igual manera, configuró toda una generación de creadores y una

opinión generalizada del tipo de libro “típico” de este país por el lector no profesional, además de posicionar a toda una generación de escritores en los mercados editoriales del mundo.

Por el carácter de esta temática literaria y la manera en que fueron publicadas estas obras, es decir, el hecho de que como principio ya apunte a una novela moderna en los términos de la Industria Cultural dentro de este entorno editorial: en concordancia con formas de moda en las grandes capitales artísticas del mundo, con una publicación acompañada por una campaña publicitaria, utilizando a menudo el elemento posmoderno de mezclar la baja cultura (tema) con la alta cultura (forma), teniendo la evidente intención de hacer un producto vendible más allá de las fronteras en donde se forjó e incluso con cierta intención velada de representar algunas formas de mexicanidad atractivas al público internacional (lugar común: pueblos violentados como escenarios universales de la barbarie humana) parecido a algunas descripciones culturales sudamericanas que encontramos en el movimiento literario del *boom*, como un trampolín para fincar las carreras de jóvenes escritores que, a la larga y tras algunas traducciones, podrían representar capitales humanos generadores de ganancias para las editoriales internacionales (por ejemplo Yuri Herrera, Carlos Velázquez, Antonio Ortuño, Juan Pablo Villalobos, *et al*).

En el subíndice “1.1 Violencia e historia” sintetizo un pasado mexicano cercano a la idea de la violencia, más allá de representaciones o interpretaciones teóricas a través del hecho histórico, haciendo hincapié en esta ineludible realidad:

México, como nación moderna, fue forjada bajo un severo estado constante de gran violencia, del máximo grado de violencia que es la violencia bélica. Esto conlleva representaciones culturales comunes frente a la idea de violencia, poco reflexionadas fuera de la academia y que constituyen varios de los problemas sociales a los que nos enfrentamos hoy día. En el subíndice “1.2 Violencia y poder” incluyo las representaciones de la violencia que afectan directamente nuestras estructuras más básicas, como la política, la sociedad y la cultura. Aquí doy un salto desde la historia a un compendio de teorías e ideas multidisciplinarias que van desde las ciencias sociales, el revisionismo histórico, la psicología social, la economía y los estudios de la paz, todo esto en función de cómo la violencia configura todas las formas de poder que hemos construido para subsistir como sociedad, adelantando con ello algunas cuestiones vertidas en el discurso literario. Como tema literario dentro de esta estética en particular y como realidad alienante evidente, era urgente señalar la violencia hacia hombres y mujeres en el subíndice “1.3 Violencia de género” así como a las minorías de sexualidad no normativa: la comunidad LGBTQ+. En el subíndice “1.4 Las *formas* de la violencia posmoderna” hago un listado de las principales formas de violencia visibilizadas principalmente en el último tercio del siglo XX con lo que se entiende que la etiqueta de estudio “posmoderno” la tomo desde la sociología (en tanto que posmaterialismo) y no desde el amplio número de movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos que se dieron a lo largo de todo el siglo XX. Debo aclarar que estas formas de violencia descubiertas y visibilizadas son numerosas y, si bien algunas de ellas sí están representadas en mi corpus literario, no es mi

intención señalarlas todas. El listado es más sintomático del cambio de mentalidad del ser humano a finales del siglo XX frente a la idea de violencia, aspecto que por otro lado sí me interesa traer hacia mis reflexiones finales. Finalmente, en el subíndice “1.5 La estética de la violencia” hablo brevemente del arte en general y del arte mexicano en particular a partir del siglo XXI que utiliza la violencia como elemento o pretexto de creación literaria. Para ello parto de otras formas de arte, como el cine, las artes plásticas o el teatro, para señalar ciertos lazos comunicantes con esta nueva temática literaria, a manera de “espíritu de los tiempos”, en tanto que plural a todas las formas de arte y creación artística.

En el capítulo “II. INDUSTRIA CULTURAL EN MÉXICO” reflexiono sobre las Industrias Culturales en México y su aportación al mercado editorial, sin entrar de lleno a la obra en sí. Me pareció pertinente hablar de la Industria Cultural puesto que como pocas veces en la historia literaria del país se ha forjado un proyecto editorial de gran magnitud como éste y forjado de manera natural, en tanto que no existen acuerdos entre las editoriales para definir las agendas temáticas a explotar en el mercado. Esto incluye editoriales internacionales, en un principio, pero ya creado el producto, es explotada por editoriales nacionales. Algunas de ellas (por ejemplo Ediciones B, heredera de la antigua editorial española Casa Bruguera) dedicadas casi exclusivamente a esta temática. Ya establecidas las reflexiones en torno al mercado y sus productos ataco los productos culturales en cuestión, es decir las narconarrativas, bajo esta lógica, sin entrar aún en sus valores literarios o sus nexos

con el hilo conductor de esta tesis, que es la violencia a partir del negocio ilegal del tráfico de drogas y las diversas modalidades en que se moldea el tema de la violencia.

En el capítulo “III NARRATIVAS DE LA VIOLENCIA” llego a la reflexión de contenidos del corpus de estudio elegido a través de doce narraciones en prosa que ejemplificarán a través de la literatura comparada los tipos de violencia mostrados en el capítulo “I VIOLENCIA”. También hago una acotación previa del sentido regionalista del noreste del país de esta literatura por autores mexicanos nacidos en dicha región, que han vivido parte de su vida allí o que simplemente escriben bajo esta estética que obliga a ciertos temas, a un calor, a un conocimiento vasto de la geografía y a una imitación cultural propia de los “naturales” de esta parte de nuestro país. Asimismo señalo el rompimiento entre la literatura centralista del país frente a este regionalismo popular, como la bandera literaria de México frente al mundo, con todo lo que ello conlleva. También incluyo en este preámbulo literario al ejemplo de las llamadas Novela de la violencia y Novela del sicariato colombianas, por sus obvias similitudes, las rutas comunes probables que podría tomar la narrativa mexicana cuando la crisis social se reduzca y normalice.

Finalmente, en las conclusiones recuperaré los objetivos y preguntas iniciales y defenderé mis reflexiones a partir de dicha investigación. Asimismo mostraré algunas futuras líneas de investigación que identifiqué a lo largo de este trabajo doctoral.

# **CAPÍTULO I: VIOLENCIA**

## 1. Violencia e historia

Desde la época prehispánica hasta su devenir histórico como nación, nuestro país ha estado plagado de episodios de gran violencia. Tan sólo basta citar las cumbres que alcanzó esta violencia en el México moderno para darnos una idea de esta presencia constante: la Revolución Mexicana, la Guerra Cristera, la Represión Estudiantil de 1968, el “halconazo”, la guerra sucia, la persecución de movimientos democráticos emergentes, la Guerrilla de 1971, la matanza en Acteal por parte del ejército mexicano, la llamada Guerra contra el Narcotráfico y el último escalón rojo: la desaparición de alumnos normalistas de Ayotzinapa.

Todos estos movimientos sociales han estado ligados a un discurso, que asimismo alimenta a una narrativa que ha sido comparsa incondicional, por diversos motivos que tocan los extremos y varios estados intermedios entre el dogma y la libre creación artística. “La violencia es la partera de la historia”, por años esta máxima acuñada por Marx en *El Capital*, se ha aceptado como contundente y más en una sociedad como la nuestra en donde sin lugar a dudas todos los cambios sociales importantes han sido acompañados de una fuerte dosis de violencia, Sin embargo, estos largos tentáculos mueven también los aspectos cotidianos de las sociedades. La cultura no es la excepción, los hechos de violencia tienen una repercusión directa

en las formas de creación cultural y en el arte, en gran medida se podría asegurar que los configuran.

Los fenómenos sociales siempre tienen una representación clara en el arte y, desde luego en la literatura, como una de las muchas formas de arte existentes. Ejemplo de ello es la novela negra norteamericana, la cual no se entendería sin la crisis económica desatada tras la Primera Guerra Mundial (1918) y la Gran Depresión o la lucha entre el Estado y su reforma de la ley seca contra el gansterismo (toda la década de los treinta); del mismo modo se podría ver a la revolución industrial (segunda mitad del siglo XVIII) como motor de la obra de Charles Dickens y su fascinación-repulsión por la naciente tecnología y sus repercusiones en la sociedad inglesa. México no es ajeno a este fenómeno y actualmente está pasando algo similar con la violencia producto del tráfico ilegal de drogas, como antes con la Conquista, la Independencia, la Revolución y cualquier estado histórico que obligara a una configuración social contundente. Esto va más allá de cualquier clasificación o intento de calificación estética, tampoco se reduce a una interpretación simplista por conglomerar en un listado los temas de moda. La violencia configura a la cultura. La cultura a la sociedad y las mismas instituciones que la sociedad pone en un pedestal en un afán pseudo progresista se encuentran de manera sistemática los mismos vicios conceptuales que terminan eternizando las injustas nociones de violencia o violencias varias con una repercusión en la vida de las personas.

La definición de cultura es, pues, siempre, una definición social. Pero la escuela hace propia la cultura particular de las clases dominantes, enmascara su naturaleza social y la presenta como la cultura objetiva, indiscutible, rechazando al mismo tiempo las culturas de los otros grupos sociales. La escuela legitima de tal manera la arbitrariedad cultural (Bourdieu, 1996:3)

La historia de nuestro país ha sido marcada por la violencia desde sus inicios. Sólo haría falta visitar nuestro pasado precolombino para detectar episodios de una violencia que parecieran señalar como intrínsecos a la personalidad del mexicano. Seguimos reproduciendo simbólicamente sacrificios humanos, sólo han cambiado nuestros dioses. De igual manera, el México moderno es un claro ejemplo de ello, puesto que para cada cambio de estrato histórico importante (llámese Independencia, Revolución, Guerra Cristera, Guerrillas) se hubo de pagar con una gran cantidad de sangre. Todos estos episodios históricos están representados en la cultura popular y en sus creaciones artísticas; tanto en lo que podemos entender como baja cultura o cultura popular, como en aquellos pocos que reconocemos como representantes del arte con mayúscula. El aspecto de la calidad de la obra queda relegado a segundo plano en el momento en que hacemos una lectura sociológica de los temas de moda. Sin embargo, el hecho de que casi todos nuestros escritores, desde los reconocidos universalmente por su innegable calidad literaria hasta los que ven en este nicho de mercado una oportunidad para hacerse de fama y éxito, estén constantemente escribiendo sobre la violencia es representativo de un espíritu de los

tiempos: desde la novela de la revolución no se veía un fenómeno social tan configurador, por lo menos en cuanto a temática, como lo es la literatura del narcotráfico, también llamada narcoliteratura. Tanto por el valor añadido de ese prefijo tan extendido en todos los rubros sociales como por una fórmula efectiva de ventas se garantizará, de entrada, un lugar en el estante de novedades en las librerías del país y una presencia en algunas librerías en el extranjero. La primera visión acompañaba un proyecto de nación, la segunda una negación del mismo, y además conlleva una fórmula exitosa de mercado que va más allá de la literatura. Sin ir más lejos esta categoría del lenguaje es explotada o transmitida como un virus, también desde arriba hacia abajo. Las explicaciones de la realidad se hacen del simplón e insuficiente lenguaje popular para explicar estas dinámicas, complejas por definición; ejemplo de ello es cuando Néstor García Canclini afirmó sobre la existencia de un “*narcorreordenamiento*”<sup>3</sup> de gran parte de la economía y la política, con la consiguiente destrucción violenta de los lazos sociales” (Fuentes Krafczyk, 2013:16-18). Estamos ante una crisis de gobernabilidad que va acompañada, como nunca, desde la creación del Estado moderno mexicano, de una crisis nominativa y, por consiguiente, de sentido. Gran parte del éxito del narcotráfico como negocio radica en la falta de fuerza intelectual en plantear y atacar en los foros indicados a esta actividad criminal. Este “virus”, tristemente, se ha transmitido a la academia, en donde hasta hace poco se empezó a tratar con seriedad.

---

3 Las cursivas son mías.

...la idea de “narcoliberalidad” es un ejercicio claramente calculado por la Industria Cultural. Sin embargo, se puede afirmar que el prefijo le quita sustancia a la cuestión del narcotráfico y su representación literaria, pero en los tiempos del neoliberalismo esto pasa a segundo término ya que “lo narco” se integra en la lógica del consumo. (Olvera, 2013:21)

El consumo de drogas no es un invento de los narradores mexicanos. En México, desde tiempos antiquísimos, se han consumido, cultivado y producido diversos tipos de drogas que bien valdrían otra investigación o una historia conceptual del tan estigmatizado término; algunos tipos de sustancias hoy consideradas como drogas no lo eran así en otros tiempos e incluso se comercializaban legalmente hasta el punto de ser socialmente aceptadas:

Desde finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX algunos productos derivados de la amapola y la cocaína se vendían en las boticas de las ciudades... Bayern, la farmacéutica alemana, producía el jarabe Bayern de Heroína, sí de heroína, y lo promocionaba para combatir las enfermedades respiratorias, incluso de los niños... Otro producto que tenía un gran éxito era el “vino de coca”, un jarabe elaborado con pequeñas dosis de cocaína, producido primero en Bolivia (el Elixir de la Coca) después en Francia (la versión más conocida era el Vino Mariani,

para cantantes y deportistas, producido en botellas de 250 cc, con 16 grados de alcohol). (Valdés-Castellanos, 2013: 29)

Asimismo encontramos pasajes anteriores al siglo XX en donde las “drogas” eran consumidas libremente, sin un estigma moral, desde los mercados populares y las farmacias hasta las fiestas de alta sociedad de las familias de bien o las festivas reuniones de los cotos de poder político y de negocios. Cada rubro socioeconómico tenía un abanico de opciones a elegir, algunas drogas no tardaron en ser consideradas un adorno más de la personalidad, una moda que llevaba implícita cierta sofisticación.

En el porfiriato... las cantidades de opio importado oscilaron entre casi ochocientos kilos y cerca de doce toneladas, en el periodo que va de 1888 a 1911... Los vinos (cordiales) de coca y los cigarrillos de marihuana formaban parte de los productos que se ofrecían normalmente en las farmacias. (Astorga, 2005, 17-19)

Las drogas no fueron un problema sino hasta que se empezó a ver como un negocio lucrativo. Algunas de ellas (el opio y el hachís) reflejaban en ciertos sectores el estilo de vida afrancesado y bohemio que estaba tan de moda en las altas esferas de la sociedad porfiriana. Lejos de ser satanizadas, éstas se volvían un referente de cosmopolitismo y del *bon vivant*. Algunas drogas acompañaban la ilusión de convertir

a sus consumidores, por lo menos a ojos de terceros, en ciudadanos del mundo en sintonía con las grandes capitales culturales del mundo. Ciertas drogas, bajo ciertas circunstancias, marcaban una diferencia de clases y, sobretodo, de sofisticación.

Por otro lado tenemos el caso de una droga cultural baja (en el sentido socioeconómico del destinatario del producto) como lo es la mariguana (tan cultural como lo es la tortilla de maíz, el chile, o el mezcal) y cuyas reminiscencias, junto al peyote y algunos hongos, nos conectan nuestro pasado indígena, tanto como droga recreativa como una droga mística que nos abrirá las puertas al mundo religioso. Este misticismo y dualidad entre los pueblos originarios mexicanos y lo que nos queda de ellos es revisitado en los versos del poema “Himno entre ruinas” de Octavio Paz a manera de común denominador temporal, en cierto modo eterno de lo “mexicano”: “Cae la noche sobre Teotihuacán. / En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana”. (Paz, 1990) Por muchos años la planta del cáñamo fue considerada parte de la herbolaria tradicional y de la medicina naturista mexicana. Su uso como droga era visto bajo un filtro clasista: droga para indios, es decir, para pobres, antepuesta a la visión de opio y el hachís como drogas para ricos y modernos (lo que hoy vendría siendo la cocaína); hasta hace poco se le asociaba peyorativamente como “vicio de soldados o de albañiles”, con los significados y las lecturas sociológicas que esto conlleva; basta ver la imagen con que se presentan a los soldados mexicanos en la película de corte realista *Heli* (Escalante, 2013) para darnos una idea de la vitalidad de estos prejuicios. Otro ejemplo contundente es la

conocida letra de la canción popular mexicana “La cucaracha”, que nos da una radiografía nada favorable de nosotros como mexicanos perezosos y viciosos, cuya única motivación son los placeres pueriles, entre ellos fumar marihuana para hacer llevadera y tolerable la terrible realidad y el caluroso clima en México. La revaloración de la marihuana como principal producto de importación ilegal y de consumo nacional sería a partir de la prohibición oficial del gobierno de los Estados Unidos. Esta política de Estado extranjera y su subsecuente gradual intromisión en las políticas nacionales vino a añadir el ingrediente principal al problema que vivimos hoy en día. Todavía podemos leer con sorpresa el discurso desaforado de Harry J. Anslinger el 12 de agosto de 1937 al ser aprobada por el Congreso de los Estados Unidos la “Marihuana Tax Act”, la ley que prohíbe por primera vez en los Estados Unidos el consumo, posesión y comercio de esta droga en todo su territorio, marcando un precedente importante que se extendería al resto de las drogas, tanto naturales como producidas por el hombre:

Hay cien mil fumadores de marihuana en los Estados Unidos, y la mayoría de ellos son negros, hispanos, filipinos y artistas del espectáculo. Su música satánica, el jazz y el swing, es resultado del uso de la marihuana. La marihuana hace que mujeres blancas busquen relaciones sexuales con negros, artistas y demás. La marihuana conduce al pacifismo y al lavado de cerebro comunista. Te fumas un churro y probablemente mates a tu hermano. La marihuana es la droga que más violencia está causado en la historia de la humanidad. (Enrique Osorno, 2009:65-66)

Este discurso le atribuye tantos males a la marihuana que termina por no decir nada, prácticamente todos los enemigos del Estado norteamericano de la época están presentes en este breve pasaje: la inmoralidad, el sexo, las minorías étnicas y raciales, el comunismo y el pacifismo, todas con la juventud norteamericana como objetivo principal; en este diagnóstico está presente de manera velada el doble discurso moral norteamericano. Con el tiempo, el comercio ilegal con nuestro vecino del norte así como las modas de consumo hicieron que la marihuana adquiriera una nueva imagen atractiva ante los consumidores nacionales. La fascinación por la marihuana se redimensionó gracias a que se convirtió en un producto de moda a partir de los movimientos de liberación internacionales de los años sesenta. Este producto, ya posicionado en la mente de los consumidores deseosos de pertenecer a un estilo de vida cosmopolita, en un marco de prohibición legal y lo que esto conlleva, un deseo irrefrenable de ser parte de los placeres negados, hicieron que se alejara del estigma de ser una droga marginal y encontrara un nuevo mercado en la clase media y media alta mexicana e internacional.

Es bajo estas condiciones en que se inicia el conflicto por el tráfico de drogas en México, con los resultados que hoy día conocemos y sufrimos. Habría que hacerse la pregunta de en qué momento esta criminalidad resultó atractiva como

tema, en qué momento el narcotraficante pasó de la criminalidad al heroísmo (o antiheroísmo). Las respuestas las encontraremos tanto en el registro del devenir histórico como en el devenir literario. En lo histórico tenemos la figura del caudillo, el líder carismático que se gana las simpatías del pueblo, que nace en un contexto rural, luego emigra a ciertas figuras políticas y ahora es asociado al narcotráfico y la personalidad de algunos de sus líderes. Aquí cabrían por ejemplos las manifestaciones en el 2014 en Guamuchil y Culiacán, en el estado de Sinaloa, a favor de la liberación de Joaquín Guzmán Loera, alias “el Chapo” o la mistificación hasta la santificación del salteador de caminos Jesús Malverde. Esta comparación terrible entre los líderes de cotos de poder “legales” (políticos, jefes de sindicatos, hombres de negocio, trabajadores del estado) con los líderes “ilegales”, en el sentido de la procedencia de su poder, es un síntoma innegable de una nación rota, no es gratuito que el “prefijo maldito” se haya colado para definir el país que construimos entre todos y la relación de contubernio entre ambos tipos de líderes: el narcoestado, la narconación. La definición que nos da el historiador Enrique Krauze agrega un rubro inquietante: el caudillo tiene algo de revelación y encanto divino. Sólo así se puede entender la fidelidad y entrega de algunos pueblos mexicanos a los señores del narco, dicho sea de paso, estos tienen más bondades hacia su pueblo que el mismo Estado: la palabra clave es sin duda “olvido”.

El hundimiento del orden histórico español provocó en toda América Latina la aparición de los caudillos. Entre nosotros la palabra no tiene, por fuerza,

connotaciones negativas. Eran los hombres fuertes, los nuevos «condotieros», los jefes, los dueños de vidas y haciendas, los herederos del arquetipo hispano-árabe que blandía la reluciente cimitarra, o los émulos de los caballeros medievales que «se alzaban con el reino». Este proceso se repitió en el México del siglo XIX, aunque con una particularidad. Los caudillos mexicanos tenían algo que iba más allá del mero carisma: un halo religioso, ligado en ocasiones al providencialismo, otras a la idolatría, a veces a la teocracia. En todo caso, una concomitancia con lo sagrado. (Krauze, 1994:7)

Otras características propias de este *neocaudillo* serían el de imponer un revanchismo cultural, que poco a poco está impregnándose en el resto de la sociedad (Schwarz, 2013) y el de pasar del delitos “menores”, como siembra, producción, distribución y venta a formas más violentas de asegurar su influencia comercial, como tortura, secuestro y asesinato. Funge como un protector de un pueblo hipócrita y zalamero que, ya sea por el abandono histórico del Estado o por simple torpeza, no pone en tela de juicio las acciones de su protector mientras no vayan en contra propia. Este es un aspecto nodal que gran parte de la narconarrativa, al igual que la nación de la que nacen sus escritores y sus historias, han decidido hacer de la vista gorda: la poca o nula autocrítica de un pueblo fascinado por una idea criminal de justicia a partir de un sentimiento de venganza y revanchismo.

A lo largo de la historia de la humanidad se ha entendido casi de manera natural que la violencia es una comparsa obligada de ésta; se cree que todo cambio radical y/o significativo necesariamente conlleva una alta cuota de violencia que altere el orden social establecido. No viene al caso hacer un listado de los eventos históricos por todos conocidos que sustentan esta idea, siendo la violencia bélica la cumbre y la muerte la medida; lo que sí importa es señalar el establecimiento del Estado moderno entre los siglos XV y XVI como el periodo clave en que la ética viril (en tanto que masculina) de la violencia potencializó su práctica y su subsecuente desarrollo. El cual, a lo largo de los años, ha desembocado en variadas y sutiles formas de violencia, mismas que desde luego están desarrolladas tanto en Europa como en América y el resto del mundo. Esta ruta de estudio es relativamente nueva, la violencia actual como una extensión de las formas de violencia tóxica que implica la idea de lo masculino, llevada a sus últimas consecuencias y cuya ruta siempre es la misma: machismo, sexismo, racismo, deshumanización, en general.

El sujeto criminal ocupa un lugar central en la formación de la identidad nacional, ya que se impone como modelo dominante de la masculinidad: el pirata, el bandido, el capo, tanto como el revolucionario, son sujetos deseables que protagonizan las narrativas más emocionantes de la historia cultural (Domínguez Ruvalcaba, 2015:11)

La misma máxima del padre del Estado moderno *homo homini lupuses*<sup>4</sup> (recuperada del poeta latino Plauto) conlleva una imagen de la violencia que recrea la biología darwinista tan cercana al derecho natural (Benjamin, 1991:24) a la que tanto temían Thomas Hobbes y sus contemporáneos. Estamos ante la renuncia del individuo en aras del ser social, una renuncia sustentada en el intento de suprimir toda expresión bélica; irónicamente este cambio de paradigma terminaría siendo todo lo contrario: un terreno fértil para perpetuar y crear nuevas formas de violencia cada vez más especializadas, ya visibilizadas en el siglo XX, especialmente por los aportes de la psicología, el revisionismo histórico y la naciente sociología.

Autorizo y transfiero a este hombre o a esta asamblea de hombres, mi derecho a gobernarne a mí mismo, con la condición de que vosotros trasfiriereis a él vuestro derecho y autorizareis todas sus actos de la misma manera. Hecho esto, la multitud así unida en una persona es llamado Estado, en latín *CIVITAS* (Hobbes, 1982:148)

Esta violencia “inmediata, pura”, (Benjamin, 1991:41) que por siglos sólo fue reconocida por parte de los aquellos que la sufrían sin siquiera existir ningún tipo de nominación o categoría por quienes la imponían, se acentuó con las medidas de protección y vigilancia por parte del Estado moderno hacia sus ciudadanos. Surgen

---

4 “El hombre es el lobo de hombre”

los mecanismos de control, los que protegían a los ciudadanos de invasiones y guerras, ahora servían también para castigarles. A finales del siglo XVIII empiezan a desaparecer los castigos en las plazas públicas para dar paso al castigo por parte del Estado. Es decir, las primeras instituciones en donde el pueblo controlaba, ya con toda la fuerza del Estado, los delitos. Se inauguraron las primeras instituciones modernas de defensa y autocontrol, “El castigo pasó a ser un arte de sensaciones insoportables a una economía de derechos suspendidos” (Foucault, 2002:13) así como las prácticas de orden dominante y los poderes fácticos (escuela, universidad, medios de comunicación y el mismo lenguaje). Parecería que la escuela legitimaría de alguna manera toda arbitrariedad cultural y reduciría las diferencias propias que el Estado moderno busca imponer, pensando que estas diferencias pueden redundar en violencia bélica. Sin embargo, poco se diferenciará una escuela pública de un ejército, en el sentido de obligatoriedad impuesta desde el poder del Estado: “Toda Acción Pedagógica es objetivamente una violencia simbólica en tanto que imposición, por un poder arbitrario, de una arbitrariedad cultural”. (Bourdieu, 1996:45)

El fracaso del contrato social como instrumento liberador de violencia bélica (puesto que no sólo siguen existiendo guerras, sino que se han vuelto potencialmente más destructivas hasta el punto de volverse una amenaza real de retroceso humano y una posibilidad de acabar con la vida en el planeta tal como la conocemos hoy día) no sólo no llevó al ser humano en una dirección de paz y de justicia, sino que la violencia en sí misma se convertiría en la fundadora del “orden”

social (Girard, 2006). El paso de barbarie a civilización disfrazaba nuevas dinámicas de dominación en donde el pueblo dominado otorgaría legalidad a esta dominación (no diferente al estado de dominación bárbarico anterior, por ejemplo, la anexión forzosa gracias a la guerra a un pueblo invasor) reconociendo el legítimo orden social del dominante, al mismo tiempo que desconocen la injusticia inherente de esta dominación. Se podría afirmar que las injusticias entre los grupos humanos se potencializaron en la misma medida que la tecnología, el avance científico y su fracaso como instrumento que llevaría a la humanidad a un estado de convivencia pacífico sólo terminó por revelar algo que siempre estuvo ahí y que muchos señalan simplemente como naturaleza humana.

La dominación de algunos sólo es posible –salvo los casos, muy pocos en democracia, de recursos a la fuerza física– porque reconocen como legítimo el orden social dominante, al mismo tiempo que desconocen su carácter arbitrario de orden alienante (Crettiez, 2009:16)

Los escenarios que parecen empatar a la historia de la humanidad con un desarrollo imparable de violencia son matizados por investigaciones como las de Robert Muchembled (por lo menos en lo que compete a Europa) quien afirma precisamente lo contrario: desde el siglo XIII la violencia ha disminuido en forma continua en Europa occidental y, en menor medida, en el resto del mundo. Desde luego estamos ante una provocación que es, al mismo tiempo, una comparación

sesgada en ciertos rasgos que sacan de la ecuación el factor tecnológico, la violencia supeditada exclusivamente a la que es generada por las guerras, además de otros factores.

La única conclusión que comparte la mayoría de los investigadores constata la emergencia en el Viejo Continente de un poderoso modelo de gestión de la brutalidad masculina, especialmente juvenil. Si se excluyen las guerras, que son tributarias de otro tipo de análisis, el hombre es cada vez menos un lobo para el hombre en dicho espacio, por lo menos en el último tercio del siglo XX. Los cambios observados a partir de esa fecha podrían reflejar un preocupante cambio de tendencia. (2010:10)

La hipótesis de Muchembled choca con la gran literatura que afirma el carácter sanguinario del recién terminado siglo XX (Hobsbawm, 1999). La obra apela, desde el revisionismo sociohistórico, cómo la violencia bélica y criminal ha disminuido entre los hombres jóvenes de la Europa occidental (desde luego este análisis se centra en el gran norte hegemónico, en la parte más poderosa del mundo y con esta delimitación centrada exclusivamente en Europa).

Esta transformación le debe mucho a los productos culturales, Muchembled señala cómo las novelas (recordemos que la novela es el género literario representativo del siglo XX) sirvieron como una especie de educación moral y que lograron, de alguna manera, que los jóvenes varones no traspasaran el tabú del asesinato; antes fueron obras de corte netamente pedagógico cuya influencia en la

educación fue importante, como *De la urbanidad en las maneras de los niños*, de Erasmo de Rotterdam o *El cortesano*, de Baltasar de Castiglione (ambas escritas a principios del siglo XVI) las que mostraban el terrible defecto de personalidad y las consecuencias de llegar a las cumbres de la violencia, supeditada y justificada solamente en tiempos de guerra y para defender a su grupo social de las invasiones. Desde la ironía y con su particularidad estilo (reflexionar con el humor como punto de partida) el sociólogo esloveno Slavoj Žižek afirma lo contrario (desde su singular forma de entender al humor como método filosófico), cuando dice que es precisamente la cultura la que nos proporciona los elementos de identidad que configuran y potencializan a la violencia. “Ahora bien ¿Y si los humanos superan a los animales en su capacidad para la violencia precisamente por qué hablan?” (2013:14) Más allá de una lectura literal, es decir, los seres humanos son más violentos que los animales porque hablan y no se entienden (que se resolvería fácilmente con literatura sobre las diferencias desde la biología y/o la psicología entre los conceptos de agresividad y violencia), debemos ir a la consecuencia que esta reflexión conlleva en el mundo contemporáneo. Ejemplo de ello es la guerra santa entre Oriente y Occidente, la cual está llegando a puntos críticos, lejana a una solución cercana ya sea desde el acercamiento cultural o fuera de éste<sup>5</sup>. “La violencia es agresividad, sí, pero agresividad alterada, principalmente, por la acción de factores socioculturales que le quitan el carácter automático y la vuelven una

---

5 Para un análisis profundo sobre la noción, desde el comportamiento animal, es decir, de “agresión” (incluso en el ser humano, en tanto que animal) véase Lorenz (2005).

conducta intencional y dañina”. (Sanmartín, 2007:9) Este fracaso del arte como válvula de escape de la violencia de los seres humanos ha ido al otro extremo de la idea a partir de los medios masivos de comunicación. El nuevo paradigma señala precisamente lo contrario: los productos culturales con temas cercanos a la violencia, lejos de educar moralmente en el ejemplo (más allá de si su intención sea ésta) llegan a violentar al consumidor de este producto. Ejemplos de ello sobran y siempre son de tipo generacional, y en eso el siglo XX tiene muchos que ofrecer dado el vertiginoso avance tecnológico: la generación de la radio acusa a la televisión por sus contenidos violentos, la de la televisión a los videojuegos y la de los videojuegos al internet. Lejos de una crítica de contenidos profunda (producto de otra investigación) sería necesario centrar nuestras reflexiones en esta trinidad que posibilitan los divertimentos contemporáneos, cada vez más efectivos en su difusión: medio, contenido y consumidor de contenidos. Seguramente encontraríamos una idea más enriquecedora del lugar que ocupa la violencia en esta fórmula.

Finalmente, sería solamente cuando centráramos nuestras reflexiones sobre el tipo de violencia que observa en su obra Robert Muchembled, es decir, la violencia máxima que necesariamente terminaría con el asesinato y/o la muerte violenta de otro ser humano, cuando podamos resolver la supuesta polémica sobre las modernas disecciones de la violencia contemporánea que parecerían ser relativizadas en esta obra. Gran aportación de las ciencias sociales del siglo XX el “descubrir” las violencias invisibles, que si bien no eran señaladas sí eran sufridas.

No olvidemos que el ser humano es un animal nominativo, toda reflexión y/o conocimiento generado inicia al ponerle nombre a las cosas: no existe la violencia, como un concepto que englobe los diversos sufrimientos que la humanidad debe superar. Lo que existen son violencias, plurales y dolientes: “Según el Banco Interamericano de Desarrollo el fenómeno de la violencia es complejo y multifacético; no hay una sino muchas variedades de violencia, por lo cual es un problema definirla”. (Sánchez, 2002:5) Hacerlas visibles será el primer paso para poder superarlas y este inicio del siglo XXI parecería ser un periodo de ajuste en donde el ser humano se empieza a cuestionar sobre la gran variedad de violencias del mundo y la manera más inmediata de poder, primero, evidenciarlas y, segundo, eliminarlas de la vida social, más allá de la nominación como dinámica delictiva o por lo menos hasta que dicha denominación sea legislada. El otro fenómeno contra estas visibilizaciones que, en teoría, serían benéficas para la sociedad en su totalidad, (en tanto que la búsqueda es precisamente la de una sociedad menos violenta) es que el reajuste se acentúa cuando estas discusiones llegan a los foros legislativos de las naciones. Evidenciar, sin el sustento del castigo justo, de poco o de nada sirve.

## **2. Violencia y poder**

### **2.1 Violencia y política**

Es impensable analizar a la historia moderna del país y hacer énfasis en la violencia generada y sufrida sin tener en cuenta la noción de las políticas públicas con las que se les ha hecho frente. Este es un punto que a veces se pierde en las reflexiones de los estudios desde las diversas áreas del conocimiento: la particular violencia que sufre el país es producto de un estado de injusticia, de estar viviendo dentro de un Estado con una noción de justicia evidente, simplemente cancelarías el sentido de búsqueda de dichas políticas. Es la violencia que el Estado moderno ha detectado y la forma que ha utilizado para poder erradicarla la que se ha venido desarrollando. Recordemos que el Estado, en el poder que el pueblo le otorga, ejerce ciertos tipos de violencia legitimadas por él, asimismo la organización civil es capaz de ejercer también cierta violencia legítima contra el Estado, cuando un estado de injusticia se impone sobre ciertos grupos; ejemplos de esto son la violencia bélica y el derecho de huelga, respectivamente. Es en algunos productos culturales donde podemos entrever estas formas de violencia, algunos de ellos visibilizan de manera clara estas nociones de injusticia sufrida históricamente por los pueblos americanos colonizados. Entre ellos, desde luego, encontramos esta ruta representada a lo largo de toda la literatura mexicana, poniendo especial énfasis en la que tiene una temática violenta o

se desarrolla en tiempos de inestabilidad social. Existe, dentro de la tradición literaria y sobre todo en la dramática hispanoamericana, la denuncia como temática y estética, a veces cercana a nociones ideológicas o políticas.

El narcotráfico posee entonces el potencial creador necesario para reconfigurar la sociedad, deslegitimar la “violencia legítima” hasta entonces reservada a las fuerzas oficiales de seguridad, favorecer la emergencia de nuevas clases sociales, y para intervenir el Estado hasta desarticularlo. Las narrativas sobre el narcotráfico plasman la violencia, la corrupción política y la impunidad con la que los criminales exhiben públicamente su poder. De ahí que la crítica literaria tienda a relacionarlas con el neopolicial latinoamericano y hasta con la larga tradición de novelas sobre el cacique-dictador. Pero ante todo hace visible la emergencia de nuevos colectivos, la transformación de los cuerpos sociales tradicionales en carne elusiva, monstruosa, ingobernable. (Fuentes Krafczyk, 2013:31)

Es innegable que todos los medios para llegar a un estado de justicia constituyen el fin de toda lucha y en este sentido podemos entender lo absurdo de este ideal, puesto que el ser humano (sea de la nacionalidad que sea) jamás llegará a un estado de comodidad tal en el cual su condición de ser sufriente haga que todo tipo de violencia en potencia desaparezca, eliminando así todo el sentido de cualquier lucha. Por el contrario, la historia de México ha sido una historia edificada sobre un cimiento de gran violencia. La criminalidad, como motor de las cumbres de

la violencia en la historia del país, ha puesto en duda, más de una ocasión, este supuesto estado de justicia representada por el Estado mexicano. En el ejemplo de periodo histórico que merece esta investigación podemos observar una clara crisis de gobernabilidad en varias zonas del país, y no sólo en el noroeste como algún sector de los gobiernos en el poder han querido asegurar. La misma opinión pública de los pueblos protegidos por estos grupos delictivos (positiva, en contraposición al Estado mexicano y su olvido) otorga una credibilidad que raya en el fanatismo en cierto sector de la población. Parte de este país, representado por figuras políticas encumbradas por este sector de la población (después de todo, votantes con una agenda política) podrían ser parte de esta agenda indirecta de la industria para así facilitar su traspaso hacia la legalidad; en realidad este y no otro es el debate que se está realizando hoy en día en los grandes foros políticos del país, con el costo político de transformar al criminal, tras algunas firmas y un par de fotos, en un respetable empresario.

¿Cómo puede el crimen organizado manifestarse ideológicamente? Si lo ideológico consiste en conceptos que aglutinan a la sociedad, como Estado, derecho y democracia, el crimen organizado no tiene ideología. No obstante, la historia de México presenta una continuidad en la relación de las actividades criminales con los conflictos políticos, con lo que podemos concluir que, o bien la política nacional carece de legitimidad, o la criminalidad se legitima al participar en la política (Domínguez Ruvalcaba, 2015:10)

Siempre habrá una lucha, siempre la condición humana será perfectible: "Tú no eres especial. Tú no eres un precioso y único copo de nieve" Con esta frase de su novela *El club de la pelea* (2006) el novelista norteamericano Chuck Palahniuk definiría sin buscarlo a toda una generación: la generación copo de nieve, precisamente, la cual se caracteriza por haber llegado a la edad adulta en el 2010 y con ser extremadamente vulnerables ante los diferentes tipos de violencia (las clásicas y evidentes) pero también de las llamadas microviolencias (violencias cotidianas que poco a poco son señaladas y combatidas). Estamos probablemente ante las camadas generacionales más sensibles en la historia de la humanidad. Esto, más que una moda proveniente del extranjero (como muchos detractores han querido señalar), también trastoca la realidad nacional. Es en estas coordenadas donde debemos entender el papel de la política, especialmente la que surge desde abajo hasta arriba, y sus dinámicas frente a la violencia: no sólo las evidentes muestras de violencia de un país roto por la criminalidad y la corrupción, sino en una generación que responde a otra sensibilidad generacional que no está dispuesta a tolerar ningún tipo de violencia, aunque probablemente tampoco esté dispuesta a tolerar alguna forma de lucha.

Estas ideas están flotando en el aire. La bipolaridad del mundo quedó en el pasado, así como los grandes relatos que le daban forma a las políticas de las naciones modernas. Estamos viviendo las formas más sofisticadas de hacer política, herencia de las naciones del norte hegemónico pero con una lenta, aunque

constante adaptación y evolución en el entorno hispanoamericano. Desde las nociones de biopolítica (regularización de la seguridad y bienestar de las vidas humanas), pospolítica (alejada de los grandes relatos civilizadores modernos, más centrada en la administración y la gestión por parte de profesionales y expertos) o corrección política (con un nivel de insatisfacción general a partir de las metas imposibles de cumplir) tratamos de atender los problemas más antiguos del ser humano, siendo la violencia que genera el tráfico ilegal de drogas prohibidas uno de los más apremiantes. No propiamente por el tema del delito en cuestión, sino por la delicada situación social que impone al resto del país. Cada vez más, nociones políticas como “izquierda” o “derecha” dejan de tener sentido en este nuevo escenario político mexicano, lo cual es aprovechado por nuevas fuerzas políticas que parecen entender las nuevas coordenadas en que se mueven las piezas del ajedrez político.

En lo concerniente a la violencia generado por el tráfico ilegal de drogas y las políticas públicas que enfrentaron de manera frontal a esta actividad criminal tendríamos que marcar como inicio a las reformas al código penal iniciadas a partir de 1994 las cuales empezaron a criminalizar actividades laterales de los grupos del crimen organizado y a darles una mayor pena a las que ya estaban tipificadas como ilegales “diversos delitos quedaron exentos de la posibilidad de que se otorgaran beneficios de preliberación” (Bergman, 2004:6). A estos primeros esfuerzos le siguieron varias modificaciones más, hasta el punto de que, del 2000 al 2008, en un

esfuerzo desesperado que a la larga demostraría su fracaso, se realizaron 17 reformas al código penal.

Entre estas modificaciones se afinaron los castigos sobre la aparición de nuevos bienes jurídicos, la sanción de nuevos comportamientos, la transformación de nuevas figuras penales, el aumento generalizado de las penas de prisión, mayor castigo a la intervención de las comunicaciones privadas y finalmente, las controvertidas medidas de excepción que legalizan el desconocimiento de algunos ciudadanos como sujetos de pleno derecho, las cuales, hasta la fecha de hoy, han demostrado ser insuficientes para combatir esta forma de criminalidad. El entonces recién elegido presidente mexicano Felipe Calderón Hinojosa como primera medida de su administración, declaró una guerra frontal contra los diferentes cárteles del país, lo que significó un nuevo fracaso de política pública que le causó al país una guerra intestina que afectó tanto a los criminales como a sus perseguidores, creando un estado de inseguridad al resto de la sociedad civil. Como nunca, los métodos de terrorismo se afinaron (decapitaciones, torturas en video difundidas por las redes sociales, presión por secuestro y/o asesinato a personas ajenas a estas actividades delictivas, “levantamientos”, “encobijados”, reporteros silenciados con violencia real o verbal) hasta crear una crispación social tal en algunas regiones del país que redundó en un costo político importante en zonas de poca alternancia partidista.

## 2.2 Violencia estructural y violencia cultural

Para los conceptos de violencia estructural y violencia cultural recurrí a los Estudios de la Paz (también llamados Irenología), específicamente a la tipología de la violencia cultural que contiene la subcategoría analítica de violencia estructural y al concepto de triángulo de la violencia, que contiene a la subcategoría analítica de violencia cultural, ambas construcciones son propuestas por el sociólogo y matemático noruego Johan Galtung. (2003) Como todas las teorías importantes, ésta va más allá del área de estudio en la que nace y las reflexiones teóricas de Galtung, si bien se dieron en el nicho del Derecho Internacional y las Relaciones Internacionales (hasta fundar su propia área del conocimiento), resultan especialmente iluminadoras para describir algunas de las dinámicas de la violencia que están presentes en mi corpus de estudio literario. Más adelante, en el subíndice 4 del capítulo I “Las formas de la violencia posmoderna”, en donde enlisto una serie de propuestas de visibilización y combate a la violencia a partir de la 2da mitad del siglo XX, hablaré con más detenimiento de estas unidades de análisis. Recordemos que la gran literatura académica (en tanto que producción de estudios) surgió en este lustro y que no hace mucho el tema aún no era estudiado desde una lógica multidisciplinaria. En 1908, a principios del siglo XX, el filósofo francés George Sorel en su obra *Reflexiones frente a la violencia* aún se cuestionaba sobre los estudios

serios a este t3pico: “los problemas relativos a la violencia siguen siendo hasta hoy muy oscuros”. (Sorel, 1976)

Adelanto en este apartado de mi investigaci3n la influencia del ensayo “La violencia como actante en la obra de 3lmer Mendoza” de Guadalupe Mar3a Garc3a Carrera e Iliana Reyes Retana, incluido dentro de la antolog3a de ensayos acad3micos *3lmer Mendoza: visi3n de una realidad literaria* (2013:68) por parte de Universidad de Sonora. En este trabajo se propone esta mezcla entre algunos conceptos de los Estudios de la Paz y la cr3tica literaria a manera de rasgos generales, centr3ndose en lugares comunes, temas obsesivos y poniendo especial 3nfasis en la noci3n literaria de “actante”, siguiendo la definici3n de Greimas (1990), en un peque1o corpus compuesto de 5 novelas de 3lmer Mendoza. Si bien la novela que analizo en esta investigaci3n est3 incluida en esta selecci3n no centra sus reflexiones en la violencia como tema y su v3nculo con la realidad social del pa3s (el cual es precisamente el objetivo de mi investigaci3n). Dentro de los estudios literarios que contempl3 para realizar mi investigaci3n a lo largo del periodo del doctorado encontraba a menudo m3todos anal3ticos demasiado r3gidos hacia las 2 formas de entender el problema: a) como una investigaci3n netamente literaria y que se resolver3 con herramientas de an3lisis literarios o b) como una investigaci3n literaria con un trasfondo social explotable como tema de estudio, lo cual dejaba en 2do t3rmino a las obras literarias en s3.

La tipología de la violencia y el concepto del triángulo de la violencia de Galtung me permiten estudiar el hecho histórico (cuando este es mencionado, de manera literal o metafórica en el universo ficcional de la novela) sin la rigidez de un análisis enfocado en la descripción, reflexión y explicación de los asuntos sociales (después de todo el objetivo de esta teoría no es otro que la consecución de la paz) y además me permite aprovechar los conceptos resultantes de este análisis de la violencia para lograr una interpretación plural y multidisciplinaria, llegando a transitar verticalmente a través de los terrenos de los estudios literarios. (Cuadro 1)

**Cuadro 1. Una tipología de la violencia (Galtung, 2003:10)**

	Necesidad de supervivencia	Necesidad de bienestar	Necesidades identitarias	Necesidad de libertad
<b>Violencia directa</b>	Muerte	Mutilaciones, acoso, sanciones, miseria	Desocialización, resocialización, ciudadanía de segunda	Represión, detección, expulsión
<b>Violencia estructural</b>	Explotación A	Explotación B	Penetración, segmentación	Marginación, fragmentación

La sustitución de valores en función de analizar un particular tipo de violencia nos podría llevar a inferir las injusticias producto del “intercambio desigual” por parte del Estado mexicano y las sociedades criminales del país alimentadas por una parte de la sociedad a la que se le fueron sistemáticamente negando oportunidades. Dos anotaciones a esta dinámica: 1) Ésta debe entenderse en el marco del capitalismo y

de las leyes de mercado, lo cual redimensiona los alcances y ganancias de esta actividad criminal y 2) no se trata de perpetuar el viejo discurso que criminaliza a la pobreza, simplemente es evidente que el abanico de oportunidades que los podría conducir a cierto éxito económico y a un ideal de vida deseado por parte de los mexicanos que se han dedicado al tráfico ilegal de drogas es pequeño. Muchas veces es la única alternativa para miles de jóvenes en algunos pueblos del país que se dedican exclusivamente a actividades relacionadas con el narcotráfico, es bien sabido que el campesinado mexicano abandonado por el neoliberalismo es forzado a cultivar opiáceos para poder sobrevivir.

Para discutir los tipos de violencia estructural se precisa una imagen, un vocabulario y un discurso, con el fin de identificar todos sus aspectos y ver cómo se relacionan con las categorías de necesidad. La estructura violenta típica, en mi opinión, tiene la explotación como pieza central. Esto significa, simplemente, que la clase dominante consiguen muchos más beneficios de la interacción en la estructura que el resto, lo que se denominaría con el eufemismo de *intercambio desigual*. Esta desigualdad puede llegar a ser tal que las clases más desfavorecidas viven en la pobreza y pueden llegar a morir de hambre o diezmados por las enfermedades, lo que denominaría tipo de explotación A. O pueden ser abandonadas en un estado permanente y no deseado de miseria, que por lo general incluye la malnutrición, con un desarrollo intelectual menor, las enfermedades, que comporta también una menor esperanza de vida, lo que constituiría el tipo de explotación B. En este sentido, la

forma en que las personas mueren varía de acuerdo a la posición que se ocupe en la estructura social. Así, en el Tercer Mundo, los mayores índices de mortalidad se deben a la diarrea y a las deficiencias de inmunidad; mientras, en los países desarrollados, de forma prematura y evitable, como consecuencia de enfermedades cardiovasculares y tumores malignos. Todo esto sucede dentro de un sistema de estructuras complejas y al final de las cadenas causales, altamente ramificadas, largas y cíclicas. (Galtung, 2013:11)

Más adelante señalo las similitudes entre las conclusiones entre Roland Barthes y Slavoj Žižek, en el sentido de encontrar en el lenguaje una herramienta poderosa para combatir cualquier crisis de violencia. De nuevo agregaré una similitud con el último gran filósofo socialista con la conclusión a la que llega Galtung de separar como categorías diferentes a la violencia directa y socialmente aceptada como tal, con todos los discursos y prácticas que la perpetúan o incluso le llegan a intensificar. La primera ha sido una constante reflexiva en la historia de la humanidad, la segunda no. Es en el siglo XX, gracias a disciplinas tan aparentemente lejanas como la psicología, la filosofía, la medicina, la sociología y los estudios culturales, cuando más importancia se le ha dado al estudio de las violencias o “medios” para llegar a un estado de violencia. Es decir, y abusando un poco del reduccionismo de resumir varias teorías en una sola, la academia volteó a

ver a la cultura y a las estructuras sociales como formas que moldearán y afectarán la vida de las naciones del mundo.

### 2.3 Violencia simbólica

Ya Pierre Bourdieu señalaba la importancia no sólo de que los dominados, sino además de que los dominadores reconocieran las prácticas abusivas y de violencia. Si volvemos al siglo XX pareceríamos estar ante un siglo en donde las ciencias sociales se dedicaron a visibilizar violencias “no sufridas”, en el sentido de no ser comentadas, nominadas, reflexionadas (la nominación es apenas el primer paso para la reflexión) no sólo por el grupo que ejerce la violencia en aras de la dominación (lo cual tendría cierta lógica de parte del grupo que ejerce el abuso), sino incluso por el grupo violentado. La peor de las violencias simbólicas es aquella en donde todo está sobreentendido, en donde las cosas “así son” por mera convención social que conlleva un alto grado de conveniencia por parte del grupo dominante sobre el grupo sometido. “La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «expectativas colectivas», en unas creencias socialmente inculcadas” (Bourdieu, 1999: 173)

El concepto de violencia simbólica de Bourdieu ha tenido muchos críticos, desde aquellos que la minimizan o simplemente la niegan hasta los que tachan a los científicos sociales de aprovecharse al señalar violencias que los actores violentados no sufren. No de inventar violencias, sino de no contribuir más allá de señalar dinámicas que poco o nada cambiarán dentro de los grupos humanos estudiados.

Ejemplos sobran, desde la situación de la mujer en el mundo islámico, hasta los métodos de contratación de personal para puestos dentro de cualquier dependencia de gobierno en México. Con este par de ejemplos tan lejanos quiero señalar cómo algunos de estos estudios<sup>6</sup> empatan lo obviamente observable con violencias cotidianas cuya resolución aunque encomiable, está lejana a ser comparada con las cumbres de las dinámicas de violencia más directas e inmediatas, que siguen siendo las cumbres de la violencia. Es decir, la violencia bélica y el asesinato de individuos o grupos humanos.

Žižek señala que el ejemplo más evidente de violencia simbólica era el capitalismo: “desde la masacre de la Conquista en México hasta la del Congo Belga en el siglo XIX” (2013:26). Sin embargo, se puede optar por una tercer vía interpretativa, aquella que une estos estudios con aquellos que tienen una idea de violencia más clásica. Por ejemplo, los índices de feminicidios cada vez más elevados en varios lugares de la República Mexicana bien podrían ir de la mano con estudios de violencia de género que permitan aportar visiones reflexivas profundas para resolver este problema de evidente criminalidad, más allá de si la etiqueta “cultural” es aceptada o no.

Una de las cualidades que tuvo el siglo XX es que todo se volvió susceptible a ser “menos violento”; insisto en señalar que esta cualidad no es propiamente una

---

<sup>6</sup> Los ejemplos referidos son el libro *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate* (1992) de Leila Ahmed y a *Estudios Económicos de la OCDE México* (2017) respectivamente.

crítica negativa a los estudios desde las ciencias sociales pero sí explica algunos de los ataques a éstos sobre este aspecto de la violencia. Debemos recordar el carácter alienante que imponen las constantes dinámicas de violencia sobre los actores sometidos, ese abandono y esa falta de rebeldía tan repudiada desde grupos que no han sufrido esos extremos de violencia no tiene razón de ser, o por lo menos constituye una falta de empatía que es imposible de tolerar por cualquier científico social. Uno de las definiciones que utilizó Bourdieu sobre su concepto de violencia simbólica es luminoso al respecto: “[se trata de] una violencia suave, invisible, desconocida en cuanto tal, *elegida*<sup>7</sup> tanto como sufrida” (Bourdieu, 2007:205). El objetivo final de cualquier denuncia de dinámicas de violencia es su erradicación y ésta sólo se logrará si la visibilización y/o denuncia logra afianzarse como el primer paso para su criminalización. No basta con tocar las esferas de la reflexión ética y de justicia. Es necesario que sea calificada como tal por la sociedad que la sufre y sea aceptada en un ámbito de justicia por la sociedad que la ejerce.

La tarea de una crítica de la violencia puede circunscribirse a la descripción de la relación de ésta respecto al derecho y a la justicia. Es que, en lo que concierne a la violencia en su sentido más conciso, sólo se llega a una razón efectiva, siempre y cuando se inscriba dentro de un contexto ético. Y la esfera de este contexto está indicada por los conceptos de derecho y de justicia. (Benjamin, 1991:23)

---

7 Las cursivas son más.

El contexto ético del que habló Benjamin y que consiguió entablar el inicio de una nueva corriente de pensamiento desarrollada a mediados del siglo XX arrojó nueva luz a viejos procesos de violentización, tan sufridos como silenciados, tanto por violentados como sujetos que, por diversos motivos, ejercieron la violencia: “Si la justicia es el criterio de los fines, la legitimidad lo es el de los medios” (Benjamin, 1991:24). Siguiendo la misma ruta señalaría lo inútil de la visibilización sin un consecuente castigo justo, apartado de revanchismos (una forma más de violencia evidenciada en sociedades históricamente violentadas por diferentes grupos humanos).

El sociólogo francés Phillipe Braud, apoyado en Bourdieu, señala 2 tipos de violencia simbólica:

1. **Depreciación identitaria:** Ataque a la identidad personal o grupal fuertemente investida.
2. **Conmoción de los puntos de referencia:** Ataque deliberado a las creencias, normas y valores que le dan un sentido al mundo de los individuos. (2004:179)

Sin duda nunca ha cesado la violencia en la historia de la humanidad, lo que ha cambiado es la lectura y subsecuente crítica que se hace de ésta. El hecho de

tener visiones encontradas sobre qué es violento y qué tan violenta es una realidad, una dinámica o una época tiene que ver con que se defina la violencia a partir de sus variables o particularidades (actores que inciden o sobre quién la ejerce y quién la sufre, por ejemplo); además debemos entender que estos comportamientos y valores son fijos en cada sociedad, mas no por ello inamovibles. Para ello Pierre Bourdieu utilizó el concepto de *Habitus*<sup>8</sup>, con el cual explica el proceso con que se desarrollan todas estas dinámicas de reproducción y naturalización cultural y lo complicado que es romperlas, uno de los ejemplos más visibles es la dominación masculina sobre la mujer: es innegable que se ha avanzado en estas al contrarrestar estas dinámicas de dominación y poco a poco la sociedad mexicana avanza hacia la ansiada igualdad. Sin embargo, se puede hablar de que, por lo menos en nuestro país (y ni siquiera de una forma velada) se esperan ciertos roles sociales tanto de hombres como de mujeres. Ésta es sólo una de las primeras aristas de esta relación tóxica que impone esta visión del género que puede (y en la realidad lo hace) redundar, en sus últimas consecuencias, en violencia física, sexual o hasta asesinato. Esto en todas las zonas geográficas y siempre bajo marcos de justicia insuficientes.

Estas medidas de conceptualización y análisis se afinaron a lo largo del siglo XX a partir de las aportaciones de diversas disciplinas del saber humano. Este enfoque multidisciplinario ayudó a entender más el problema de la violencia y obligó

---

8 A lo largo de su obra Pierre Bourdieu dejó pistas de su concepto de *Habitus*, si se desea una historia del concepto se puede consultar “El *Habitus*. Una revisión analítica” (2017) de Saturnino Martínez García.

a diferentes categorías desde los diversos tipos de violencia. El aporte de disciplinas tales como la etnología, las ciencias biológicas, la psicología, la sociología, la economía, las ciencia de la salud pública, la ciencia política, la criminología, la medicina, la antropología, por citar algunas de las principales ramas del conocimiento que enriquecieron la reflexión del problema, ayudaron a observar el problema a manera de gran pintura e intentar resolverlo desde sus particularidades. Los investigadores, cada uno desde sus perspectivas teóricas han querido explicar este fenómeno; no es lo mismo estudiar a la violencia como detonante económico en el comercio de rifles en el Gran Sur de los Estados Unidos a estudiar las fronteras entre Agresividad y Violencia de carácter necrófilo a través del estudio de la psique humana como en el *Anatomía de la Destructividad Humana* (1973) del psicoanalista francés Erich Fromm. Este acercamiento multidisciplinario ha enriquecido la reflexión sobre el problema y, lo que es en realidad lo más importante, ha ayudado a resolver hechos de violencia a través de su visibilización y, en algunos de los casos, su subsecuente criminalización bajo un marco legal aceptado por todos.

Para entender estas dinámicas debemos ir a su mínimo común denominador: la violencia. Está de más insistir en que todo movimiento histórico importante conlleva una cuota de sangre. El caso de México no es diferente y, aunque resulte una simplificación histórica, este país sí se erigió sobre los cadáveres de los que construyeron el sistema inmediatamente anterior. Albert Camus señala en *El hombre rebelde* (1978) que “toda crisis histórica termina con instituciones”. En México

tuvimos la Independencia, la guerra de Reforma y la Revolución, como movimientos con una carga de violencia que destruyeron/construyeron a partir de una visión del mundo impuesta a través de la fuerza. Esta violencia entonces es sistemática y sintomática de un cambio de paradigma que es imposible de detenerse. Una violencia a un instante de desbordarse y que no deberá entenderse necesariamente como negativa, después de todo ¿qué no son los movimientos independentistas y/o revolucionarios sino un cambio de paradigma producto de una fuerza histórica contraria a la establecida? A partir de esta idea, Galtung formula los conceptos de Paz negativa, es decir la ausencia de la violencia y Paz positiva, entendida como el fin de la violencia estructural a partir de las experiencias de justicia social que permitirán, al menos como una posibilidad, una nueva estructura más justa y en términos de paz. (Galtung, 1995)

Considerando lo anterior, se hace evidente entonces que al hablar de narcotráfico lo que está en juego es una revolución con mayúsculas; recuperando las reflexiones de Walter Benjamin presentes en *Para una crítica de la violencia*, el narcotráfico no debe ser entendido como una crisis política sino como un fenómeno revolucionario. Mientras la violencia política suspende de manera momentánea el funcionamiento “normal” del espacio social para presionar al Estado a otorgar ciertas concesiones, la violencia revolucionaria aspira a desarticular definitivamente las instituciones para instaurar un nuevo orden. (Fuentes Krafczyk, 2013:29-30)

Asimismo, y en ello la reflexión nodal de esta investigación, el arte, ya sea popular o elitista, siempre ha acompañado de manera casi natural a estos movimientos; por ejemplo el corrido en tiempos de la Revolución fue al mismo tiempo un divertimento de la cultura popular como un medio propagandístico efectivo para adentrarse en el imaginario cultural y enviar mensajes desde el anonimato: no hay caudillo sin corrido, no hay un movimiento político/histórico importante sin su necesaria carga estética. (Ramírez-Pimienta, 2001) La llamada Novela de la Revolución mexicana reivindica, de alguna manera, los actos de violencia que ayudaron a la edificación del México moderno. Artistas plásticos como David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo o Diego Rivera, inspirados por el socialismo, hicieron su arte al servicio de la Revolución.

Pero en el fondo estas expresiones muestran una misma esencia: el canto popular es una extensión –nunca una réplica– de lo que la bizca y enajenada realidad nos da. En nuestra tradición musical muy difícilmente encontraremos un corrido que narre cómo una familia de campesinos indígenas forjó a sus hijos en la universidad y hoy día son prósperos hombres que dirigen al país. La figura de Juárez es una excepción que nuestra historia no ha vuelto a repetir, por más que en los eventos públicos se invoque su figura. Nuestras voces populares se han visto tentadas a narrar casi con

exclusividad la desgracia que nos persigue con un tono tan lastimero y patético como la peor de las películas de Juan Orol. (Gerónimo Olvera, 2013:138)

El arte acompaña estas visiones del mundo impuestas a partir de los movimientos históricos, o lo que es lo mismo, a partir de la violencia. La literatura, no escapa a esta dinámica vindicativa. No sólo por ser una rama del arte, sino por ser indudablemente y por tradición la forma de arte con mayor peso ideológico y estar cercana al periodismo como la generadora de discursos que justifiquen culturalmente ciertas formas de poder, especialmente del siglo XX a la actualidad.

### **3. Violencia de género**

#### **3.1 Violencia y masculinidad**

Si hacemos un breve pase de lista de los principales personajes villanos o criminales a lo largo de toda la novelística mexicana nos daremos cuenta de los valores intrínsecos que asociamos a la idea de maldad. Están latentes el arrojo, la valentía, la inteligencia (si los entendemos como valores positivos dentro de este marco), pero también la codicia, la maldad, la brutalidad y hasta un placer sádico por la muerte. El personaje masculino tiene, en general, todos los elementos de una personalidad activa, lo que cambiaría entre cualquier protagonista que siguiera el canon aristotélico de héroe clásico sería el grado de moral y/o ética dentro de la mezcla resultante entre los valores entendidos de la época en que se escribió dicha novela y el sistema de valores personal del escritor. Esto es cambiante desde el género o subgénero literario en que se mueven las obras (que obliga a ciertas reglas dependiendo de la naturaleza de éstas) y resulta especialmente problemático desde el estado de inseguridad y carente de valores que implica el mundo al revés del México contemporáneo.

¿Cuál es la idea de justicia en un universo ficcional en donde los “buenos y malos” se confunden? La Dra. María Teresa Laorden Albendea (2015) ya señalaba el

carácter particular de ciertos contenidos de violencia bajo la categoría de estudio de la novela policíaca centroamericana y de manera preclara señalaba cómo las “reglas” del subgénero literario obligaban a cierta estructura que es rota y deconstruida en estas coordenadas de estudio: “Ni Marlowe ni Sherlock”, es decir, nuestro neopolicial tropicalizado está lejano a una tradición fundacional simplemente porque la sociedad que creó dichos subgéneros es diametralmente diferente a la nuestra. ¿Qué es un policía en un mundo donde la justicia y el poder del Estado investido en él como garante de este derecho significan poco más que nada? Incluso la idea del detective, a la Lupin de Edgar Allan Poe (el prototipo del detective moderno) al que podemos imaginar pacientemente fumando su pipa mientras escucha las reflexiones equivocadas de los policías, carece de sentido en un mundo donde el dibujo de las cavilaciones y del proceso mental que llevarán a la resolución de un crimen terminan siendo terreno fértil para los bostezos. En general, con la narconarrativa y todos los subgéneros literarios que encierra es lo mismo: una fórmula adaptada a un gusto y a una estética, todo esto atravesado verticalmente por el ideal posmoderno, lo cual redimensiona sus permutaciones, lo cual la enriquece.

Desprovisto de su profesión (mas no de su lógica) los detectives (mientras exista un misterio, existirá una suerte de detective) deberán enfrentarse a sus contrapartes: narcotraficantes y judiciales como máximos exponentes de esta dualidad-espejo. Estos personajes, con el encanto del antihéroe moderno, es decir, el atractivo del personaje que rompe todas las reglas que el ciudadano promedio

respeto servilmente y que tienen cierto grado de universalidad en todas las literaturas del mundo, más allá de las particularidades culturales de cada nación. Dicho esto podemos entrever el tipo de personaje desarrollado en México: bandidos, caciques abusivos, bandoleros, narcotraficantes, mafiosos. Al mismo tiempo, cuando existe una protagonista femenina de la categoría de estudio de las narconarrativas lo es sólo si responde a atributos masculinos, herencia del más abigarrado costumbrismo hispanoamericano del siglo XIX. El papel activo se concederá sólo si la mujer encierra una psique masculina, de no ser así su papel en las historias está destinado a ser secundario, anecdótico y siempre moviéndose en un carácter pasivo.

Se trata de conferirle protagonismo a los personajes femeninos mediante una especie de travestismo en el que es ella la heroína de una serie de acciones que tradicionalmente han sido ejecutadas por los hombres: Camelia la texana, Perdita Durango, Rosario Tijeras y Teresa Mendoza la Reina del Sur son personajes arriesgados, crueles, sagaces, fuertes e insensibles, de manera que puede hablarse de una caracterización que ya hemos visto aplicada a los personajes masculinos violentos; se trata, por tanto, de una masculinización impuesta por el sistema criminal (Domínguez-Ruvalcaba, 2015:183-184)

Desde luego existen en la narrativa mexicana contemporánea algunos ejemplos que desmienten esta visión hacia lo femenino, pero en el caso de las narconarrativas termina siendo una mezcla moderna en la forma (o más bien

posmoderna, en el sentido de las herramientas desarrolladas) y un regreso a una tradición en el fondo. Un narcotraficante encara perfectamente el sistema de valores que, por ejemplo, un salteador de caminos (personaje típico de la novela del siglo XIX) pero formalmente la novela estará en sintonía con las formas de creación de las grandes capitales artísticas, centros neurálgicos y escritores referentes del mundo.

En su libro *Nación Criminal. Narrativas del crimen organizado y el Estado mexicano* (2015) Héctor Domínguez Ruvalcaba señala las bases de la crisis de la violencia en México y llega a 2 conclusiones generales 1) La historia del país no está representado fielmente en los discursos oficiales, puesto que sólo muestran una versión pulida de ésta que ayudó a edificar a la nación moderna posrevolucionaria, eliminando de ésta todos los aspectos históricos vinculados con criminales o la idea de criminalidad. Será entonces –propone– en los discursos no oficiales, entre ellos el discurso literario, en donde saldrá a la luz la verdadera historia de una nación edificada a partir de la criminalidad; y 2) que nuestra cultura y su idea de la violencia está íntimamente ligada a nuestra interpretación tóxica de la masculinidad y a la criminalidad como una respuesta del individuo contra el Estado y el orden de injusticia que impone.<sup>9</sup> En este sentido podemos empatar esta idea con la de Peter Waldmann, citado por Laorden Albendea (2015:155) y su idea de violencia personal, que sólo tendrá sentido en función de la interacción social del individuo y un

---

9 Robert Muchembled hace un recorrido histórico a nivel occidental sobre la relación entre violencia y virilidad en su *Historia de la violencia. Del final de la edad media a la actualidad* (2010:23). Sin embargo, el mérito de Domínguez Ruvalcaba radica en ahondar en esta relación y sus particulares aristas en la cultura mexicana.

enfrentamiento corporal directo, la cual es también una de los 3 tipos de conflicto que señala George Polti “Hombre contra el hombre” (las otras 2: hombre contra la naturaleza y Hombre contra sí mismo).

Ya hablamos de la violencia como un denominador común, bien podríamos añadir esa *diferente manera de decir lo mismo* que es el conflicto. Sin este acto tan básico de agresión, entendido en los terrenos más evidentes de la biología, la violencia como construcción social no existiría. Esto es recogido en las crónicas no oficiales, puesto que las oficiales siempre son la versión de los vencedores y poco o nada nos dirán de la verdadera violencia ejercida y sufrida por el pueblo mexicano.

Por ello, La nación criminal no se basa en los archivos oficiales sobre las actividades criminales ni considera los marcos legales como puntos de partida para la definición de crimen organizado. Son las narrativas ficcionales y no ficcionales, las que nos permiten sacar a la luz y comprender el sentido de lo legítimo, lo tolerado, lo obligado y lo temido en las historias criminales mexicanas. (Domínguez Ruvalcaba, 2015:8)

El macho mexicano es una herencia española en varios sentidos, pero lo que acentúa su toxicidad es el halo de orgullo con que lo cubrimos. En su acepción de macho como el hombre temerario que no le teme a nada están presentes los valores revolucionarios que el Estado se encargó de encumbrar. El macho es el representante del pueblo, es el hombre que nos liberó: Pancho Villa despertó simpatías inmediatas en el pueblo, José María Pino Suárez no.

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 y su desmoronamiento estatal, es necesario visibilizar las conexiones entre el Estado y la clase criminal, en tanto que ambos detentan el mantenimiento de una masculinidad violenta emparentada a la construcción de lo nacional. (Valencia, 2010:39)

Esto será un lugar común en todos los productos culturales y artísticos mexicanos: el crimen expresado en los productos culturales deja de ser ejemplificante y moral. Empiezan a forjarse ciertos discursos que muestran al criminal como una especie de rol deseable. Se muestra al narcotraficante con una “pasión criminal”. Esta interpretación tendrá validez sólo si la cotejamos con ese discurso a través de la historia de nuestro país. No es parte de una nueva estética ni mucho menos de las narconarrativas contemporáneas. Al contrario, lleva más de un siglo construyéndose subterráneamente. Acaso ha elegido formalmente algunas columnas vertebrales de algunas obras de escritores influyentes de su generación o de algunos temas de moda en las capitales artísticas del mundo, pero como estética debemos reconocernos como parte de un terreno fértil en el que se desarrolló este producto de mercado que, he de repetirlo, no ha sido el mejor pero sí el que ha tenido más presencia en las librerías nacionales e internacionales como representación de “lo mexicano”.

[...] las representaciones de lo criminal son hegemónicas por considerarlas de amplia aceptación y, por lo tanto, porque ejercen una poderosa influencia en las ideas políticas, en la moral social y en el plano de los gustos estéticos. La exaltación de los hechos criminales no puede considerarse de ninguna manera como parte ni de la literatura marginal ni de la clandestina. Por el contrario, el sujeto criminal ocupa un lugar central en la formación de la identidad nacional, ya que se impone como modelo dominante de la masculinidad: el pirata, el bandido, el capo, tanto como el revolucionario, son sujetos deseables que protagonizan las narrativas más emocionantes de la historia cultural de México. (Dóminguez Ruvalcaba, 2015: 10-11)

Afortunadamente los tiempos han cambiado. Aunque las prácticas son renuentes a corregir sus vicios en el grueso de la sociedad se han explorado nuevas sensibilidades masculinas. Conceptos como el de masculinidad cómplice resultan esperanzadores. Como nunca la juventud ha explorado la idea de género desde la individualización y la disidencia y no desde la tradición perpetuadora de modelos abusivos e injustos.

[...Martha Zapata Galindo, en base a lo dicho por Robert Connell, define a la masculinidad cómplice como [...] Caracteriza a los hombres que no defienden el prototipo hegemonía de manera militante, pero que participan de los dividendos patriarcales, es decir que gozan de todas las ventajas obtenidas gracias a la discriminación de la mujer. Se benefician de ventajas materiales, de prestigio y de poder de mando, sin tener que esforzarse. (Valencia, 2010:183)

### **3.2 Violencia hacia las mujeres**

Este es un apartado en mi investigación doblemente importante: sé que la relación entre género y violencia es ya un objeto de análisis estudiado en todas las producciones culturales hispanoamericanas. Adherirme a las filas de este objeto de estudio conlleva una evidente necesidad dado su pertinencia como problemática social que afecta nuestra realidad evidente, además de un llamado a la acción inmediato; dicho lo anterior debo agregar que simplemente como tema obsesivo en las narconarrativas mexicanas es, en sí, una unidad cercana a esta tradición naciente, aunque ligeramente diferente, en tanto el hecho real y su representación a través del arte. La mayoría de las investigaciones al respecto buscan una tipología de la violencia a partir del reflejo de ciertas formas de la violencia en algunos productos artísticos-culturales, a veces para señalarlo como causa, a veces como consecuencia. Sin embargo, en una literatura teñida de sangre (dada la naturaleza y tradición de la literatura mexicana) es especialmente significativo que los grandes episodios de violencia sean generalmente contra las mujeres. La violencia como formadora de subjetividades femeninas es un tema que ya ha sido estudiado por investigadoras como Judith Butler o Teresa de Laurentis y dejaré ese tema para investigadores formados de lleno en ese tema. Mis alcances son humildes y simplemente me interesa señalar que, como tema, la violencia hacia las mujeres es

un tópico recurrente en nuestros productos culturales y, ya instalados en la literatura, tomo el papel de crítico literario y pretendo señalar cuál es el papel de la violencia en esta dinámica dentro de algunas narconarrativas mexicanas.

De todos los tipos de violencia hacia las mujeres son la violencia directa y la violencia sexual las más representadas, incluso en las mujeres escritoras describiendo personajes femeninos. Eso no quiere decir que siempre se repitan los patrones que reivindicamos. La violencia en algunas narconarrativas conlleva esta condición edificante, a veces desde la parodia o el humor, el discurso de tortura, violación o muerte es resignificado siguiendo ideologías cercanas a la igualdad entre géneros o desde cierta visión que busca revolucionar la cuestión desde el feminismo, desde la simple obra de denuncia social, a la manera de Hugo Rascón Banda y su novela *Contrabando* (1993) en donde denuncia el sufrimiento de un pueblo dominado por el narcotráfico.

La violación, entonces, es un problema de representación y su definición es una lucha interpretativa en la que se ponen en juego preconceptos acerca de las diferencias de género. Según analizan los teóricos y estudiosos de la violación, es recurrente que en los relatos de violación, aunque se trate de una víctima la que enuncie, prevalezca la perspectiva masculina, de modo que las mujeres se presentan a sí mismas como culpables y no como víctimas. Si la violación es una interpretación, no existe un criterio objetivo para definirla sino una decisión de excluir una interpretación y privilegiar otra. (Kaplan, 2007:22)

En este tipo de literatura la descripción de un crimen y los juegos de ficción a partir de éste tienen que ver con focalización, con lo que el escritor nos permite saber, nos oculta o si pretendidamente nos engaña recurriendo a las reglas de los género y subgéneros, o bien hace hincapié en un aspecto en particular sobre otros; el sentir a partir de ello es una cuestión ajena, más cercana a la teoría de la interpretación; esto es un lujo que se puede dar la literatura y que no se puede entender fuera de la ficción: una violación real no puede ser construida a partir de una interpretación, eso implicaría la posibilidad de privilegiar y excluir versiones y, a la larga, que el acto permanezca sin castigo, privilegiando así la reproducción masiva de dicho crimen. Tanto en una violación real de cualquier tipo como en una narrada desde las narconarrativas ocurren cosas parecidas: depende de “quién cuente los hechos y qué historia cuente como verdad”, (Kaplan, 2007:23) esto es lo que señalan algunos escritores y escritoras como la oportunidad de romper esta estructura tradicional producto de nuestra educación sentimental como occidentales: narrar el sufrimiento desde nociones propias esencialmente femeninas y desde las mujeres, no desde la tradición heteropatriarcal. Vemos aún una resistencia evidente a privilegiar la mirada de las mujeres frente a la interpretación masculina del acto violento que muchas veces ni siquiera es calificado como tal.

Las mujeres, junto a todos aquellos sujetos entendidos como subalternos o disidentes de las categorías heteropatriarcales, hemos vivido en lo *gore* a través de la historia en

la violencia extrema tanto física como psicológica –y más recientemente la violencia medial–, pues éstas han sido parte de nuestra cotidianidad, de nuestra educación. La violencia como elemento medular en la construcción del discurso que presupone que la condición de vulnerabilidad y violencia son inherentes al *destino manifiesto* de las mujeres, algo así como un privilegio inverso, «un estigma que nos introduce en la ruleta rusa de las alimañas bárbaras.» Por eso, somos nosotr@s quienes buscamos trazar una respuesta a la violencia encarnizada ejercida por el capitalismo gore que se permea al amplio espectro de los cuerpos, los cuales no se reducen a las rígidas jerarquías de lo femenino y lo masculino. (Valencia, 2010:174-175)

En esta nueva manera de escribir la realidad violentada nos encontramos con lo que Susan Antebi llama *performative revenge* (2009), una suerte de estética de *freak show* de televisión norteamericana con personajes casi brechtianos (los estructuralistas usaban la categoría “extrañamiento” para definir esta cualidad descriptiva) en donde son explotadas sus singularidades físicas para señalar, casi de manera medieval, sus singularidades internas. Después de todo será el cuerpo el gran campo de batalla de estas nuevas violencias. Novelas mexicanas escritas por mujeres a menudo se suman a esta estética, de manera consciente o inconscientemente. Personajes femeninos como el referido como “Bato” (dada sus formas de actuar y vestir calificada como masculina) del cuento homónimo de Orfa Alarcón, compilado en la colección de relatos sobre feminicidios *El silencio de los cuerpos* (2015), *Pandora* de la novela del mismo nombre de Liliana Blum (2015) o la

Bruja, personaje de la novela *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor son ejemplos de ello. Bato es una adolescente de provincia que llega a vivir con la familia de su padre a una gran ciudad. Ella tiene cierto conflicto de identidad sexual, al menos sugerido por la voz narrativa pero además utiliza cierto mecanismo de defensa que consiste en acentuar su carácter de “marimacha” o “machorróna” ante el clima hostil de violencia sexual de los hombres hacia las mujeres en la colonia popular en la que vive. Pandora es una enfermera madura y sumisa con problemas de obesidad. El abandono de su cuerpo va acompañado de un abandono del romance o la esperanza de éste, por lo que su vida da un giro de 180 grados al ser pretendida por un atractivo doctor quien tiene una filia con el cuerpo transfigurado al máximo por la obesidad mórbida dejándole experimentar con ella hasta los últimos términos. La bruja es un personaje secundario pero importantísimo en tanto que es el motor con el que inician las acciones en la novela *Temporada de huracanes*, está de más señalar las significaciones y simbolismos que conlleva la figura de la bruja sacrificada en la mujer como idea y el feminismo en particular como ideología. Mucha de la literatura feminista toma como ejemplo o hasta como bandera a la bruja sacrificada por el pueblo ignaro, desde luego todo esto desde la deconstrucción que enarbola a estas mujeres como valientes y dueñas de un conocimiento precientífico.

I use the terms “performance and revenge” and “performative revenge” interchangeably to suggest a critically effective juncture between the performative as agent of potential rupture and change, through language or other acts, and the

theatricality of performance, which also implies a deliberate distancing or rupture between stage and world (Antebi, 2017:114)

---

Uso indistintamente los términos "*performance* y venganza" y "venganza *performativa*" para sugerir una coyuntura críticamente efectiva entre lo *performativo* como agente de ruptura y cambio potencial, a través del lenguaje u otros actos, y la teatralidad del *performance*, lo que también implica un distanciamiento deliberado o ruptura entre el escenario y el mundo (Antebi, 2017: 114)

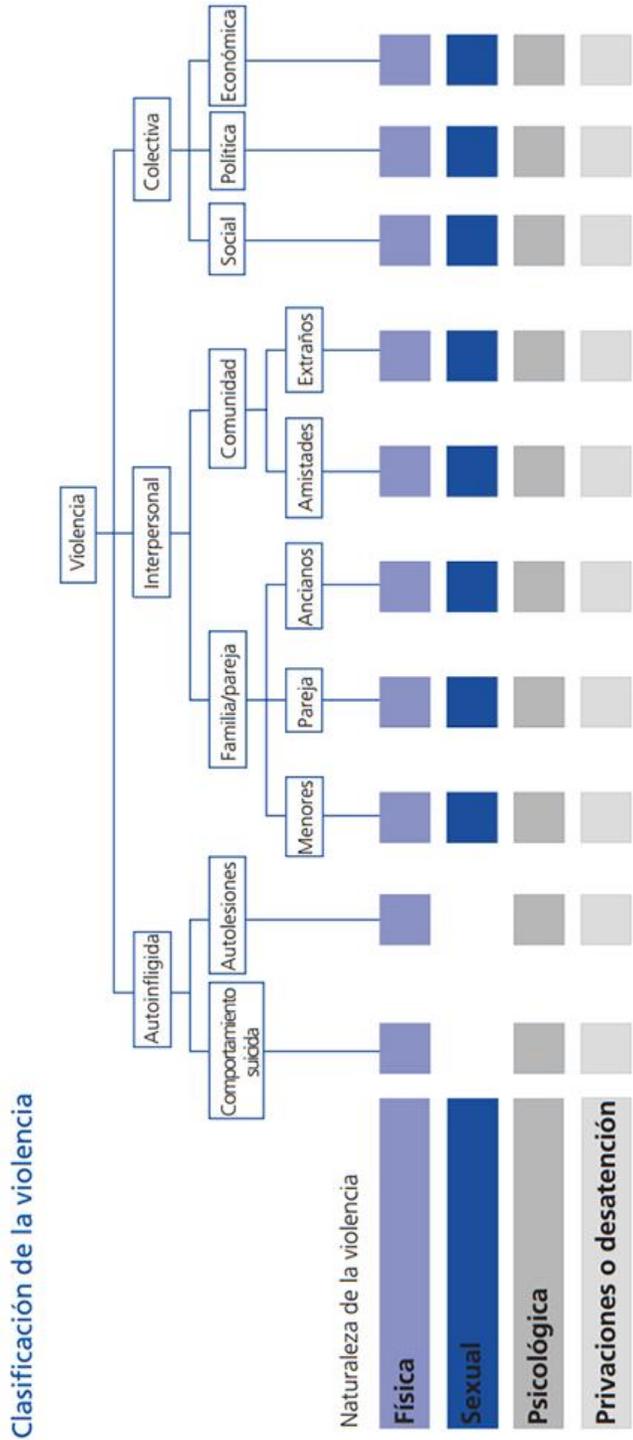
Dicha *performatividad* en los personajes literarios no es producto exclusivo de la literatura. De hecho, es una de las últimas formas de arte que utiliza esta herramienta de creación, propia de los movimientos de lucha y denuncia desde el arte, como las plurales opresiones y violencias denunciadas por la comunidad LGBT+. El ejemplo de estas dos mujeres va más allá de la denuncia y las modas literarias (sería ingenuo no señalar este aspecto) y va a algo más grande que las supera: estamos seguramente ante el espíritu generacional en pleno.

#### 4. Las formas de la violencia posmoderna

Hay varias definiciones y categorías de la violencia, según su enfoque de estudio. Señalaré para esta investigación varias de ellas desde diferentes disciplinas del conocimiento humano y una disección general que las atravesará a todas. Una de estas primeras definiciones llega desde la criminalística, entendiendo a la violencia como un problema propio del rubro de la justicia y la legislación. En el informe mandado hacer por la Academia Nacional de Ciencias y elaborado por Albert J. Reiss y Jeffrey A. Roth *Understanding and Preventing Violence* (1993) se puede leer la siguiente definición de violencia: “*behaviors by individuals that intentionally threaten, attempt, or inflict physical harm on others*”. (Reiss Jr, 1994) Como podemos observar ya se señala esta relación entre la realidad del individuo y la sociedad que lo rodea, ni siquiera en términos de que una sea resultante de la otra, sino a manera de un diagrama de Venn que hace énfasis en la resultante de esta relación hombre *versus* mundo como combustible de las dinámicas de violencia. En 1996 se incluye a la violencia por primera vez dentro de la Agenda Global de la Salud Pública con la adopción de una resolución por parte de la Asamblea Mundial de la Salud. Se pasa de centrar el problema del castigo de la violencia, con un sentido de marginación a todos los sujetos que la ejercen a ver a la violencia como una enfermedad o elemento que va en contra de la salud pública y así vislumbrar posibles soluciones.

En el *Informe Mundial sobre la Violencia y la Salud 2002* que publica la Organización Mundial de la Salud, se define a la violencia como “el uso intencional de la fuerza física, amenazas contra uno mismo, otra persona, un grupo o una comunidad que tiene como consecuencia o es probable que tenga como consecuencia un traumatismo, daños psicológicos, problemas de desarrollo o la muerte”. (Krug, 2002) Estamos sin duda frente a una definición más abierta de lo que entendemos por violencia, ahora desde el rubro de la salud pública (Ver Figura 1). A partir de las particularidades de los sujetos de violencia este concepto se extenderá aún más hasta el exceso de señalar al investigador como el “inventor de violencias sin sufrimiento” (Crettiez, 2009) el cual es, si quitamos la profunda carga irónica, el encargado de visibilizar dinámicas de violencia sí sufridas mas no conscientes. Michel Foucault hablaba de “hacer visible lo invisible”, que recoge el mismo Crettiez desde la crítica con un dejo de ironía, quizá olvidando que la cercanía de la violencia también puede segar al actor violentado: es más válido el hacer visible lo evidentemente visible la cual, dada su cercanía, es difícil de aceptar como abuso. En términos de lenguaje coloquial podríamos decir que no fue sino hasta el siglo XX en donde se discutió sobre el elefante en la habitación.

FIGURA 1. Clasificación de la violencia (Galtung, 2003)



Una visión radical es la que sostiene el filósofo Jean-Marie Muller quien en *La no violencia como filosofía y como estrategia*, el estudio que escribió para la UNESCO en el 2002, desacredita todo adjetivo en torno a la violencia, en clara contradicción con la teoría de los medios y los fines que maneja Walter Benjamin en “Para una crítica de la violencia”. Allí justifica algunas violencias ganadas por el pueblo en torno a la legitimación obtenida a través de los rubros de la justicia y la ética, particularmente el derecho de huelga visto como una violencia “buena”, una violencia justa o ética o al menos más justa y ética que un estado de constante dominación por parte del empleador sobre el trabajador, según los adjetivos que se elijan. La idea de una violencia “buena” es rebatible, además como nunca antes la humanidad fue testigo de cambios sociales importantes por la vía pacífica, por ejemplo la llamada marcha de la sal, de Mahatma Gandhi en 1930, en donde emprendió una marcha de 300 kilómetros a pie, acompañado de simpatizantes y algunos periodistas desde Ahmedabad hasta una costa del mar Índico. Con este poderoso acto de desobediencia civil contra el imperio británico, Gandhi inspiró al pueblo indio a seguir su ejemplo de revolución no violenta y obligó a los colonos británicos a desistir en su lucha por controlar el mercado de sal en la India. En perspectiva, podemos observar en este el inicio de una revolución sin ningún caído y un ejemplo que contradecía al mismo Benjamin y su justificación hacia algunos tipos de violencia.

Ciertamente, toda vida en sociedad implica la existencia de leyes. Cuando queremos jugar en grupo debemos elaborar una regla del juego y éste sólo es posible si cada uno la respeta. Quien hace trampa se elimina a sí mismo. En una sociedad democrática la función de la ley es la de garantizar la justicia para todos los ciudadanos y, particularmente, para los más desfavorecidos y los más débiles entre ellos. Gandhi, que era abogado, tenía clara conciencia que el buen ciudadano debe obedecer las buenas leyes que protegen los derechos de los más pobres contra los más poderosos. Pero, desafortunadamente, las leyes son, generalmente, elaboradas por los poderosos y no es raro que ellas tengan por función la defensa de sus privilegios. El ciudadano responsable debe desobedecer las leyes injustas. Lo que fundamenta la ciudadanía no es la disciplina sino la responsabilidad. Ser responsable es aprender a juzgar la ley antes que obedecerla. La obligación de la ley no debe borrar la responsabilidad de la conciencia de los ciudadanos. Es una equivocación implantada por las ideologías dominantes la conversión de la obediencia en virtud. Y las religiones han jugado su parte al compartir este error funesto al pretender que toda autoridad provenía de Dios. (Muller, 2002)

Además de su admiración por Gandhi, la obra de Jean-Marie Muller es cercana a las reflexiones del sociólogo noruego Johan Galtung, quien en su búsqueda por estudiar los conflictos bélicos y sus opciones de paz, ya no sólo desde el activismo, sino desde la educación y la investigación académica funda el *International Peace*

*Research Institute* en Oslo en 1960. Esto, aunado a iniciativas universitarias de la misma índole alrededor del mundo, terminó llamándose *irénologie* en francés o el más conocido *peace studies* en inglés. Galtung usa la metáfora del iceberg (ver Figura 2) para explicar a la violencia en donde la a) violencia directa, es decir aquellos comportamientos que son visible por todos, sólo es la punta de este iceberg que esconde a b) la violencia cultural, que crea un marco que legitima todas estas dinámicas de violencia “aquellos aspectos de la cultura, el ámbito simbólico de nuestra existencia (materializado en religión e ideología, lengua y arte, ciencias empíricas y ciencias formales –lógica, matemáticas–) que puede utilizarse para justificar o legitimar violencia directa” (Galtung, 2003:7) y c) la violencia estructural, la peor de las tres, puesto que impide que las necesidades sean satisfechas. Es importante para nuestra investigación entrever cómo el arte está insertado en la violencia cultural, como configurador de dinámicas de violencia a través de todos los niveles de arte, o de *amusement*<sup>10</sup>, como los llamaba Theodor Adorno.

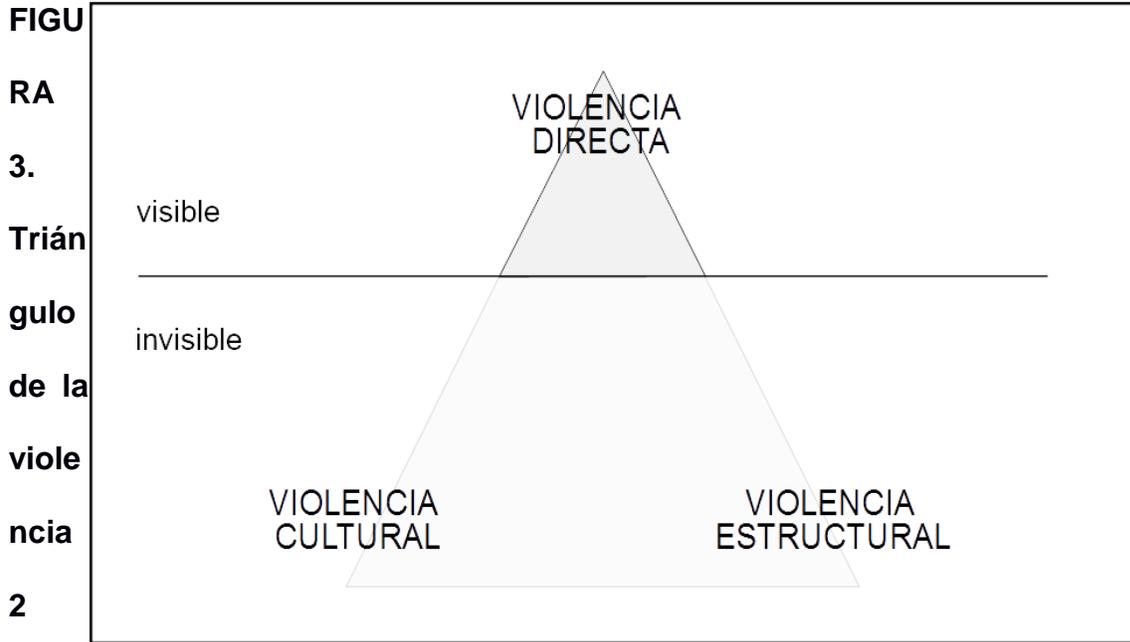
Galtung da el ejemplo de cómo la leyenda de Europa, el personaje femenino que surgió en la mitología griega y que inspiró el nombre del continente, configuró, desde la pintura francesa del siglo XIX, la metáfora del despotismo oriental. Estas obras, llenas de imágenes violentas describiendo lo oriental, ayudaron a fecundar creencias y posturas por parte del grueso de la población hacia todo lo árabe, especialmente a lo musulmán y cuyas repercusiones, desde ambas posturas, son

---

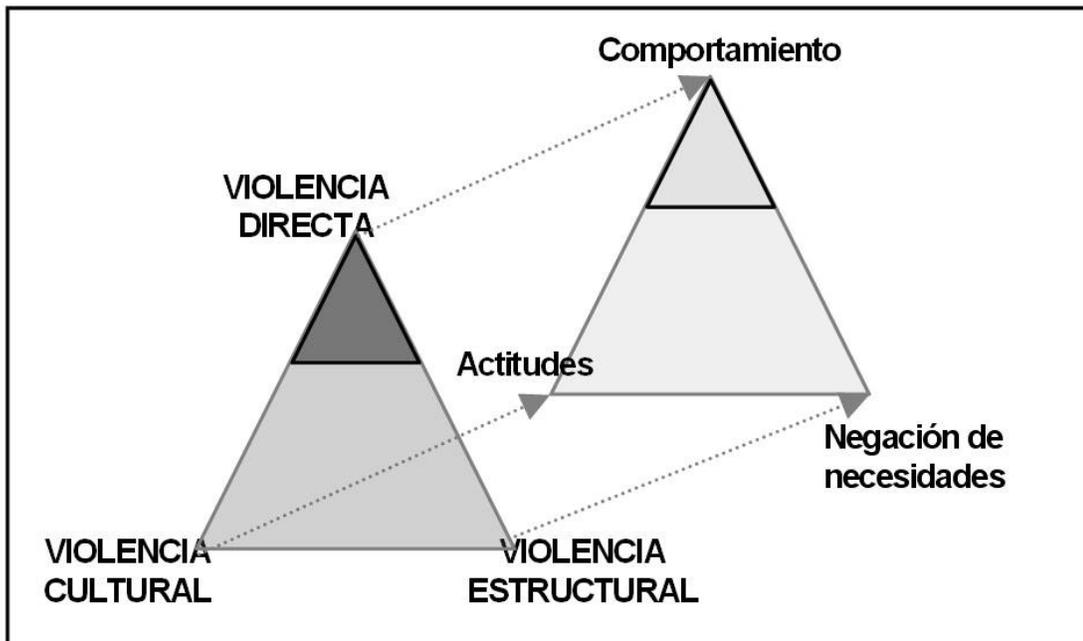
10 “Divertimentos”, siguiendo el concepto a partir del de Industria Cultural de Adorno y Horkheimer.

parte del problema que hoy vivimos. Como podemos ver en la Figura 3 los prejuicios alimentados por el imaginario cultural, que se alimenta entre otras cosas del arte y los *amusements* que consume, termina siempre en comportamientos que pueden albergar posiciones violentas frente al mundo. Algo hay de reminiscencias de pensamiento medieval, por lo menos en el arte y las construcciones del mundo que se hace la población a partir de ciertos tipos ajenos al propio, una virtud (o falta de) interna producto de virtudes externas.

FIGURA 2. Triángulo de la violencia 1 (Galtung, 2003)



(Galtung, 2003)



Esta evolución oficialista del concepto nos lleva a las formas de la violencia del filósofo esloveno Zlavož Žižek quien señala de manera general tres tipos de violencia en su libro *Reflexiones sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*:

[...la violencia subjetiva es simplemente la parte más visible de un triunvirato que incluye también dos tipos objetivos de violencia. En primer lugar, hay una violencia «simbólica» encarnada en el lenguaje y sus formas, la que Heidegger llama nuestra «casa del ser»... esta violencia no se da sólo en los obvios casos de provocación y de relaciones de dominación social reproducidas en nuestras formas de discurso habituales; todavía hay una forma más primaria de violencia, que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido. En segundo lugar, existe otra a la que llamo «sistémica», que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político.] (2014)

Ya Roland Barthes (1999:130) hablaba de la importancia del lenguaje como herramienta emancipadora por parte de los oprimidos y planteaba una descripción de cómo se transforma este lenguaje de los oprimidos a un lenguaje de la revolución. Estos procesos se dan de manera natural y en este sentido coincide con Žižek en darle una importancia nodal a las prácticas discursivas. Barthes señala algo más: es en la poesía donde encontraremos a menudo una oportunidad de transformar con

mayor efectividad los vínculos del significado y del significante en el signo lingüístico, dada su finalidad de minar los cimientos sentimentales de las palabras.

[...] la poesía, por el contrario, trata de reencontrar una infrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje; en suma, se esfuerza por retransformar el signo en sentido: su ideal —tendencial— sería llegar no al sentido de las palabras, sino al sentido mismo de las cosas (130)

En este sentido la literatura representa una oportunidad. En el mismo sentido que cualquier producto cultural que apele a la reconstrucción de la conciencia social, lo cual es una de temas más recurridos en el arte contemporáneo, sobre todo en las sociedades que están pasando por algún tipo de crisis.

Barthes is clear about the following: the language of the dominating classes is ideology and depoliticized, where the “de” is an active prefix, referring to a complicated activity of consciousness that undergirds the operation of the social world, fixes its forms of hierarchy and power, while undoing its connections to history. This language, it must be understood, aims at “eternalizing” the hierarchies of the dominant order. On the other side, Barthes writes, the language of the oppressed aims at “transforming” all it speaks (ibid.). The transformation of being effected through the speech of the oppressed is useless in the realm of ideology in all cases but one: the disruptive “language of revolution” (Sandoval, 2000:108)

-----

Barthes tiene claro lo siguiente: el lenguaje de las clases dominantes es ideología y despolitización, donde el "de" es un prefijo activo, que se refiere a una actividad complicada de conciencia que sostiene el funcionamiento del mundo social, corrige sus formas de jerarquía y poder, mientras se deshacen sus conexiones con la historia. Este lenguaje, debe entenderse, apunta a "eternizar" las jerarquías del orden dominante. Por otro lado, escribe Barthes, el lenguaje de los oprimidos apunta a "transformar" todo lo que habla (ibid.). La transformación de ser efectuado a través del discurso de los oprimidos es inútil en el ámbito de la ideología en todos los casos excepto en uno: el "lenguaje de la revolución" disruptivo.

Por otro lado tenemos varias categorías, todas estas válidas e importantes en cuanto que responden a formas en que estudiamos a la violencia como problema, desde diversas disciplinas encontramos diferentes violencias. Estos listados generales son el resumen de dos obras, el ensayo "¿Qué es la violencia? Una aproximación al concepto y clasificación de violencia" de José Sanmartín (2007) y del libro *Las formas de la violencia* de Xavier Crettiez (2009)

#### CLASIFICACIÓN DE LA VIOLENCIA:

1. Violencia activa. Golpear, agredir.
2. Violencia pasiva: Por inacción u omisión. (Esplugues, 2007:10)

Según el tipo de daño causado:

1. Violencia física. Golpes.
2. Emocional. Pueden ser insultos o insultos velados.
3. Sexual: Comportamiento para conseguir estimulación o gratificación sexual.
4. Económica: Utilización ilegal o no autorizada de los recursos de una persona. (Esplugues, 2007:10-11)

Según el tipo de víctima:

1. Violencia contra la mujer. Existe una controversia entre violencia contra la mujer y violencia de género: género y sexo no son sinónimos. Violencia de género es aquella que se perpetra contra alguien porque se considera que se ha separado del papel que tradicionalmente le corresponde. Se han suscitado asimismo controversias por la exclusión a una “violencia de género masculina” (más por razones de enfrentamiento que por razones de peso académico). Es necesario reconocer que en la práctica sólo hay un tipo de violencia conectada con el género: la que sufren las mujeres

porque se considera que no cumplen de modo apropiado la función o rol que se cree que les corresponde.

2. Violencia contra los niños (maltrato infantil): la violencia reiterada que se perpetra contra la integridad (física, psíquica o sexual) de un niño.
3. Violencia contra personas mayores: cualquier acción intencional que dañe o pueda dañar a una persona mayor de 64 años, o cualquier negligencia que la prive de la atención necesaria para su bienestar. (Esplugues, 2007:11)

Según el escenario en que ocurre en general (aplicado principalmente a personas mayores)

1. Institucional: Entidades sanitarias o sociales (residencias, centros de día, etc.)
2. Doméstica: en el hogar de la víctima (y es perpetrada por familiares, amigos, vecinos o personal contratado). (Esplugues, 2007:12)

Según el escenario en que ocurre (lugares, propiamente)

1. Violencia en el hogar: La que sucede en las casas. Es común llamarla también «familiar». No es correcto, pues no en todas las casas viven familias. Éste el segundo contexto en el que hay más violencia. Este tipo de violencia sólo se encuentra por detrás de un ejército en tiempos de guerra.
2. Violencia en las escuelas: Violencia cruzada entre profesores y alumnos (especialmente, en nuestros días, de estudiantes hacia profesores), entre padres y profesores, entre los propios alumnos, etc. A veces, sin embargo, la violencia escolar entre alumnos es perpetrada por un agresor más fuerte que la víctima (o, al menos, la víctima así lo percibe o cree), es decir, entraña un abuso de poder. Y no sólo esto, sino que además se reitera con un marcado carácter intimidatorio. Cuando tal cosa sucede hablamos de «acoso escolar» (en inglés, «bullying»).
3. Violencia en el lugar de trabajo: La que se genera en los diversos lugares de trabajo, puede ser:
  - Acoso sexual: toda conducta de connotaciones sexuales que, en el lugar de trabajo, le es impuesta a un empleado sin su consentimiento, conducta que resulta para la víctima hiriente, degradante o intimidatoria.

- Acoso moral (mobbing): toda conducta abusiva que, con carácter reiterado o sistemático, atenta contra la integridad física o psicológica de un empleado, poniendo en peligro la conservación de su empleo o empeorando el ambiente de trabajo... Se trata de una forma de violencia (en buena parte, por lo dicho, de género) fría, insidiosa y, a menudo, casi invisible, lo que la vuelve muy peligrosa. No suele consistir en un ataque duro y frontal y, por lo tanto, claro y manifiesto, que permita la denuncia. Suele adoptar la forma de pequeños ataques cuyo efecto micro-traumático irá acumulándose con el tiempo hasta desembocar en un verdadero suplicio.
4. Violencia en la cultura: La violencia que impregna algunas tradiciones culturales. Ejemplo: la mutilación genital femenina o toda práctica que conlleve la amputación total o parcial de los genitales externos femeninos, o que cause algún otro daño a estos órganos por motivos que no son terapéuticos.
  5. Violencia en las calles: Abarca un amplio abanico de formas de violencia, que tienen en común el no ocurrir (o no ocurrir principalmente) en ninguna institución (más o menos estructurada) o marco cultural. Entre sus formas más destacables se encuentra la violencia delictiva, que puede ser organizada o no.

6. Violencia en las pantallas: Cine, televisión, noticieros, tertulias del corazón, Talk shows, etc. (Esplugues, 2007:12-17)

Según el tipo de agresor:

1. Violencia juvenil: Aquellas acciones u omisiones que suponen un quebrantamiento de la ley y que ponen al joven en contacto formal con los sistemas de justicia... hay una especie de tendencia conservadora internacional que, ante la violencia, sobre todo ante la violencia en las calles, mira de inmediato hacia la juventud, las drogas y los medios de comunicación audiovisual.
2. Violencia terrorista: El terrorismo, por su parte, nazca de donde nazca, es el intento de amedrentar a través de la destrucción y la muerte al mayor número de personas posible. Ése es su objetivo inmediato. Su objetivo final puede variar y atenderlo, repito, quizá nos arrastre a cuestiones de justificación. "Mata a uno para intimidar a mil".
3. Terrorismo de Estado: El practicado por el Estado cuando utiliza su fuerza represiva para atemorizar a los ciudadanos.
4. Terrorismo insurgente: Es de naturaleza civil y se dirige contra el *statu quo*. Puede ser laico o religioso.

5. Violencia psicópata: El psicópata sufre, en cambio, un trastorno de personalidad que no le impide distinguir entre el bien y el mal, pero le lleva a preferir el mal porque le causa placer. El psicópata carece de ciertas reacciones emocionales claves para empatizar con sus víctimas o, al menos, no empareja con sus acciones las emociones que normalmente las acompañan. Por eso, puede sentir placer allí donde las personas normales experimentan asco. Esas disfunciones emocionales es probable que nazcan de problemas de corte biológico
6. Crimen organizado: El crimen organizado responde a un patrón empresarial. Está formado por grupos de personas, claramente estructurados, cuyo objetivo es el enriquecimiento ilegal de sus miembros a costa de la sociedad. Entre los medios empleados para alcanzar ese objetivo se encuentra la fuerza, el chantaje o la corrupción. (Esplugues, 2007:17-20)

Asimismo, el politólogo francés Xavier Crettiez intenta resumir a la violencia en tres formas, representadas por sus actores (2009:162) y tres visiones filosóficas generales (2009:25-34). Dentro de los tipos de violencia tenemos a) la violencia calculada, esta que practican los actores institucionales, algunos movimientos sociales y ciertos grupos políticos; b) la violencia pasional, motivada por la ira y la frustración y practicada principalmente dentro del universo doméstico y c) la violencia

identitaria, aquella de quienes quieren mostrar por la violencia cierto estatus, una existencia (recordemos el levantamiento armado del EZLN en 1994) o un discurso de diferenciación con respecto al otro violentado. Las tres visiones filosóficas que acompañan a cualquier discurso son a) la violencia repudiada, aquella que separa al hombre de los animales, o si se prefiere la que separa a la civilización de la barbarie y es sólo a través del poder del Estado moderno en donde se buscará erradicar este estado primitivo. La cita de Maximilien Robespierre “el terror, sin virtud, es desastroso. La virtud, sin terror, es impotente” adquiere doble relevancia al hablar de este tipo de pensamiento (Slavoj Žižek recuperaría la figura histórica de Robespierre en su libro *Robespierre Virtud y Terror* del 2010); b) Violencia liberadora, aquí podemos hablar de marxismo y anarquismo, quienes vieron en la violencia una vía de liberación y ciertas virtudes catárticas y políticas insuperables; finalmente c) la Violencia ineductible, aquella propia del ser humano y que existirá a lo largo de toda la historia. Freud usaría el concepto de “Pulsión de la muerte” para explicar esta violencia intrínseca en el ser humano en oposición de “Pulsión de la vida”, para ello recuperó las figuras mitológicas de Tánatos versus Eros respectivamente para nombrar estas dos fuerzas vitales en constante conflicto.

Este largo listado ni siquiera abarca la totalidad de todas las formas de violencia visibilizadas en el último siglo, parte desde la cumbre de la violencia bélica a nuevas, más cotidianas y aparentemente no tan dañinas formas de violencia como el *bullying* (acoso escolar) o el *mobbing* (violencia sufrida por compañeros de trabajo

en el entorno laboral). Como podemos observar es necesario aceptar la condición plural del concepto de Violencia y hablar de Violencias, sin escatimar en grados de sufrimiento. Para ello, el científico social debe ampliar su panorama y criterio para poder identificar el tipo de violencia con que calificaría un suceso de enfrentamiento determinado. La polarización de la sociedad actual tiene mucho que ver por este reacomodo de posturas éticas frente a las nuevas formas de violencia posteriores a los años setenta y ya a una distancia de casi medio siglo seguimos luchando contra las mismas posturas dañinas de los principios del posmaterialismo.

La violencia bélica, de la que poco se hablará en este apartado a pesar de ser considerada históricamente la cumbre de las formas de la violencia, debe entenderse desde los propios ecos de primitivos tambores en lo más recóndito del inconsciente humano, acompañando a otros tan antiguos y complejos como lenguaje, cultura y religión. El filósofo surcoreano Byung-Chul Han reflexiona en torno a las formas contemporáneas de violencia con un recorrido filosófico-antropológico al concepto y su desarrollo a través del tiempo para llegar al que es probablemente nuestro punto de partida sobre esta cuestión: la violencia es inherente y perteneciente exclusivamente al ser humano desde el principio de los tiempos y eso no va a cambiar.

La violencia es, en efecto, la primera experiencia religiosa. El trauma, el miedo y, a la vez, la fascinación, que, para la gente de los tiempos prehistóricos, debió suponer la violencia aniquiladora de la naturaleza y la violencia letal de los animales carnívoros

hizo que quedaran personificadas en deidades o elevadas a realidades sobrehumanas. La primera reacción ante la violencia es su externalización. La cultura arcaica no conoce esa “violencia de la naturaleza”, su causa de naturaleza interna se conoce perfectamente y de ahí que no inspire miedo. La violencia en el interior de la sociedad, en consecuencia, se entiende como el resultado de una violencia que irrumpe en la sociedad desde fuera. Ni siquiera la enfermedad y la muerte son un acontecimiento operado en el interior del cuerpo. Más bien, remiten a una violencia externa. Toda muerte es violenta. No existe la muerte “natural” ni la “violencia de la naturaleza”. (Han, 2016)

Finalmente, me gustaría citar el tipo de violencia más básica la cual, extrañamente, ha sido la menos teorizada dentro de la literatura al respecto, es decir la violencia física. Ésta, como tema está presente en toda la narconarrativa pero las lecturas críticas tienden a señalar aspectos más “sofisticados” de la violencia que nacen, casi siempre, de la violencia física, menos evidentes y en eso radica su importancia. Pero este dejar de lado el aspecto más básica de cualquier dinámica de violencia, a partir del enfrentamiento físico, es lo que precisamente hace original la dicotomía de los tipos de violencia física señalados por Jan Philipp Reemtsma (2012)

1. *Lozierende Gewalt* o violencia locativa: Es decir, cuando el cuerpo de la víctima ocupa un espacio del que se le quiere echar. Es la forma de violencia que encontramos en las guerras.

2. *Raptive Gewalt* o violencia raptiva: Tiene que ver con el cuerpo de la víctima. Es la violencia típica en una violación o un secuestro.
3. *Autotelische Gewalt* o violencia autotélica: Definiendo autotélico como la acción que tiene en sí misma la justificación de su propio fin, es decir, cuando se destruye un cuerpo con el único fin de destruirlo. (55)

Como podemos observar el gran escenario de la violencia física es el cuerpo humano, "Reduction to body". (Reemtsma, 2012:66) A menudo estas violencias son descritas con saña y morbo (Ortuño, 2016) o hasta la delicadeza de la descripción clínica de los cuerpos desechados y el parte judicial como ejemplos de la documentación oficialista que reduce la violencia a tecnicismos, (Bolaño, 2008) pero siempre en términos medibles a través de la vulnerización del cuerpo humano, una especie de sinécdoque discursiva de esa parte del todo que es la sociedad mexicana. Autoras como Jean Franco (2013) hablan del discurso del terror a partir del reacomodo de cadáveres por parte de algunos grupos criminales para así infundir respeto y temor en los grupos rivales (ejemplo: acomodar la cabeza decapitada en el abdomen del asesinado).

Otro de los motivos para no poner especial atención en este tipo de violencia es porque el *corpus* de estudio, más allá de etiquetas políticas como "guerra contra el narco" o la intervención recurrente del ejército en las narraciones estudiadas, no

implica el análisis producto de un tipo de violencia bélica tradicional. En la serie de televisión norteamericana *The Wire* (Pelecanos, 2002) se puede observar esta reflexión en un breve diálogo entre dos policías antinarcóticos. En pocas palabras definen de mejor manera el acercamiento al problema que en cualquier política pública mexicana para atacar el problema del tráfico ilegal de drogas.

-Girl, you can't even call this shit a war.

-Why not?

-Wars end.

-----

-Mujer, no puedes llamar a esto una guerra

-¿Por qué no?

-Las guerras terminan.

No está de más señalar que gran parte del problema en las particularidades de los ejemplos que tenemos de violencia en el mundo conllevan un problema de nominación. El 11 de diciembre del 2006 el gobierno federal realizó una serie de operativos contra el crimen organizado en Michoacán. Esto sería el inicio de una serie de enfrentamientos que costó más de un cuarto de millón de muertes, entre

civiles, personal militar y federal, y narcotraficantes. Evidentemente no podemos decir que esto es propiamente una guerra, en el sentido estricto de la palabra. Sin embargo, la prensa se empeñó en señalar esta cruzada como “la guerra contra el narco”. Es especialmente importante señalar desde la literatura, en su carácter de tener un interés especial por el cuidado de las palabras dentro de sus discursos, las contundentes diferencias con que aborda este conflicto, en tonos más grises que en términos binarios (como la prensa decidió abordarlo, por lo menos al inicio del conflicto). En un guiño a *Rebelión en la granja* de George Orwell el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda en su novela *Contrabando* (1993) atina a señalar las similitudes entre personal del ejército y narcotraficantes sin encontrar diferencia alguna.

Acá en Santa Rosa no hay ley que valga ni gente libre de culpa, dice mi madre. No quiero que vuelvas a pisar este pueblo. Si sientes deseos de vernos, iremos donde tú estés. Acá no se sabe quién es quién. Además tienes la mirada extraña y una pinta que te perjudica. Tiene razón Damiana Caraveo cuando dice que miras como narco o judicial, que para el caso es lo mismo. Y además te vistes como ellos. No vale la pena que corras el riesgo. No quiero perder otro hijo. (2008:209)

Esta mitología inconveniente al discurso oficialista sería explotada en años subsecuentes a la llamada guerra contra el narco por diversos escritores,

describiendo desde un lugar de reflexión este periodo, violento sí, pero diferente, por lo menos en la simple nominación intrínseca, del que sería una guerra.

## 5. Estética de la violencia

El investigador Oswaldo Zavala (2014) acuña el concepto de *Narconarrativas* como una herramienta de estudio más útil y plural que nos servirá para reflexionar la cuestión, más allá de las rígidas formas a las que obligan los géneros literarios clásicos:

I define the term “narconarratives” as a dispersed but interrelated corpus of texts, films, music and conceptual art focusing on the drug trade, although here I will mainly refer to work of fiction and non-fiction (Zavala, 2014:342)

-----

Defino el término Narconarrativas como un corpus de textos dispersos pero interrelacionados, películas, música y arte conceptual enfocado en el comercio de las drogas, aunque me referiré principalmente a trabajos de ficción y de no ficción”

Esta definición nos permite estudiar a la literatura con temática en el tráfico ilegal de drogas bajo otro filtro, ya que estaría en el grupo de productos culturales tan diversos como una pintura, una película, una representación teatral, un corrido, una fotografía o hasta una instalación de arte conceptual. Tal definición adelanta algunos postulados de la estética literaria posmoderna y otros de orden semióticos, tales como entender al producto artístico como un tejido “de significaciones inmediatas” en

el que todo puede ser un signo (Pierce, 1987), al que va unido e igualado a diversos discursos que no provienen de la misma área artística. Además conlleva la idea de la hibridación genérica y la multidisciplinariedad, presente en varias narconarrativas, verbigracia *Instrucciones para cruzar la frontera* de Luis Humberto Crosthwaite, *Contrabando* de Hugo Rascón Banda o *La Biblia vaquera* de Carlos Velázquez.

Probablemente la literatura, institucionalizada y profesional, sea el último de los estratos de este fenómeno cultural y sin embargo uno de los más visibles y estudiados desde la crítica especializada y evidentemente el mejor aprovechado hasta la fecha por el mercado artístico. En las artes plásticas tenemos varios ejemplos que ayudarán a entender esta dinámica mercado-arte-mercado. El pintor mexicano Ricardo Delgado Herbert llama al sinsentido de los tiempos desde el nombre con el que presenta su obra. *Arte Hueco* combina pasajes bíblicos con la caricaturización del mundo del narcotráfico, desde el *kitsch* agrega cuernos de chivos, *trocas* y sombreros a la anunciación, la pasión o la crucifixión, mostrando al capo como el nuevo santo. La artista conceptual mexicana Teresa Margolles presentó en la Bienal de Venecia del 2009 una instalación llamada *De qué otra cosa podríamos hablar*, la cual mostraba textos bordados con hilos de oro sobre telas impregnadas con sangre de las víctimas del narcotráfico. El *narcochic* va y viene de la denuncia a la banalidad, es oportunista en el buen y en el mal sentido de la palabra. Nos reencontramos en el arte con un fetichismo encumbrado cuya crítica, de manera general, no ha estado a la altura de los tiempos.

Estas obras, supuestamente contestatarias, se realizan en la comodidad y protección de las instituciones y con el apoyo del mercado. De allí que hacen críticas en un tono que no disguste al poder o a la oligarquía que las patrocina. Esto no iría a más si no fuera porque en muchos casos, dentro de su superficialidad, realizan prácticas irresponsables que hacen más daño del que denuncian: intervenciones con mujeres que sufren violencia, carentes de metodología, psicológica y sociológica (obra de Lorena Wolffer), instalaciones ecológicas que desperdician materiales y maltratan animales (obra de Ann Hamilton), obras que contaminan el ambiente (el trabajo de Marcela Armas), falsas denuncias que encubren crímenes de Estado y que desvirtúan la verdad histórica para quedar bien con un grupo (obra de Teresa Margolles). Todo, por supuesto, lleno de argumentos morales. (Lesper, 2015).

Esta falsa moral es una constante en la crítica especializada. El tema de las narconarrativas como un ejemplo de la ingobernabilidad y reflejo del empoderamiento absoluto del crimen organizado, así como el morbo de la violencia exacerbada de *otros* mexicanos, imponiendo siempre la distancia y la seguridad del espectador pasivo, sin agregar una sola idea original. La máxima de Nietzsche “No existen fenómenos morales, existe solamente una interpretación moral de los fenómenos”, vuelve a adquirir sentido en la crítica del fenómeno y en la falta de autocrítica del público consumidor de estos productos culturales.

También debe ser tomado en cuenta la realidad tan particular que estamos refiriendo. La realidad siempre supera a la ficción. Sin embargo, estamos ante una crisis que posibilita historias reales cuya ficcionalización sería un ejercicio imaginativo desbordado para cualquier forma de arte.

El arte también es ese movimiento que exalta y niega al mismo tiempo. “Ningún artista tolera lo real”, dice Nietzsche. Es cierto; pero ningún artista puede prescindir de lo real. La creación es exigencia de unidad y rechazo del mundo. Pero rechaza al mundo a causa de lo que le falta y en nombre de lo que es a veces. (Camus, 1978:235)

Sobran ejemplos del círculo vicioso de la realidad y su representación: feminicidios, narcofosas, decapitados, corrupción a todos los niveles. Un nuevo realismo mágico sanguinario obliga a historias cuyos límites imaginativos están cercanos a una desbordada realidad, igualados a una distopía fantástica disparatada (aun así insuficiente si la anteponemos a la realidad del país).

Parece confirmar el viejo cliché de que en América Latina la realidad rebasa con creces a la ficción, y de que en México el arcaico realismo mágico –la representación “natural” de la desbordada realidad del continente– se ha visto remplazada por un nuevo (narco)realismo mágico (Palaversich, 2010)

Los hechos y sus historias son recreados en el lenguaje, un nuevo lenguaje explotado por la literatura al servicio del morbo, salvo honrosas excepciones (la violentización del lenguaje y no la violencia como tema, por ejemplo, en la obra de Daniel Sada). Estamos ante una literatura con palabras cubiertas bajo un nuevo significado que aluden a una realidad caótica y decepcionante. La literatura se contagia de este mal y evita las construcciones líricas o cercanas a la belleza de la forma, todo en aras de un nuevo realismo mexicano; literatura necesariamente torpe, popular y poco adornada en tanto que imitación de una realidad con estas características. Ya Žižek (2013) había señalado las imposibilidades de la prosa frente al desencanto del mundo, revisitando la multicitada frase de Theodor Adorno a partir del terror surgido del holocausto: “Escribir poesía después de Auschwitz es aberrante”. La respuesta de Žižek, provocadora y en sintonía con su sistema filosófico cercano al humor negro es magnífica: “No es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz, sino más bien la prosa”: la imposibilidad radica en la interpretación verista de un mundo corrupto hasta la médula que hace replantearse la tesis filosófica de Hobbes sobre la naturaleza del hombre. Este mundo es el que está representado en las narconarrativas mexicanas. Más adelante veremos ejemplos, desde la prosa, en donde los creadores optan por una prosa “pobre” o una prosa lírica, cercana a la prosa poética.

La reflexión sobre el origen de la palabra narco, del griego *vapkwtikós* cuyo significado es “algo que hace dormir”, “adormecer” y que sirve de prefijo a todo fenómeno cercano al comercio ilegal de drogas parecería hacernos un guiño sobre el carácter onírico de los crímenes que pueden tornar en pesadillas. Es una realidad dantesca que supera cualquier esfuerzo de obra de ficción.

La investigación de medidas efectivas y cruentas se traduce en la instauración e implementación de una serie de técnicas para la tortura y eliminación de seres humanos que van desde la decapitación, el descuartizamiento, las piscinas llenas de pirañas y/o cocodrilos, la inmersión de personas vivas en ácidos (cuya composición es capaz de disolver a la víctima a su mínima expresión) creando una semiótica de la violencia y una firma propia de cada organización mafiosa. (Valencia, 2010)

Esta semiótica de la violencia ha llevado a la humanidad a un estado de miseria moral execrable y va desde el lenguaje verbal hasta los actos violentos que sirven de firma a los diferentes grupos delictivos. Es aquí donde el lenguaje toma una importancia nodal, no podemos escapar de nuestras construcciones mentales que nacen de la nominación de las realidades del mundo, el poder del lenguaje ante estos nuevos fenómenos sociales ha desencadenado una serie de nuevos conceptos con un nivel de agresividad increíble, esta “gramática de los violentos” nombra realidades con un oportunismo y crueldad impensable para el más lúcido y descriptivo escritor de novela negra. Ejemplos igualmente iluminadores como

dolorosos: apodos como la barbie, el pozolero, el chiquilín, el mata amigos, el *hummer*, el ondeado, el zucartas, el cochiloco, el señor de los cielos, el mataperros, el ingeniero, el electricista, entre otros.

[...] la disputa –entre grupos criminales– también es por el lenguaje y desde hace años esos grupos han intentado imponer una gramática de la violencia que se expresa en las llamadas narcomantas en los cadáveres a los que les cuelgan mensajes y amplían los pleitos entre los diversos grupos del crimen organizado. Asimismo, señala que la Organización de las Naciones Unidas también puso el ojo en la necesidad de “desnarcotizar” las informaciones provenientes de los poderes públicos, y más bien enfocarse en una narrativa clara y precisa sobre lo que ocurre en asuntos relacionados con la violencia (Contreras 2014:85)

Se sabe que el cártel de los Zetas decapita a sus enemigos, a la usanza de las técnicas paramilitares de las Maras Salvatruchas a diferencia del Cártel del Pacífico, quienes prefieren la tortura continuada hasta la muerte, al estilo de la mafia siciliana. Estamos ante diferentes escuelas del crimen que buscan imponer sus marcas y sus tradiciones: un nuevo lenguaje de la violencia que busca un estilo propio que lo distinga de otros.

Ser ejecutado por tiro de gracia significa deseo de impartir una lección. Si el cuerpo muestra evidentes signos de tortura, significa que de él se necesitaba obtener información. Ser envuelto en una manta después del asesinato denota afinidad con el

muerto, probablemente éste perteneciese a un cártel rival en el cual era conocido o respetado. Asesinar con una bolsa plástica sobre la cabeza hasta conseguir la asfixia, representa el deseo de infringir dolor de forma lenta y larga. Cuerpo vendado completamente significa lo mismo que el código anterior. Cuerpos maniatados, preparación para la ejecución. Si el cuerpo posee vendas en pies y manos denota tortura para obtener información. Ojos saltados de las órbitas denota traición al cártel, probablemente el asesinado haya sido un informante de la policía. Dedos cercenados denotan fuga de información hacia otro cártel. Cuerpos disueltos en ácido denotan deudas económicas al cártel. (González, 1998)

El narcotraficante se convirtió en el nuevo héroe. Más allá de la estética, en una sociedad en crisis por el concepto de justicia y gobernabilidad. Es decir, en un mundo al revés, los delincuentes adquieren una revalorización que va del fanatismo a la adoración religiosa: Joaquín Guzmán Loera y Jesús Juárez Mazo, “el Chapo” y “Jesús Malverde”, son un modelos aspiracional para generaciones de jóvenes que ven representados en ellos el éxito del grupo social al que pertenecen sobre el grupo social que los apartó por años del proyecto de país y un santo, con todo lo que conlleva esta denominación, respectivamente. Con el tiempo el fanatismo del primero se tornará en un sentimiento cercano a la espiritualidad, en la máxima repetitividad al que este sector de la población mexicana puede aspirar: trastocar lo divino.

En cambio, podría tal vez considerarse la sorprendente posibilidad de que el interés del derecho, al monopolizar la violencia de manos de la persona particular no exprese la intención de defender los fines de derecho sino, mucho más así [sic], al derecho mismo. Es decir, que la violencia, cuando no es aplicada por las correspondientes instancias de derecho, lo pone en peligro, no tanto por los fines que aspira alcanzar, sino por su mera existencia fuera del derecho. Esta presunción encuentra una expresión más drástica en el ejemplo concreto del «gran» criminal que, por más repugnantes que hayan sido sus fines, suscita la secreta admiración del pueblo. No por sus actos, sino sólo por la voluntad de violencia que éstos representan. (Benjamin, 1999)

Además de tener toda una lógica dentro de la historia del país y dentro de la historia de la estética del país.

Por otra parte, Enrique [Álvaro Enrique, escritor mexicano radicado en Estados Unidos] propone la violencia como una posible vía de exploración crítica, así como el poder reflejado en “la peculiar impunidad con la que los maleantes suelen enseñorearse de territorios completos” (40). Esta es una postura interesante: si la novela del bandolero, el cacique y el caudillo tienen en común la omnisciencia del poder encarnado en un individuo capaz de dirigir arbitrariamente los destinos de toda una población, la figura del narcotraficante pareciera embonar sin problemas dentro de esta tradición. Sería la continuación natural de un subgénero narrativo con largas raíces. (Fuentes Krafczyk, 2013:14)

El intelectual es la contraparte a estas lecturas de la violencia, es asimismo el extremo antípoda del narcotraficante. Trata de explicar y de nombrar una realidad que claramente le lleva la ventaja de la naturalidad con que se desarrolla dentro del lenguaje popular. Ningún análisis, por más profundo que éste sea, logrará tener una repercusión real en el lenguaje popular, el cual se eleva desde sus cimientos hasta lo más alto de la terminología especializada de las varias ramas del conocimiento. Estamos ante las palabras básicas de una niñez como país. Como nunca, el lenguaje académico e intelectual ha sido disminuido por los prefijos simplificadores, por esta “semiótica de la violencia” popular que parecería disminuir todo, incluida la capacidad del mexicano para explicarse este fenómeno a sí mismos.

El narcotráfico está en todos lados, basta con encender el televisor, leer el encabezado de cualquier diario o simplemente salir a la calle para atestiguar e incluso convivir con las carnes monstruosas. A pesar de todo, al final del día es el letrado quien recoge la información y ensaya una representación. El letrado quiere seguir siendo el traductor de la realidad, el que habla por todos nosotros, el que acomete la empresa de interrogar la sociedad para tratar de redimirla. Tarea por lo demás innecesaria, pues paradójicamente el narcotráfico ha desarrollado un metalenguaje propio como el narcocorrido, las narcomantas, los narcoblogs, e incluso los cuerpos de sus víctimas a los que despedazan, siguiendo cierta lógica para nosotros impenetrable. Sin embargo, los universos ficticios o mundos posibles presentes en las narrativas sobre el narcotráfico son las manipulaciones lingüísticas de un conjunto de

letrados que negándole la palabra a la carne monstruosa asumen la misión, ilusa y arcaica, de hablar por ellos. En un espacio social revolucionado en el que el Estado se resquebraja y el narcotráfico emerge como el nuevo gran poder, fértil caldo de cultivo del que brotan las carnes monstruosas, el letrado se obstina en permanecer apelando a una cada vez más dudosa lucidez para interpretar la realidad. Una realidad que a todas luces lo desborda. (Fuentes Krafczyk, 2013:61)

Los contenidos de las narconarrativas además de situar al narcotraficante como el nuevo héroe, reproducen a menudo la idea de que la vida de estos es una fiesta interminable, de estar ante el último gran hedonista. Esto no es nuevo. El ciudadano promedio, aquel que vive conforme a las reglas sociales, es naturalmente atraído por las personas o personajes (lo que a nosotros interesa) que viven rompiendo el estado de legalidad que ellos jamás se atreverán a traspasar. Ejemplos de este individualismo en un personaje/profesión son el detective y el escritor. El criminal que es, en el fondo, más humano y justo que los representantes de la justicia del Estado. El 26 de febrero de 2014 más de 1000 personas marcharon en Culiacán por la liberación de Joaquín *El Chapo* Guzmán. Si situamos la cifra en el contexto correcto podremos entrever esta fascinación heroica que hemos visto en pocos líderes del lado *legal* del poder. Élmer Mendoza defiende al gremio frente a la constante crítica, sea desde los creadores, sea desde la crítica especializada, de

aprovecharse de la realidad del país para vender más libros sin importarles la imagen de México y los mexicanos.

[...] trabajar la violencia implica emplear ciertos elementos, muy pocos, para crear símbolos que sean representativos de una realidad. Exige también elegir mi punto de vista en función de lo que se desea tratar [...] buscamos crear efectos, no un discurso ingenuo, sino una obra de arte que represente la realidad sin dejar de ser vanguardista [...] Los escritores pugnamos por encontrar las palabras precisas, el tiempo ideal, el tono, el estilo candente para sacudir a los lectores desconcertados, felices o aterrorizados. Pretendemos una propuesta estilística que sea lenguaje, ritmo narrativo e historia (Olvera, 2013:29)

A pesar de estar en medio de una producción fértil, cuya línea de decrecimiento aún no se ve próxima, pocos críticos se atreven a señalar la gran obra literaria de las narconarrativas, en cuanto a la novela definitiva que describiría un momento histórico de la manera que hizo Mariano Azuela con la Revolución Mexicana en *Los de abajo* (1916). Esta fotografía de los tiempos no ha llegado a un consenso, pero entre los que se atreven a apostar tenemos a la crítica croata Diana Palaversich quien afirma

[...me aventuro a afirmar que la gran novela del narcotráfico se escribió hace ya diecinueve años. Se trata de la conmovedora y hondamente sentida *Contrabando*, escrita por el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda que, cabe señalar, no ha merecido mención alguna por ninguno de los críticos previamente citados. Galardonada con el premio Juan Rulfo en 1991 pero inédita hasta el 2009 cuando se publica en Planeta tras la muerte prematura de su autor, apareció en pleno auge de la narcoviencia cuyas dimensiones épicas Rascón Banda ya había anunciado proféticamente hacia casi veinte años] (Palaversich, 2011)

Oswaldo Zavala sigue esta línea y señala el espíritu de la novela como un México de valores binario en donde el mal y el bien no tienen pesos referenciales: *“His novel is a calculated political statement that denounces the decade-long symbiosis between the state and drug cartels. (Zavala, 2014) (“Su novela es una calculada declaración política que denuncia una década completa de simbiosis entre el Estado y los cárteles de drogas”)*. El ensayista Christopher Domínguez Michael apuesta por *Los trabajos del Reino* (2004) de Yuri Herrera, como la gran novela de la narcoliteratura la cual califica como “novela lírica”, como una gran fábula original carente de nombres, lo cual necesariamente la vuelve universal. Este juego de referencias a partir de los oficios (el poeta protagonista es llamado “el Artista”, el capo de la zona “el Rey”, la joven prostituta “la Niña”, el pueblo “el Reino”) refleja el espíritu simplificado de una realidad compleja. Algunos otros críticos afirman que

esta violencia es temática, que no alcanza la originalidad en el tema para señalar un fenómeno literario original.

Fabio Morábito... afirma que se está identificando literariamente a México con el narcotráfico, y es más, "el novelista mexicano siente la obligación de tocar ese tema". Morábito no niega que la violencia, el vacío de poder y la corrupción han llevado a México a la peor crisis desde su Independencia, pero cree que esa crisis no hay que traspasarla de manera literal: "Se podría trasladar esa violencia de otro modo; por ejemplo, violentando la sintaxis". (León, 2015)

Y bajo la misma línea

Si se me permite llevar la cuestión más allá de un libro solo, alego que narrar el norte debería significar el surgimiento de una conciencia estilística que no se quede en la recreación verista de los diálogos y que más bien corrompa, ensucie, "localice" el decir de ese narrador intocable que es la tercera persona. Violencia afuera, en las calles; violencia adentro, en la sintaxis misma. (Beltrán-Félix, 2008)

Los trazos inacabados de este tema adelantan lo que será la última gran estética del arte mexicano, sobre todo en la literatura y en las artes plásticas. Desde la Revolución Mexicana no había un movimiento tan claro y uniforme: si la novela de

la Revolución (desde la literatura) y el Arte al servicio de la Revolución (desde la plástica) justificaban el nuevo proyecto de nación, las narconarrativas y el *narcochic* parecerían ser punteros del otro México que reclama su existencia y que hasta ahora, en medio de la crisis y el horror, sólo atinamos a llamar proyecto fallido.

## **CAPÍTULO II. INDUSTRIA CULTURAL EN MÉXICO**

## 1. El mercado editorial mexicano

El discurso de la violencia dentro de la Industria Cultural abarca diversos tipos de narrativas y éstas están contenidas principalmente en los formatos del libro, la televisión y el cine, en donde se pueden encontrar representadas, a través de los filtros de las construcciones artísticas o los llamados géneros de la no ficción, las diversas formas en que la realidad nacional genera un ambiente de hostilidad. En cuanto a los documentos literarios, se eligió poner especial énfasis en el género narrativo porque la mayoría de estos son novelas o cuentos, dado el éxito comercial sin precedentes que representó esta fórmula editorial a principios del siglo XXI y que hoy día continúa redituando ganancias y generando influencia en los creadores mexicanos; como ejemplos de escritores adscritos a esta estética (o que han experimentado temporalmente en ella) y que escriben en otros subgéneros narrativos diferentes a la prosa podríamos citar a Jorge Humberto Chávez (Ciudad Juárez), Armando Alanís Pulido y Moisés Ayala (ambos de Monterrey), José Eugenio Sánchez y Luis Felipe Lomelí (ambos de Jalisco), Carmen Boullosa (Ciudad de México), Antonio Salinas Bautista y Julián Herbert (ambos de Guerrero), Sara Uribe (Querétaro)<sup>11</sup>. La “narcopoesía” bien merecería otra investigación pero tendré que dejarla de lado porque lo que me interesa está precisamente en los productos literarios con una repercusión en el mercado y tristemente la poesía no cumple con

---

11 Para un listado sobre poesía del tema del narcotráfico consultar Cuéllar (2017)

esa condición. En cuanto al cine y la televisión, más allá de los obvios vasos comunicantes entre estos formatos y la literatura, decidí excluirlos de esta investigación al considerar que sería imperativo tratar los medios masivos electrónicos bajo una investigación de largo aliento por separado; al igual que desde la poesía, el texto dramático o el arte conceptual que incluye elementos literarios. Este estudio, desde luego, se apoya brevemente en otros géneros, literarios o no literarios, tradicionales o modernos. Sin embargo, centra sus reflexiones principalmente en la narrativa mexicana contemporánea por ser la que mejor ha representado dicho fenómeno. A nivel de discurso sería imposible no voltear a otras formas de arte, principalmente a las artes escénicas y plásticas, quienes han explotado a la par la oportunidad temática del tráfico ilegal de drogas para construir obras discursivas propias desde escenas compartidas.

Cabe destacar que el tono de estos productos culturales es realista, aproximándose en muchos casos a una fiel imitación de la realidad o tocando los extremos de la parodia, lo cual se entiende por la propia naturaleza de la fórmula a la que están adscritos. No está de más recordar que la Industria Cultural abarca mucho más allá que la literatura y si se pone cierto énfasis en la narrativa de la violencia es porque ésta se desarrolló con una secuencia clara; esto no excluye a otros productos culturales diferentes a la literatura, desde luego, aunque estos serán producto de otra investigación. El *amusement* por excelencia de la cultura de masas es el cine y la televisión y podríamos extenderlo a todos los medios electrónicos. Sin embargo, y a

pesar del profundo impacto en la cultura popular que tienen los medios electrónicos (y eso que Adorno y Horkheimer no vivieron para imaginar el alcance al que llegarían al sumarles la internet), es en la literatura, en esta temática/fórmula editorial de las narconarrativas, donde encontramos reflexiones y posicionamientos de manera más nítida que me permitirán señalar la relación entre la realidad contextual de un momento preciso de la historia nacional y la obra de arte, en este caso, la literatura. La elección de un corpus que comprenda los productos culturales que eximan una trivialización de la realidad ficcionada me permitirá indicar en qué consiste esta mitificación de la violencia a través de la literatura.

Ya Edgar Morin (1967) hablaba de esta relación entre la producción cultural y la construcción de elementos de moda en la sociedad. La narconarrativa atina a tomar su lugar en esta fórmula de mercado que busca repetir los patrones de consumo que la sociedad mexicana ha construido históricamente. No es gratuito que, en todo el abanico que permite el mercado, los grandes comerciantes (el mundo editorial incluido) exploten esta dinámica hasta el hartazgo, es decir, hasta que lleguen nuevas modas a explotar; habría que hacer un estudio antropológico (tema de otra investigación) de los productos culturales exitosos y la necesidad de reproducirlos casi de manera fiel a los originales ¿qué dice de nosotros los mexicanos que en pleno siglo XXI aún se exploten las historias de tipo realista ubicadas en alguna hacienda prototípica del Bajío? ¿Cuántas copias baratas de María Félix y Dolores del Río es capaz de aguantar el gusto mexicano?

En dicho texto, su autor planteaba tesis como la de la conversión de las Industrias Culturales en especies de filtros para la difusión y clasificación de los "sueños relacionados", es decir, los mitos, los prototipos y los estereotipos, vertidos previamente en los géneros de la literatura épica y popular, y transformados, por necesidades comerciales, en meros clichés. (de la Vega Alfaro, 1992:215)

Es preciso agregar que la violencia como discurso no sólo se remite al crimen y al narcotráfico, también toca algunas aristas de violencia diversas (Ver Capítulo "1.4 Las *formas* de la violencia posmoderna"), quizá menos explotadas desde fórmulas de mercado pero de igual modo representativas de un sentir común: la narrativa de la violación y las mujeres; violencia y *mass media* en la era de la información; la violencia de y contra los movimientos antisistémicos; violencia y sexualidad; violencia en las redes sociales, la lucha por la democracia; la vigilancia del estado y la reconfiguración urbana frente a la violencia. Algunas de estas narrativas tienen la peculiaridad de compartir varios tipos de violencia. Estos últimos ejemplos de violencia se mencionan y se analizan como vértices de apoyo dentro del cuerpo central del trabajo como una característica implícita en todo tipo de violencia. Entonces en las diversas acepciones en que es representada en la literatura mexicana contemporánea es la violencia la variable en este estudio y las narconarrativas, en su pluralidad de discursos, la constante que da orden a esta

columna vertebral de esta dinámica temática (aunque respetando formalmente la fórmula editorial que exige necesariamente literatura en prosa).

Todos estos modos de violencia han sido registrados dentro de la Industria Cultural y han sido producto de una imitación cercana de la realidad, por lo que la relevancia social de esta investigación se sostiene: por las evidencias, por la frecuencia de los casos, por el dramatismo de los casos, por la continua ficcionalización de la realidad como consecuencia del empoderamiento de la violencia en determinados parámetros temporales y espaciales.

La historia reciente de la industria editorial mexicana ha cambiado diametralmente desde la crisis de los años setenta. Si bien, en el pasado modelo de negocios se basaba en una estructura empresarial, hoy en día se ha cambiado a un modelo basado en las editoriales transnacionales con un modelo de ventas dual, tanto en librerías especializadas como en tiendas departamentales tipo Walmart, lo cual asegura un rango de público consumidor más vasto pero también más plural. Lo que tiene repercusiones positivas, siempre el llegar a un mayor número de lectores debe ser un índice positivo, y negativas, temáticas para el gran público en detrimento de la calidad literaria y las obras de gran aliento hoy parecen destinadas a un pasado glorioso. Un libro como Ana Karenina hoy en día sería imposible.

En cualquier investigación siempre hay que seguir la ruta del dinero. Si hablamos del mercado editorial mexicano debemos entender a una industria peculiar

que debe competir con otras ofertas de medios que resultan más atractivas al mercado actual. Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Fera en su libro *Las Industrias Culturales y el desarrollo de México* (2005) se muestran pesimistas al futuro del mercado editorial mexicano, futuro que hemos alcanzado, superado y que hace obligatoria una actualización a dicha obra. Tristemente las herramientas de medición de los fenómenos de lectura en México dejan mucho que desear y son poco confiables.

Los intentos gubernamentales para medir hábitos de lectura se quedan cortos: podemos saber cuántos libros al año lee un mexicano pero no qué libros, y ni hablar de rubros más especializados, como hablar de géneros, subgéneros, comprensión lectora; la obra de Canclini y Piedras igualmente rehuye a estas particularidades, pero al menos demuestra una producción de elementos estadísticos profesional sobre las generalidades. De entrada el diagnóstico es el mismo: las editoriales son esencialmente las mismas y las pocas nuevas editoriales mexicanas se dedican a la literatura de circuito, con un número de ejemplares realista al número de lectores según el tipo de colección. Esto desde luego tiene también una lectura positiva, más allá de la poca repercusión en cuanto número de ventas pues permite que se continúe con las tareas posteriores a la creación literaria. Es decir, el fomento a las artes, la crítica especializada y el devenir de los productos académicos. Las colecciones editoriales que nacen desde el mismo Estado o con apoyos de éste también siguen esta fórmula y permiten las dinámicas positivas de generación de

conocimiento, crítica y devenir artístico, aunque en estos casos la repercusión real en la cultura popular es casi nula. Debemos entonces darle una importancia real a un fenómeno editorial que se autosustenta con cierto éxito que, dado las coordenadas dramáticas en los que se mueve nuestro país, ya es decir bastante.

Estoy convencido de que nuestros problemas son más complejos, y tienen un aspecto educativo y otro económico. Muy aparte de nuestros desatinos políticos, debemos reconocer que nuestro mercado editorial creció al amparo del crédito, subsidiado por autores, correctores, tipógrafos y traductores; que creció confiado en la fortaleza de una pequeña clase media politizada pero con muy débiles estructuras de mercado: sin bibliotecas, sin canales diversificados, con medios de comunicación ignorantes y voraces: ahí están Televisa y lo que queda del periódico Excélsior para probarlo. El mercado creció, es cierto, pero nos olvidamos de fortalecerlo. (Canclini, 2008:32)

## 2. Narconarrativas como producto

Theodor Adorno y Max Horkheimer acuñaron a mediados de los años cincuenta en *Dialéctica del Iluminismo* (1944) el concepto de Industria Cultural con el que nombraban a todos los sectores encargados de la reproducción a gran escala de productos de entretenimiento, con alto grado de adoctrinamiento y uniformidad social. Ya para esta época se veían claramente los efectos de los medios masivos de comunicación en la sociedad ávida de las bondades que ofrecía el *star system*, (la radio, el cine y la televisión, específicamente). Si bien estas reflexiones giraban en torno a 1) los medios electrónicos por ser los que llegaban de manera masiva e inmediata a una población global y 2) el apartado de dominación que impone el sistema capitalista sobre el trabajador, el cual deberá acompañar su descanso con diversos *amusements* para poder enfrentar las duras jornadas en la fábrica o en la oficina. Pensar o hacer esfuerzo físico era propio del ambiente laboral, entonces el entretenimiento fungía como la válvula social regulada por intereses ajenos al mero esparcimiento o enriquecimiento artístico y/o espiritual. Es importante visibilizar a las dos fuerzas históricas irreconciliables y en constante conflicto que sirven de trasfondo al concepto de Industria Cultural: por un lado Norteamérica y la democracia de las masas como uno de los principales cimientos de su edificio ideológico y por otro lado la Alemania nazi y el totalitarismo que impone el Estado a toda forma de cultura, “populismos fascistas”, en las palabras de Adorno y Horkheimer. Este

tándem corría el riesgo de llegar a una idea irracional de cultura en donde el totalitarismo político y la masificación cultural podrían llegar a ser sinónimos.

Recordemos que en el ambiente ya estaban floreciendo las ideas que fecundaron las grandes revoluciones artísticas e ideológicas de mediados del siglo XX (por ejemplo la máxima marxista recogida por los artistas adheridos al partido de “cambiar al hombre para cambiar al mundo” o simplemente todas las vanguardias en donde la idea de “el arte por el arte” tuvo algún tipo de peso). Esta premisa necesaria para reconfigurar ideológicamente al mundo fue discutida no sólo por Adorno y Horkheimer, sino por el pleno de la intelectualidad europea y americana. Precisamente una de las voces más críticas a la idea de Industria Cultural vino de un intelectual cercano a Adorno y a la Escuela de Frankfurt: Walter Benjamin. Hoy en día sabemos que la amistad entre estos dos grandes intelectuales no era cercana como se quiso hacer pasar por las personas cercanas a dicha escuela o simpatizantes de la corriente ideológica que representan, al contrario, las escenas de envidia, competencia y celo profesional, marcadas claramente por los que pudieron encontrar refugio en los Estados Unidos y lograr una exitosa vida académica en total libertad y los que tuvieron que quedarse (por elección o no) en la aún turbulenta Europa envuelta en violencia bélica y persecuciones por raza y religión:

Apenas ahora empezamos a saber que las relaciones de Benjamín con Adorno y Horkheimer —éstos en Nueva York ayudándole los últimos años con el pago de artículos mientras aquél vivía su exilio errante en Europa— no fueron tan amistosas,

es decir, igualitarias. No sólo Benjamin fue reconvenido con frecuencia por su heterodoxia, sino que sus amigos editores se permitieron alterar expresiones y retrasar indefinidamente la publicación de textos. (Martín-Barbero, 1999:56)

A diferencia de Adorno y Horkheimer, Walter Benjamin separa perfectamente el sentir de la obra en función del discurso en sí, discurso que conlleva un sentido nuevo de la masa más no agrega a sus reflexiones la adoración ideológica marxista de la masa proletaria, ese “socialismo esteticista” que parecen ser suficientes para dos marxistas exiliados en California queda fuera del radar de Benjamin, ya sea por evidenciar en su negación su poca o nula importancia para hablar de arte, ya sea porque estas reflexiones nacen a partir de una serie de textos sobre la obra de finales del siglo XIX de Charles Baudelaire y que terminaría siendo un libro inconcluso. Estamos ante uno de los grandes momentos que precederían a la estética posmoderna y su ideal de empatar todos los discursos, de alternar sin ningún tipo de empacho elementos de la alta y la baja cultura, estamos a una reflexión previa y nominativa ¿qué es cultura?, ¿a quién va dirigida?, ¿cuál es el papel que desempeña la tecnología y los medios electrónicos de comunicación en estas reflexiones? Jesús Martín-Barbero glosa un fragmento de la *Revue d'Esthétique* de Jürgen Habermas en donde resume brillantemente la distancia entre Adorno/Horkheimer y Benjamin respecto a su visión sobre la cultura y las masas:

[...] la experiencia que desesperadamente trata de resguardar Adorno es la que viene de "la lectura solitaria y la escucha contemplativa, es decir, la vía regia de una formación burguesa del individuo". Por eso, al descubrir el quiebre histórico de esa cultura, Adorno piensa que todo está perdido. Sólo el arte más alto, el más puro, el más abstracto podría escapar a la manipulación y la caída en el abismo de la mercancía y del magma totalitario. Benjamin, por el contrario, no acepta que el sentido haya sido anegado, absorbido por el valor. [...] Ya que para él "el sentido no es algo que se acrecienta como el valor", no es producido aunque sí transformado, pues depende del proceso de producción (1991:62)

Con el tiempo esta lectura enfocada en la dominación del hombre a través del trabajo sirvió para acuñar conceptos más cercanos a la sociología de las artes, al discurso intrínseco –no siempre consciente– que subyace en las formas y los contenidos del arte en las naciones. La labor del crítico será hacer visible estos discursos, nombrarlos y darles un valor. Si bien Adorno y Horkheimer sólo señalaron esta nueva industria, esto daría pie a la reflexión profunda de los medios y su verdadero lugar en la sociedad, más allá de la simple fórmula de “entretenimiento”. Por primera vez en la historia de la humanidad se señaló el carácter alienante, a gran escala (dados los avances tecnológicos) que pueden tener los contenidos de los nuevos medios electrónicos, más que desde una óptica moral o ética con una preocupación ideológica, producto de la panorama político mundial en que se desarrollaron estas reflexiones.

Estas dinámicas fueron reproducidas rápidamente y de manera natural por todos los países occidentales y con el tiempo por el mundo entero. Los medios de comunicación pasaron en menos de un siglo de esfuerzos individuales tecnológicos (el cinematógrafo de los hermanos Lumière presentado como una atracción en 1895), empresas nacionales con cierto impacto en la opinión pública, pero sin mayor repercusión más allá de sus fronteras (*The times* británico o su comparsa norteamericana, el *New York Times*), o negocios familiares casi artesanales devenido a empresas de grandes manufacturas (herencia de esta era son las editoriales de origen familiar como Larousse, Bruguera, Tusquets, Trillas, por ejemplo); todos estos medios, entonces, pasaron a convertirse en una industria generadora de grandes ganancias y fuentes de empleo, con lo que encontró un nicho lógico dentro del mercado y bajo el sistema capitalista. Con el tiempo esta relación intentaría ser matizada, en mayor o menor medida –según los ejemplos particulares–, por los diferentes gobiernos del mundo quienes han intentado democratizar el acceso a la cultura y no dejar todo en manos de los grandes monopolios de los medios de comunicación, con los peligros que esto conlleva (y que son evidentes en nuestra actual sociedad). Augustin Girard ya señalaba esta dinámica y apuntaba 3 fenómenos concomitantes que se han ido desarrollando en esa lógica hasta nuestros días:

- Multiplicación por dos, cinco o diez, según los países, de los gastos públicos en pro de la vida cultural;

- Estancamiento, en cambio, de la frecuentación de las instituciones culturales;
- Multiplicación por veinte, cien o mil de los contactos entre las obras y el público, gracias a los productos culturales industriales. (1982:26)

Si esta simultaneidad de experiencias artísticas-culturales a un público global a través de los medios electrónicos de comunicación de principios del siglo XX ya constituía una diferencia hacia la forma de ver y estudiar los medios y la cultura anteriores a estos, fue con el surgimiento y la subsecuente popularización de la internet a finales del mismo siglo cuando el paradigma cambió totalmente; agregar a la fórmula que permitía una comunicación global de contenidos la capacidad de hacerlo en tiempo real, con una participación directa con y entre los consumidores de los productos culturales y con el avance tecnológico que rápidamente permitía estas prácticas de maneras más intuitivas, sencillas y universales (*laptops, tablets, smartphones*) conformó las nuevas generaciones de consumidores culturales en la única y verdadera utopía democrática posible: la de la red de redes. En parte esta nueva forma de entender la Industria Cultural formó parte de lo que hoy conocemos como la sociedad de la información, precedidos en este aspecto con otros conceptos como aldea global, (McLuhan, 2002) medios fríos y medios calientes (McLuhan, 1996) o capital cultural. (Bourdieu, 1997)

A finales de febrero de 1995, los países más ricos, en el seno del G7, ratifican en Bruselas el concepto de *Global Society of Information*, al mismo tiempo que reiteran solemnemente su voluntad de lograr lo antes posible la liberalización de los mercados de las telecomunicaciones. Esta cumbre es la primera que se consagra al tema. Al Gore pronuncia un discurso sobre la «Promesa de un Nuevo Orden Mundial de la Información». Para construir las infraestructuras informacionales, se confía en la iniciativa del sector privado y en las virtudes del mercado. Unos cincuenta responsables de grandes firmas electrónicas y aeroespaciales de Europa, Estados Unidos y Japón han sido invitados a esta histórica reunión. No participa ninguno de los representantes de la sociedad civil. La conclusión final tiene, no obstante, el atrevimiento de situarse bajo la efigie del «enriquecimiento humano» (Human enrichment) (Mattelart, 2002:127)

Es en esta era plural e hiperconectada en donde es necesario identificar los elementos de identificación cultural entre los diferentes productos culturales, que por definición y por la naturaleza intrínseca de éstos tienden a “globalizar” las formas y los contenidos. Encontramos en la narconarrativa, en fondo (mas no en forma, y eso bien merece una investigación propia) un regreso a una narrativa realista y casi costumbrista. El arte –y la literatura, en lo concerniente a mi investigación– tiene que competir con una variedad de productos artísticos y culturales que la empatan, más allá de las distinciones críticas del tipo de “alta” y “baja” cultura. Es en estos temas e historias cercanas al realismo y a la construcción verista del lenguaje popular en

donde encontramos más similitudes con otros tipos de arte y expresiones culturales. Estamos ante una estética que fomenta la hibridación genérica, como bandera de una literatura posmoderna, pero de igual manera formula una hibridación de discursos populares más cercanos a la llamada “baja” cultura, pero formalmente configurado con las herramientas más experimentales de la narrativa de las grandes capitales editoriales del mundo. Encontramos un “decir lo mismo” (después de todo la narconarrativa es una más de las realidades del mexicano) de la manera más sofisticada posible. Estamos sin duda ante las nuevas reglas del juego de la cultura en un mundo globalizado:

La cultura ha adoptado otra lógica diferente con la transición de la Industria Cultural a la Industria Cultural global; la globalización ha dado a la industria de la cultura un modo de funcionamiento fundamentalmente diferente. Sostenemos que en 1945 y en 1975 la cultura era fundamentalmente una superestructura... las entidades culturales eran todavía algo excepcional... Pero en 2005 las manifestaciones culturales están por todas partes: como información, como comunicación, como artículos de marca, como servicios de transpone y ocio, las entidades culturales ya no son la excepción: son la regla. La cultura está tan omnipresente que desborda, por así decirlo, la superestructura y se infiltra en la propia infraestructura, transformándola. Acaba dominando la economía y la experiencia en la vida diaria... En la Industria Cultural global, la producción y el consumo son procesos de la construcción de la diferencia. (Castell, 2009:165)

En los últimos cincuenta años<sup>12</sup> los artistas mexicanos han recurrido al tema del crimen basado en el comercio ilegal de drogas y a la lucha –y fracaso– del Estado para controlar esta actividad económica. El tema ha estado en el aire hasta el punto de la naturalización de los hechos de violencia a consecuencia de esta lucha y de una identificación de cierto sector de la sociedad con los narcotraficantes y su estilo de vida, con el devenir de las obras artísticas se identificó que esta narcocultura contiene elementos comerciales atractivos al mercado nacional e internacional. Es imposible separar el producto artístico de la realidad de que parten, máxime si el tono de estos productos artísticos es realista. El arte dejó ver claramente un cambio de paradigma producto del mercado y la moda establecida a partir de la crítica. Estamos “ante el nuevo y verdadero *rockstar* del siglo XXI”. (Valencia, 2010) Sobre esta provocación de Valencia podemos señalar la novela *Idos de la mente: la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2010) de Luis Humberto Crosthwaite, precisamente empata la vida de dúo de corridos (parodiando a todas luces el popular grupo “Los relámpagos del norte”) y sus aventuras con las del lugar común de una banda de rock en una gira llena de excesos.

---

12 Para un estudio más profundo de los antecedentes de las drogas en México véase *El siglo de las drogas* de Luis Astorga, *Historia del narcotráfico en México* de Guillermo Valdés Castellanos y *Hábitos, normas y escándalo. Prensa criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío* de Ricardo Pérez Montfort.

Por otra parte, Enríque propone la violencia como una posible vía de exploración crítica, así como el poder reflejado en “la peculiar impunidad con la que los maleantes suelen enseñorearse de territorios completos” (40). Esta es una postura interesante: si la novela del bandolero, el cacique y el caudillo tienen en común la omnisciencia del poder encarnado en un individuo capaz de dirigir arbitrariamente los destinos de toda una población, la figura del narcotraficante pareciera encajar sin problemas dentro de esta tradición. Sería la continuación natural de un subgénero narrativo con largas raíces. (Fuentes Krafczyk, 2013:14)

A diferencia de otros países productores –como ejemplo podemos hablar de la dolorosa crítica moral que representa la novela colombiana del sicariato– la literatura mexicana, desde la publicación de *Diario de un narcotraficante* de Ángel Nacaveva (1967) hace más de cincuenta años, ha explotado este motivo hasta volverlo una fórmula artística reconocible, atractiva y consumida por todos los niveles socioeconómicos de la sociedad. Si bien la calidad de los productos bajo esta estética es debatible, más allá de la particularidad de los ejemplos, no lo es su éxito, que rebasa a la literatura y está prácticamente en todas las formas conocidas de arte y entretenimiento contemporáneo: desde la música popular hasta las artes plásticas de los circuitos más exclusivos y especializados.

Bien valdría detenernos un momento en señalar estos cruces histórico-estéticos entre Colombia y México, el común denominador es el crimen que

representa el narcotráfico ilegal de drogas; dicho lo anterior, encontramos diferencias entre los dos casos que es importante tener en cuenta 1) desde la misma historia de ambos países se ha puesto énfasis en ver al México de la alternancia del 2000 como un espejo de la Colombia en crisis que inició cuando el presidente Belisario Betancourt le declaró la guerra al narcotráfico en 1984. Esto daría pie a que algunos periodistas empezaran a popularizar el término “colombianización” para señalar todos estos indicios en donde el país se acercaba cada vez más a una guerra en contra del narcotráfico, hasta hace poco tolerado y, en gran medida, protegido. Las similitudes históricas entre ambos países frente al narcotráfico ilegal de drogas no paró ahí. El encuentro del entonces presidente Vicente Fox Quesada con su similar Andrés Pastrana y la creación del Grupo de Alto Nivel de Seguridad y Justicia México-Colombia (GANSJ), la continuidad de la alternancia también sugerían posturas y acciones comunes, cuyas soluciones terminarían siendo de igual modo similares, es decir, la militarización del país; en el 2007, en su acto de presentación internacional tras ganar las elecciones con un margen mínimo, el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa hace su primer declaración de guerra contra el narcotráfico:

Estamos decididos a que esta batalla por la seguridad, que será larga, que costará dinero, que tomará tiempo, que costará quizá vidas humanas, la va a librar y al final la vamos a ganar los mexicanos (World Economic Forum, 2007)

Esta declaración inauguró una guerra en donde se hizo uso del ejército para combatir a los diferentes cárteles en el país que ha costado más de un cuarto de millón de muertos y unos 28000 desaparecidos a la fecha sin inferir significativamente en la solución del problema: si un jefe de cártel caía, rápidamente era sustituido por otro, si era descubierta una red de corrupción que protegía rutas se encontraban chivos expiatorios que protegían a los criminales de cuello blanco, si se descubrían formas ingeniosas de tráfico de drogas se sustituía con otras formas aún más ingeniosas: como si fuese la Hidra de Lerna, por cada cabeza cortada parecerían regenerarse dos más. Otras voces (Cayuela Gally, 2010) señalan la solución que ha funcionado en Colombia: puesto que es un problema apenas aminorado pero que está aún lejos de resolverse, son obligados a implementar soluciones prospectivas como lo es la acción desde la sociedad civil a gran escala. Gally señala que “el peligro de México hoy es no colombianizarse”, es decir, continuar siguiendo una estrategia que implique una solución tajante y a corto plazo. Si el tráfico ilegal de drogas ha estado presente en toda la historia moderna de México, es necesidad pensar en una solución que implique su desaparición inmediata. Otras voces, algunas con gran poder político, ya apuntan a una solución de mercado, misma que sería positiva para la economía del país.

Desde las "artes, en donde se incluye a la literatura, también se bosquejó desde sus generalidades una comparación estética entre México y Colombia. Las particularidades y el desarrollo temático de la violencia producida por el narcotráfico

tratado desde hace más tiempo en Colombia, cuya primera novela *El sicario* de Mario Bahamón data de 1988<sup>13</sup>. Sin embargo, son dos las novelas generalmente aceptadas como las que inauguran valores literarios originales producto de la crisis que vivían los colombianos de la época. La primera es *Noticias de un secuestro* (1996)

*Noticias de un secuestro*, de Gabriel García Márquez (1996), es la primer obra maestra donde la realidad del narcotráfico se narra como un híbrido entre el periodismo y la literatura. García Márquez acude a datos precisos, enfatiza en los testimoniales, puntualiza lugares y *modus operandi* de un hecho que estremeció a la realidad colombiana. Sin llegar a ser novela, por sus páginas asoma la perspicacia del agudo narrador; traza monólogos de los personajes, aviva situaciones, entrelaza la historia entre saltos temporales (Olvera, 2013:40)

Recordemos que el año de la publicación de esta novela García Márquez ya era premio Nobel de literatura, con lo cual su libro-denuncia adquiere una significación especial, sobre todo en el mercado internacional en donde, a diferencia de otros autores que gozaron de este privilegio, cada obra de él constituía un éxito de ventas inmediato (con una subsecuente imagen de Colombia en el extranjero, a todas luces negativa). La segunda, que además inaugura la llamada “Novela del sicariato”, es la no menos importante *La virgen de los sicarios* (1997) de Fernando

---

13 A pesar de la distancia del tema inmerso en una crisis paramilitar, es sintomático que la ya referida *Diario de un narcotraficante* (1967) de Nacaveva le lleve más de 20 años.

Vallejo, en la cual encontramos una visión derrotista del país y una versión humana de los criminales, jóvenes y atractivos, que les da igual matar o morir con tal de aspirar a una *mejor* vida. La novela fue adaptada al cine en 1999 por el director suizo Barbet Schroeder, quién logró introducir al gran público europeo al novelista colombiano. Dicho sea de paso, este conveniente intercambio artístico fue positivo para estos dos artistas, pero poco favorecedor para la imagen de Colombia frente al mundo; otros novelistas definitivos de la narrativa colombiana contemporánea como Fernando Vallejo seguirían dando una imagen derrotista y desesperanzada de Colombia y su gente. Misma ruta que continuarían otros productos culturales, de corte ficticio o realista, en diversos medios y con diferentes tonos. El común denominador entre todos era uno mismo: la cultura del narcotráfico en Colombia como carta de presentación y estética predominante para el resto del mundo.

Si las grandes ciudades tienen novelas o películas que las redimen o representan (...) a Medellín le corresponde *La Virgen de los sicarios*: una novela dedicada en cada una de sus páginas, en cada uno de sus párrafos, en cada una de sus cláusulas sintácticas, a criticar la realidad (terrible) de esta ciudad de Antioquía. (Cayuela Galy, 1999)

Este paréntesis necesario debe ser tomado en cuenta, sobre todo con la gran literatura que empata las dos realidades o, desde la comparación de casos, estudia sus diferencias y sus particularidades, siendo esta segunda opción la única que

podríamos seguir. Una tercera vía ha sido experimentada por algunos escritores mexicanos de narconarrativas: la farsa. Obras como *Los trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera o *Un asesino solitario* (1999) de Élmer Mendoza ilustran la realidad sin mencionarla tácitamente, desde luego esto no es necesario y para efectos de una construcción discursiva que se mueve bajo las reglas de la literatura esto es perfectamente justificable, incluso –y apoyado sobre el contrato de ficción entre escritor y lector– esta decisión brinda innumerables posibilidades.

En México, especialmente en los últimos 20 años, los productos culturales resultantes de esta violencia sistémica han derivado en una estética particular que ondea las banderas de la violencia y el crimen como formas de visibilizar y empoderar a los excluidos ante la pauperización de la clase media y la falta de justicia. Es importante señalar que estamos ante un fenómeno prospectivo, cuya finalización como tema, estética o hecho histórico aún está lejana. La cultura producto del narcotráfico de drogas ilegales tiene antecedentes marcados en México, que van desde el cine de bajo presupuesto, las expresiones de moda (actualmente se puede encontrar en cualquier mercado del noroeste del país el modelo pirata de la camisa con que arrestaron a Joaquín Guzmán o el modelo con que fue presentado Édgar Valdez ante la prensa) y principalmente en la música popular, quizá por evadir la barrera de la alfabetización, quizá por su carácter populista.

Asimismo debemos señalar que en los últimos años del siglo XX la política del crimen organizado frente a su rol como aparato poderoso cuyos alcances en algunas

partes de la república mexicana sobrepasan a los del Estado ha cambiado radicalmente: pasamos del silencio comprado, a través de una red de sobornos y negociaciones a todos los niveles a una política menos benevolente hacia sus protectores, es decir al mismo Estado. Claro está que esto es una respuesta a la venta de plazas al mejor postor, lo que sólo propició una guerra sin cuartel al más puro estilo de la ley de “plata o plomo” impuesta por Pablo Escobar en Colombia. Lo que preocupa es que el sentido “oculto” de todo acto criminal y sus actores queda en mera romantización de un pasado ya lejano en donde los criminales vivían en cotos de poder separados del resto de la sociedad, temerosos de ser sometidos por la fuerza del Estado en cualquier momento. Hoy en día los grandes capos de la droga se mueven sin miedo por todos los territorios dominados, es decir comprados y reducidos a la palabra “plaza”, cual mero negocio de renta inmobiliaria que conlleva toda la lógica tóxica del capitalismo.

Un ex policía detenido lo explica así: [...] “En los retenes policíacos el narco no llaga y te dice “Oye, por favor, recíbeme este regalo. Voy a estar muy agradecido contigo”. No, llega y te dice: “Ten este portafolios. Si lo tomas, cada tantos días vas a dejar que pase determinada mercancía. Cada vez que te marque no vas a hacer nada [...] Si no lo quieres me lo llevo, pero de todas formas vas a hacer lo que te estoy diciendo o, como dice el chino, cuello” [...] Entonces, ¿qué haces? [...] Todos prefieren el maletín [...] (Carlos, testimonio personal, parte de una entrevista personal realizada a un ex recluso que había sido policía) (Calveiro, 2012:222)

Resumiendo: se pasó del negocio silencioso que sólo era posible en un país corrupto hasta la médula a la visibilidad grotesca de los cuerpos violentados y las narcomantas: de las sombras a la luz. De las amenazas y desapariciones a periodistas incómodos y la compra de rutas de distribución de drogas se pasó a una presencia estridente que no es otra cosa que una demostración de poder, un puño constante sobre la mesa donde comen los poderosos. El narcotráfico parecería querer demostrar su existencia y cierto orgullo desmesurado (es una práctica común el que los grupos armados graben y publiquen ellos mismos en las redes sociales sus operaciones de persecución a grupos rivales o las torturas y/o “ajusticiamientos” a miembros a otros narcotraficantes o miembros de la policía o del ejército) de la misma manera que cualquier persona puede adherirse a una reto o movimiento social a través de las redes sociales. Estamos ante una forma de criminalidad que ha creado su propia aura de *refinamiento* bizarro, moda y rol modélico de éxito entre los mexicanos de baja condición socioeconómica. En este sentido existe una estética basada en el revanchismo cultural, parecida a la de los afroamericanos en Estados Unidos. Los símbolos del campo son redimensionados en artículos de lujo, ropa de diseñador, armas hechas a partir de joyas y materiales preciosos.

El narcotráfico posee entonces el potencial creador necesario para reconfigurar la sociedad, deslegitimar la “violencia legítima” hasta entonces reservada a las fuerzas oficiales de seguridad, favorecer la emergencia de nuevas clases sociales, y para

intervenir el Estado hasta desarticularlo. Las narrativas sobre el narcotráfico plasman la violencia, la corrupción política y la impunidad con la que los criminales exhiben públicamente su poder. De ahí que la crítica literaria tienda a relacionarlas con el neopolicial latinoamericano y hasta con la larga tradición de novelas sobre el cacique-dictador. Pero ante todo hace visible la emergencia de nuevos colectivos, la transformación de los cuerpos sociales tradicionales en carne elusiva, monstruosa, ingobernable. (Fuentes Krafczyk, 2013:31)

El corrido, por ejemplo, data desde el siglo XVIII, y desde sus inicios ha sido utilizado como un producto cultural subversivo en donde se podía cantar lo que los demás callaban. No es de extrañar las campañas de censura de las que ha sido objeto el corrido cuando la temática es sobre el tráfico de drogas: el contenido de esta forma de cultura popular etiqueta al público que lo consume, detrás de esta crítica encontraremos un profundo desprecio de clase.

El gusto musical tiene una relación estrecha con el origen y las trayectorias sociales. Pensarlo como un ejemplo de las distancias entre el “bárbaro” y el “civilizado” es ya una clasificación jerárquica de los géneros musicales y una clasificación de la importancia social de quienes prefieren uno u otro. (Astorga, 2004)

Si bien el carácter subterráneo del corrido no ha cambiado, sí se ha modificado un poco la visión que ha desarrollado frente al crimen y hacia el criminal. Pasar de un paria, casi maldito al que la vida lo ha arrojado a este tipo de vida perjudicial y cuyo fin no es nada optimista (es decir, en algún momento se hará justicia y el criminal pagará su deuda con la sociedad o será muerto por pendencieros o perseguidores) a un personaje atractivo, tan atractivo como la figura literaria del antihéroe, es decir, todo aquel personaje que se escapa a los moldes preestablecidos por la sociedad y busca el éxito individual así sea por medios éticamente reprobables. Desde luego esta categoría es válida en cualquier tipo de arte, lo terrible es que este tipo es alimentado por un tipo de persona real, que asimismo repite generación tras generación este patrón y su subsecuente reproducción automática como molde de éxito.

¿Qué es entonces el narcocorrido y cómo lo definimos? ¿Es aquel que habla sobre el tráfico de drogas? ¿Sobre traficantes de drogas? De ser así, ¿en cualquier vertiente de la vida del narcotraficante? ¿Como por ejemplo la manera en que se divierte? ¿O solamente en aquellas que conciernen a sus actividades ilícitas? En un artículo del año 2004, "Del corrido al narcocorrido", intenté hacer una distinción entre ambos. Basado en la evolución del género en los años ochenta y noventa, decía yo que el narcocorrido ya no versaba tanto de valientes enfrentamientos a balazos entre contrabandistas y autoridades sino sobre celebraciones en las que abundaban el consumo de drogas, la ostentación y en general los excesos. Es decir, que el corrido de narcotráfico se fue convirtiendo en narcocorrido en la medida que la temática pasó

del narcotráfico, sus peligros y aventuras para convertirse en un corrido que enfatiza la vida suntuosa y placentera del narcotráfico. (Ramírez-Pimienta, 2011:14)

Encontramos a menudo aseveraciones sobre lo que entendemos como alta o baja cultura por parte de los estudiosos del tema del narcotráfico, los cuales, en general, no señalan que la narcocultura no es un producto exclusivo del siglo XXI. Antes de las series televisivas, de las películas, de los videojuegos hiperviolentos o de los *best sellers* literarios existía –y de manera visible– una narcocultura en el noreste del país: narcomúsica, narcocine de serie b, una exaltación a las drogas no sólo como consumidores (esta visión la vemos claramente en la generación de la Onda, por ejemplo, y parecería ser continuada con autores como Guillermo Fadanelli, Julian Herbert o Carlos Velázquez) sino como una estética de “nuevos ricos” que ven en esta actividad el puente entre el rancho y la modernidad o simplemente una torcida idea de lo que es el hedonismo<sup>14</sup>. Estos advenedizos del poder en México llegaron

Hay una suerte de apocalipsis posmoderno, sin creer que las instituciones se afirma un hedonismo tercermundista que, por viajar en una camioneta del año o vestir unos jeans de marca, se entra en el negocio del narcotráfico: dicho hedonismo nos muestra en contraparte unas clases media y alta entumecidas también por los

---

14 Es curioso que Héctor Abad Faciolince recurra a esta misma imagen (“nuevos ricos) en su ensayo “Estética y narcotráfico” (2008) para describir a las nuevas familias empoderadas en Colombia que lograron su fortuna a partir de su cercanía con el tráfico ilegal de drogas.

dictados del mercado. Esta literatura nos expone sin más el retrato descarnado de Macondo y Comala, sin la magia y con la sangre. (Olvera, 2013:53)

El mercado acatan el principio económico básico de la oferta y la demanda y siempre ha existido cierta admiración por parte del gran público al antihéroe que rompe las reglas que ellos jamás se atreverán a violentar. Este placer culposo (o por lo menos, moralmente recriminable) es explotado por la Industria Cultural, cada vez con menos tapujos, y sin discriminación de alta o baja cultura.

Todas las tendencias de abdicación de lo público en lo privado, de lo nacional en lo transnacional, que registrábamos hace diez años se han acentuado. Dos procesos nuevos, incipientes entonces, colaboran en esta reorientación. Uno es la digitalización y mediatización de los procesos culturales en la producción, la circulación y el consumo, que transfiere la iniciativa y el control económico y cultural a empresas transnacionales. Otro es el crecimiento de los mercados informales, la precarización del trabajo y, en su modalidad más espectacular, el narcorreordenamiento gran parte de la economía y la política, con la consiguiente destrucción violenta de los lazos sociales. (García Canclini, 2001:26-27)

Esta visión del noroeste del país se volvió una moda a partir de la publicación de la novela *La reina del sur* (2002) del escritor cartaginés Arturo Pérez-Reverte, quien posicionó en el mercado editorial internacional el tema del narcotráfico en

México como una más de las expresiones exóticas de la barbarie latinoamericana, que tanto gusta al mercado europeo. Recordemos, por ejemplo, que gran parte del éxito europeo del fenómeno editorial del *boom* latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX fue fincado bajo esta premisa, sólo que con variables diferentes: erotismo hispanoamericano frente a la censura a temas lejanos a la moral franquista so pena de castigo. La obra de Pérez-Reverte se alinea a esta dinámica de la industria editorial que ha seguido perfectamente las nuevas reglas del mercado cultural neoliberal: “El adelgazamiento del Estado generó, en plena apertura globalizadora, una paradójica retracción sobre lo producido dentro del país”. (García Canclini, 2008:11) Sin embargo, también permitió que el fenómeno se diera a la inversa y algunos jóvenes escritores empezaron a ser publicados en editoriales internacionales. Algunas de estas editoriales independientes españolas empezaron a publicar a autores nortños, lejanos al *mainstream* centralista que por años fue el canon literario mexicano hacia el extranjero, generando con ello una nueva configuración en el tipo de obras producidas en el país. En algunos casos no pasó de una artesanía colorida para el turista cultural. Sin embargo, contó con varios hitos; tres ejemplos ilustrativos: *Los trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera, quien publicó la primera edición de la novela para la casa editorial Periférica, *Estrella de la calle sexta* (2000) de Luis Humberto Crosthwaite publicada por Tusquets editores y *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos, cuya primera edición pertenece a Anagrama<sup>15</sup>. Este tipo de proyectos editoriales empezaron a hacer una distinción

---

15 Para un brillante análisis histórico de esta nueva dinámica neoliberal de mercado que comenzó a principios

entre la literatura oficialista centralista y la ahora multipublicitada estética del noreste del país a la cual reaccionaron las editoriales nacionales, fomentando las obras que discutían el tema (desde el ensayo académico, el periodismo en todas sus modalidades y la no ficción) y las que lo representaban a partir de la ficción (novelas, cuentos, obras de teatro y dramas). (Parra, 2015) Estamos ante un proyecto editorial que mostrará una parte de la realidad mexicana que permaneció oculta por varios años.

En la literatura sociológica se habla de “subculturas de la violencia” no en términos peyorativos sino descriptivos, en el sentido de “formar parte de”, de subconjunto. “Contracultura” es otra categoría que se incluye para señalar la oposición al marco axiológico de la cultura dominante, pero no es el equivalente de “barbarie” –el “otro”, el “diferente”, aquel que no es reconocido como un igual– o de ausencia total de cultura, imposible de imaginar. (Astorga, 2004)

Es conocida y citada la frase de José Vasconcelos “Donde empieza la carne asada termina la civilización” (2000) para referirse a la estética del norte del país, en el sentido de marcar sus diferencias frente al arte centralista. Más allá de la descontextualización con que la que se ha referido esta cita en varios trabajos que ven en ella una descripción de la cultura y *cosmogonía* del norte de México cuando

---

de los años ochenta se puede leer el capítulo “La nueva escena sociocultural” en *Industrias Culturales y el Desarrollo en México* (2008) de García Canclini y Piedras Fera.

en realidad es simplemente una reflexión a partir de una descripción de algunas de las formas de comer de algunos pueblos del mundo y cuyo contenido no da para una interpretación entre líneas (ubicada en “La tormenta”, la segunda parte de su *Ulises Criollo*). Sin embargo, esta referencia apunta al carácter especial con que los autores del noroeste del país se autopublicitan y se muestran como un grupo solidario –no es gratuito que acuñaran el apodo de “Los bárbaros del norte”, jugando con la doble significación del término bárbaro: el de un falso provincianismo (al menos en los términos peyorativos de la palabra) y como la idea de invadir, al menos artística y culturalmente, al resto del país. Este pequeño pero multicitado párrafo también ha servido para señalar con un orgullo desmedido todas las diferencias frente a la cultura centralista por parte de los propios escritores, lenta pero incansablemente la cultura del noroeste se fue forjando su lugar en la escena artística del país:

–Cuando viajas físicamente o intelectualmente a Monterrey, ¿qué es lo que te sigue gustando de esta ciudad?

La carne de res. En Europa es carísima y parece suela de zapato. Para mí, donde comienza la carne asada, comienza la civilización. Me gusta la comida de Nuevo León, que no es muy variada, pero en esa poca variedad es sabrosísima. La cerveza ya no me gusta. Nuestra cervecería cayó en manos de terribles fabricantes de cerveza. (Jaramillo, 2012)

Esta apropiación y revanchismo del discurso crítico hegemónico centralista lo encontraremos en la mayoría de los escritores del noroeste del país. No basta sólo el hecho de contar ellos sus propias historias, sino el señalar, con mucho orgullo, las características particulares de su visión del mundo. Estamos sin duda ante una estética que le debe mucho al regionalismo cultural, a la idea de mostrar la universalidad que podemos encontrar en las particularidades de un México que reclama su existencia desde el revanchismo.

Un acercamiento más exacto a este fenómeno es el de pasar de la mera literatura a otras formas de arte para dar un sentido más exacto del fenómeno del que estamos siendo testigos. La literatura es quizá el último producto cultural a considerar, Canclini (2008:98) hace un análisis no tanto desde el punto de vista estético o desde el lector como figura determinante, sino que pone los pesos de la balanza sobre la producción, la cual necesariamente va ligada con su mercado objetivo, es decir el lector. García Canclini afirma que en el 2006 el mexicano leía 2.6 libros por año (ENL, 2006), y podemos ser optimistas al ver cómo la cifra se incrementó en el 2015 a 5.3 libros por mexicano al año (ENL, 2015), aunque otras encuestas más actualizadas como el del *Módulo sobre la lectura* que realizó el INEGI en el 2018 hablan de 3.8 libros al año (MOCEL, 2018). Se puede entrever un aumento en el número de libros leídos debido entre otras cosas a políticas de promoción a la lectura a nivel nacional como el programa de Salas de Lectura, a festivales de letras como las diferentes Ferias del Libro alrededor del país y a

incentivos al desarrollo lector por parte de las escuelas públicas. Sin embargo, no debemos dejar de señalar que si bien cada aumento en esta clase de rubros culturales es un avance sí estamos lejanos a las principales capitales culturales del mundo y somos superados por economías por debajo de las de nuestro país en aspectos culturales (World Culture Score Index, 2018). Estas cifras, finalmente esperanzadoras, no representan sino a un breve sector de la sociedad por lo que es necesario extender el abanico de productos culturales para poder hablar de una representación real de la sociedad mexicana, lejano a las cifras conseguidas por las principales capitales culturales del mundo. Sin embargo, esto no los exime de un análisis en donde la misma sociedad se verá representada a través de esta minoría que comprende creadores, consumidores, productores, distribuidores y difusores y que marcan la pauta de los productos culturales y artísticos que tendrán un impacto masivo en la historia de los consumidores mexicanos, probablemente con mayor repercusión de los que nacen “naturalmente” desde la cultura popular, puesto que tienen la legitimación y el peso y todas las ventajas que otorga el oficialismo. La estética de la violencia mexicana en los últimos años es un claro ejemplo de cómo se pasa de lo popular/regional a, al menos como tema, la bandera que las grandes casas editoriales ondearán como la última gran fórmula efectiva en el salvaje mercado editorial.

## **CAPÍTULO III. NARRATIVAS DE LA VIOLENCIA**

**1. Antecedentes: *Diario de un narcotraficante* (1967) de Ángel Nacaveva, *Contrabando* (1993) de Hugo Rascón Banda, *La reina del sur* (2002) de Antonio Pérez-Reverte y *2666* (2004) de Roberto Bolaño**

A lo largo de la historia de México se ha ido construyendo sistemáticamente un mercado sobre el tráfico ilegal de drogas, lo que conlleva una serie de consecuencias de diversos tipos, siendo las económicas, políticas y de seguridad interna las más importantes. Estas consecuencias van más allá de las dos partes en donde inicia y termina el conflicto: por un lado los que buscan las ganancias que posibilita esta actividad criminal y por otro los que se encargan de penalizar y regular dicha actividad. Las consecuencias de esta dinámica atañen a toda la sociedad mexicana y, para acabar pronto, al mundo entero. En esta tesis pretendo hacer énfasis en la relación de esta realidad con los productos culturales, específicamente con la literatura mexicana entre estas coordenadas y en su periodo menos estudiado, cuyas razones explicaré más adelante.

En el prefacio de su celebrado ensayo *CeroCeroCero* (2014), el italiano Roberto Saviano hace una reflexión sobre el consumidor de cocaína despojado de su máscara: no lo muestra como un paria que irresponsablemente antepone el placer que ofrece el disfrute de estos paraísos artificiales al orden social o a su propia salud; por el contrario, señala que puede ser cualquier miembro funcional –o no– de la

sociedad: la maestra de tu hijo, un cirujano, el alcalde, el conductor del autobús, una hermana o cualquiera de nosotros. El despojo de humanidad con que frecuentemente se presentan las reflexiones sobre el consumidor de drogas banaliza un problema que es más bien complejo, además de seguir frecuentemente agendas políticas que poco tienen que ver con la realidad de la que parten. En México esta máscara oculta el verdadero rostro del motor del narcotráfico. Es común que se caricaturice a los narcos como rancheros empoderados al estilo del noroeste del país. El investigador mexicano Oswaldo Zavala en su libro *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México* (2018) propone la tesis que explica los motivos del Estado mexicano para construir una imagen brumosa del narco y el *gran* poder regional de los cárteles en función de construir un imaginario cultural que proteja los nexos innegables con los verdaderos orquestadores del negocio más rentable del país después del petróleo:

El sacrificio literal y simbólico de quien sólo muerto puede significar el triunfo, es la fábula operativa del narcotráfico en México y su inagotable genealogía de jefes que mueren y reencarnan conforme el Estado lo requiere. Es también la fuente inagotable de la mayoría de las narconovelas negras. Pero el rostro oscurecido del narco permanece anónimo en el mural porque es la metáfora fluida de todos los narcos que indistintamente pueden y ocuparán su lugar en la narrativa que ya predispone su ascenso y caída. (2018:45)

Esta relación revela una lucha pretendida pero combatida con violencia sanguinaria y real, la ficción queda al margen pero al mismo tiempo legitima un discurso imposible de asir desde el periodismo u otros medios herederos de éste, dada su relación histórica como el constructor de discursos oficiales del Estado. Estamos ante nuevos productos artísticos culturales que sí logran asir esta “pasión por lo real”, en palabras de Alain Badiou: “Hay una pasión por lo real que es identitaria: captar la identidad real, desenmascarar sus copias, desacreditar los falsos semblantes”. (2005:79)

Como influencias inmediatas tenemos los episodios violentos de novelas o relatos de la revolución, hasta el exceso de ser incluidos en antologías por tener como común denominador esta alta dosis de violencia (el caso de “La fiesta de las balas” de Martín Luis Guzmán como parte de la colección de cuentos *Norte*, antologado por el escritor Eduardo Antonio Parra es un ejemplo de ello), otra influencia sería el subgénero literario-musical del corrido, que en su carácter enunciativo subterráneo popularizó los discursos no oficialistas en el que el pueblo mexicano encuentra empatía, estos discursos generalmente celebraban el revanchismo popular y las temáticas violentas, los relatos policíacos sajones fueron otra influencia obvia que abonó a que existieran autores en las décadas de los cuarenta y los cincuenta como María Elvira Bermúdez, Antonio Helú, Rodolfo Usigli en el teatro y Rafael Bernal, mismo que pasaría de los cuentos y novela policíaca

realista a inaugurar con la publicación en 1969 de *El complot mongol* la novela negra mexicana, finalmente, y este es un aspecto que va desde lo formal hasta lo de fondo, el periodismo fue quizá la mayor influencia de lo que entendemos ya como narconarrativas contemporáneas (no confundir con literatura en donde el narcotráfico sea un tema anecdótico o una relación de fondo), este seguimiento y crónica en vivo de las sociedades, una mezcla de periodistas críticos y amarillistas, formó un *corpus* periodístico importante para el desarrollo a la par de su consorte literario, especialmente en lo formal. Las plumas de escritores, cronistas y periodistas como Carlos Monsiváis, Julio Scherer (*Proceso*), José Pagés Llergo (revista *Siempre!*), Elena Poniatowska, Diego Enrique Osorno (*El cártel de Sinaloa*), Anabel Hernández (*Los señores del narco*), Sergio González Rodríguez (*Los huesos en el desierto*, *El hombre sin cabeza*), por citar algunos ejemplos, empiezan a definir este tema constante hasta configurar una estética o, abusando del prefijo maldito, a bosquejar una narcocultura de arriba hacia abajo. En la década de los noventa el periodista Federico Campbell acuñó el concepto novela roja, en contraposición con el de novela negra francesa. Esta definición, hija del periodismo, buscaba establecer las particularidades de esta forma de *noir* mexicano con una lógica prospectiva, mismo que vemos como la realidad contemporánea de las narconarrativas, fieles a los términos que el periodista tijuaneño imaginó:

Esta novela sería hiperrealista, es decir, imitaría en lo posible la dimensión trágica de la realidad, competiría con ella, y tendría como característica fundamental la no

solución del misterio... Este hiperrealismo obligaría a los novelistas rojos a llamarle a las cosas y a los hombres y las mujeres por su verdadero nombre. (Campbell, 2014:401-402)

Más allá de señalar el anacronismo del prefijo narco y la llamada narcoepidemia lingüística que inunda varias de los trabajos de investigación que circulan en la academia es importante hacer una reflexión crítica de un fenómeno real y en desarrollo, más allá de (tal como le define Heriberto Yépez) “la idea platónica... de la mesa de novedades, mala, repleta de narconovelas”. (Fuentes Krafczyk, 2003:15) Para ello haré un breve pase de lista de algunas de las novelas más connotadas en donde se gestó la fórmula estética de la literatura posterior (narconarrativas) y las posibilidades discursivas originales que la crítica especializada atinó a destacar sobre otras obras similares. Debo aclarar que 1) más allá de la descripción de contenidos y el resaltar aspectos literarios originales me importan los aspectos críticos que destacan en función de la construcción de la categoría de estudio “narconarrativas”, concepto que varios autores han acuñado dado el exceso del ya citado prefijo. Me decanté por el concepto que propone Oswaldo Zavala, en tanto su apertura a diferentes textos, más allá del literario: por primera vez se entiende desde el enfoque de la semiótica crítica de última generación a los productos culturales producto del tema del tráfico ilegal de drogas, es decir de una manera plural, igualándola a otros discursos (cine, música, teatro,

televisión, artes plásticas) que permiten formas originales de explicar el arte y sus nexos con la realidad; y 2) los textos que menciono en esta tesis no agotan las obras que configurarían la estética futura de las narconarrativas, simplemente me apego a la necesaria delimitación temporal que impuse a la investigación; por citar algunos ejemplos de ausencias podría mencionar *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *El poder del perro* de Don Winslow, la citada obra periodística de Federico Campbell, el cine mexicano de bajo presupuesto con temática de narcotráfico de los años ochenta y noventa y los narcocorridos del noroeste del país.

La primer novela que incluyó a un narcotraficante como protagonista fue *Diario de un narcotraficante* (1962) del sinaloense a. Nacaveva (publicado así, en minúscula, aunque algunas fuentes se refieren a su nombre como Ángel). La novela es citada en la mayoría de los estudios sobre la narconarrativa, más por su importancia como documento que retrata por primera vez al narcotráfico como un personaje tipo que por sus valores literarios, más bien mediocres. Con su publicación en 1962 se sitúa este tema a más de cincuenta años hasta la fecha de hoy. Del autor, a pesar que en su momento fue un éxito editorial regional (actualmente no hay una reedición y sólo se puede encontrar en descarga digital) no existen estudios serios sobre su vida y obra, con la honrosa excepción del capítulo que le dedica el investigador norteamericano Hermann Herlinghaus (2013) Esto, aunado a que Nacaveva publicó su segundo y último libro, *El tráfico de marihuana*, en 1981 bajo un número pequeño de ejemplares y que actualmente es de difícil adquisición (ni

quiera existe un formato digital como sí lo existe para su primer libro) lo ha vuelto un escritor difícil de estudiar. Este halo de misterio se intensifica si vamos juntando las piezas del rompecabezas. De origen indígena, Nacaveva hizo un breve trabajo de investigación como vendedor de “la negra” (opio crudo) el cual es relatado dentro de su novela. Desde el título de la obra ya se adelanta el carácter confesional que tendrá la novela, escrita en un lenguaje cotidiano y hablándole directamente al lector bajo la fórmula enunciativa “amigo”. En ella se describen varios episodios de la vida de un narcotraficante cuyas decisiones lo empujan a una vida como paria, entre las que destaca la persecución del mismísimo FBI dado sus nexos con el mercado californiano. Estamos en los años previos a la creación de la DEA en 1973 por el entonces presidente Richard Nixon y en ese sentido la novela es sintomática de la política generada a partir de esta realidad ficcionalizada. También ofrece una visión de los primeros productores de droga antes de que esta práctica fuera criminalizada, en ello podemos ver un salto generacional que ha sido explotado por autores canónicos de la narconarrativa contemporánea: en su novela *Balas de plata*, Élmer Mendoza habla de este natural paso generacional describiendo a México como “un país de narcopadres y narcojuniors”. Finalmente, señalaré la idea desarrollada brillantemente por Hermann Herlinghaus en su libro *Narco-epics. A global Aesthetics of sobriety* (2013) en comparar ese aspecto de la fiesta y el erotismo del narcotraficante, finalmente un hedonista en el sentido que debe vivir la vida al límite y que ya empieza a forjarse una categoría social admirable dentro de la lógica de la cultura regional en que se mueve, con la de un flâneur francés, es decir con un

paseante sin mayor expectativa que lo que la vida le vaya presentando. Este testigo al que la vida lleva y cuya posibilidad de autocrítica está descartada, lo que Rossana Reguillo llama la “cultura de la ilegalidad”. Gran parte de la narcocultura descansa en esta relajación moral y ética que me recuerda el título aquella película de mafiosos italianos de Martin Scorcese, pues a final de cuenta sólo son “*goodfellas*” (es decir “buenos muchachos”, que es la traducción del título de la película). Esta nueva clase criminal y la filiación cultural que logra hace del narcotraficante el nuevo héroe popular en el que se verán representados millones mexicanos, en palabras de Sayak Valencia:

Esto, por un lado, trasciende las leyes de la economía y nos lleva a la creación de un acervo cultural que otorga legitimidad, por medio del valor simbólico, al crimen organizado, creando así una narrativa que le permitirá actuar sobre la realidad social y ética y reconfigurarla con el apoyo popular (Valencia, 2010:69)

*Contrabando* (2009) por otro lado es universalmente aclamada por sus valores literarios “la mejor novela del narco antes que la novela del narco existiese” (jugando desde luego con el producto cultural: “antes de que las narconarrativas existieren”) y a diferencia de Nacaveva es señalada como “profundamente ética”. (Palaversich, 2010-2011:62) Ganadora del premio Juan Rulfo en 1991, pero inédita hasta el 2009 cuando editorial Planeta la publica tras la muerte del autor en el 2008, aunque fue

producto de un texto dramático representado en una breve etapa. *Contrabando* se puede considerar una novela coral cuyo protagonista, presuntamente el mismo autor, es un periodista que regresa a Santa Rosa, su pueblo natal cerca de la sierra tarahumara (históricamente tierra de narcos y sicarios). Esta anécdota funciona como columna vertebral que nos permitirá conocer el universo de personajes que están unidos por el crimen de las drogas en sus distintos rubros.

Contrabando no es una novela de muchas historias, sino una misma historia contada desde muchas formas narrativas. Asume no la postura del escritor, sino la polifonía de la leyenda que se va diseminando para dar testimonio de una realidad tan mágica como macabra, para enmendar la maltrecha realidad. (Gerónimo Olvera, 2013:122)

La novela de Rascón Banda ayuda a entender de mejor manera lo que pretendió describir burdamente Nacaveva en su novela: el nacimiento de una narcocultura, de manera gradual, natural y de la que no es posible escapar al ser parte de una sociedad que es víctima de una violencia estructural: en narrador protagonista que busca la paz de su terruño para escribir un guion de una película de charros de corte romántico termina inevitablemente escribiendo una historia sobre el narcotráfico que lo rodea, una narconarrativa, en este caso una obra de teatro de denuncia (propio de la obra dramática de Rascón Banda). La crónica de Fernando García Ramírez sobre la historia de la redacción y publicación de la novela es contundente al afirmar a manera de conclusión: “La novela de Rascón Banda, en el

momento en que fue escrita, corrió con pésima suerte: los editores la rechazaron y cayó en el olvido. Nadie quería ver en ese momento lo que estaba sucediendo. Hoy ese destino ya nos alcanzó. Hoy la novela de Rascón parece escrita ayer” (2011).

Irónicamente la novela inaugural de la narconarrativa mexicana como tema y fenómeno de ventas y en cierto punto arquetípica a las obras subsecuentes es *La reina del Sur* (2002), del escritor cartaginés Arturo Pérez-Reverte, en donde se narra la historia de Teresa Mendoza, quién tiene un gran parecido biográfico con la narcotraficante bajacaliforniana Sandra Ávila Beltrán, alias “La reina del Pacífico”, aunque esto ha sido desmentido varias veces por el mismo Pérez-Reverte quien alude a la mera ficción como inspiración de su novela. Esta mujer es una mezcla entre la Malinche, la Adelita y Camelia la texana, “3 figuras mitológicas de México” (Gerónimo Olvera, 2013:99). Otro acierto innegable y que algunas voces señalan algo más que una influencia por parte de Élmer Mendoza es el uso del caló sinaloense, el cual es probablemente el aspecto formal más evidente en la obra de Mendoza, pero que bien pudo ser producto de una profunda investigación previa. Sobra decir que el gran beneficiado por este intercambio literario fue el escritor sinaloense. El nombre de Élmer Mendoza fue conocido en otros mercados y poco a poco se convirtió en un escritor de alcance internacional, con más de una docena de traducciones a otros idiomas. En todo caso los ataques a Pérez-Reverte en este sentido hablan peor de la escena intelectual mexicana que de esta probable colaboración. La idea de que, de nuevo, (y probablemente con mejores resultados)

un extranjero venga a contar nuestras historias y a desnudarnos desde la mirada externa nos incomoda.

El valor real, por lo menos para la narconarrativa, no radica en la novela en sí, sino en la manera en que ésta abrió el tema al público internacional, logrando que escritores extranjeros trataran el tema y, a la inversa, publicando escritores mexicanos en editoriales internacionales. Doble fue el éxito de *La reina del Sur*, pues su adaptación televisiva de la cadena norteamericana Telemundo fue un éxito sin paragón, sencillamente el *rating* más alto jamás obtenido en su historia como canal de televisión, récord que actualmente continua vigente. Este dato además es parte del arquetipo referido: varias de las novelas de la narconarrativa serán adaptadas, ya sea para cine, televisión o teatro.

Writer Élmer Mendoza, a native of the drug-ridden state of Sinaloa, the autor of several narconovelas, and one of the people to whom *La reina del Sur* is dedicated, believes that Pérez-Reverte “was the first respected writer in the world who gave us the place that we (Mexicans narconovelists) deserved”. Likewise, for Juan José Rodríguez (also from Sinaloa) *La reina del Sur* is “a magical book” that “did a dignified job putting the theme of drug trafficking on the (world) map, at a time when no one was talking about it”. (Zavala, 2014:341)

-----

El escritor Élmer Mendoza, nativo del estado de Sinaloa, el autor de varias narconovelas y una de las personas a las que fue dedicada *La reina del Sur* cree que

Pérez-Reverte “fue el primer escritor respetado del mundo que nos dio el lugar que (los narconovelistas mexicanos) merecemos”. Del mismo modo, para Juan José Rodríguez (también de Sinaloa) *La reina del Sur* es “un libro mágico” que “hizo un trabajo digno poniendo el tema del tráfico de drogas en el mapa (mundial) en un momento cuando nadie estaba hablando sobre ello”.

2666 novela posmoderna (2004) es la herencia literaria del escritor chileno Roberto Bolaño, en sus palabras su “carta de amor a su generación”. En esta obra monumental compuesta por cinco novelas póstumas cuyo plan original era publicar una a una periódicamente pero que la familia y sus editores decidieron publicarla en un sólo tomo de más de 1000 páginas. Dentro de esta obra magna encontramos la cuarta novela titulada *La parte de los crímenes*, la cual se desarrolla en Santa Teresa, un pueblo mexicano imaginario pero que a todas luces, dada la trama de la novela, está inspirado en Ciudad Juárez y la crisis de feminicidios que ha castigado a la ciudad y que data desde mediados de los años noventa a la fecha. Esta novela en particular forma parte de la llamada necronarrativa, es decir aquella narrativa en donde se incorpora la muerte violenta desde la visión de lo cotidiano, sobra decir que esta estética va más allá de la otra etiqueta que comparte, la de la narconarrativa, y la podemos encontrar en varios productos culturales como la televisión, el cine, los videojuegos, el arte o el teatro.

El detective Juan de Dios Martínez llega a Santa Teresa precisamente a tratar de resolver los crímenes encontrando al asesino y/o asesinos, la novela es una larga lista de sospechosos cambiantes y una constante sugerencia a una imaginaria pero jamás visibilizada red de hombres tan misteriosos como poderosos que encubren los crímenes para protegerse.

La mayoría de los avances y retrocesos en la investigación se nos son entregados a manera de documentos policiales escritos por un judicial sin educación ensayando una jerga profesional pero cayendo constantemente en groseros eufemismos o descripciones incómodas de leer sobre la violencia a la fueron expuestas estas mujeres. La contraparte serían los informes del mismo Juan de Dios, escritos en un tono neutro y sin ningún tipo de adorno. La novela de Bolaño fue la primera gran denuncia literaria sobre los feminicidios en Ciudad Juárez a nivel internacional.

Esa tarde Andrea no volvió a su casa y sus padres cursaron la denuncia ante la policía unas pocas horas después, tras haber llamado por teléfono a algunas de sus amigas. Del caso se encargó la policía judicial y la municipal. Cuando la encontraron, dos días después, su cuerpo mostraba señales inequívocas de muerte por estrangulamiento, con rotura el hueso hioides. Había sido violada anal y vaginalmente. Las muñecas presentaban tumefacciones típicas de ataduras. Ambos tobillos estaban lacerados, por lo que se dedujo que también había sido atada de

pies. Un emigrante salvadoreño encontró el cuerpo detrás de la escuela Francisco I, en Madero, cerca de la colonia Álamos. Estaba completamente vestida y la ropa, salvo la blusa, a la que le faltaban varios botones, no presentaba desgarraduras. (2004:490-491)

Recordemos que al final de su vida Bolaño era escritor reconocido en toda Hispanoamérica pero en Estados Unidos era un superventas, evidentemente por su talento pero además, entre otras cosas, por la labor de Chris Andrews, su traductor oficial al inglés el cual logró publicar periódicamente la obra de Bolaño en los principales diarios y revistas especializadas. Los asesinatos y las descripciones sádicas pasadas por documentos oficiales son sólo un espectro de la violencia sufrida por las mujeres de Santa Teresa, el resto está en el lenguaje machista y misógino que se desarrolla a lo largo de toda la novela para violentar cualquier idea sobre lo femenino, por ejemplo los recurrentes chistes entre policías que visibilizan lo que para ellos es la evidente estupidez de las mujeres. Sintomático, tomándolo desde los representantes de la ley que intentan torpemente de resolver los feminicidios: “las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas” (Bolaño, 2004:691)

Algunas editoriales independientes españolas empezaron a publicar a autores norteros, lejanos al *mainstream* centralista que por años fue el canon literario mexicano. En algunos casos no pasó de una artesanía colorida para el turista literario, aunque contó con varios hitos; tres ejemplos: *Los trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera, quien publicó la primera edición de la novela para la casa editorial Periférica, *Estrella de la calle sexta* (2000) de Luis Humberto Crosthwaite publicada por Tusquets editores y *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos, cuya primera edición pertenece a Anagrama. Este tipo de proyectos editoriales empezaron a hacer una distinción entre la literatura oficialista centralista y la ahora multipublicada estética del noreste del país. (Parra, 2015) Estamos ante un proyecto editorial que mostrará una parte de la realidad mexicana que permaneció oculta por varios años. Hoy en día tenemos antologías que venden la estética del noroeste del país y el tráfico ilegal de drogas como un producto artístico y, por qué no decirlo, comercial atractivo, ejemplo de ello son las publicaciones de libros como *Generación bang*, (2012), antologado por Juan Pablo Meneses y publicado por Planeta, *Narcocuentos*, publicado por ediciones B o *El silencio de los cuerpos* también de ediciones B, el cual, a pesar de tener como premisa el feminicidio en su mayoría de sus relatos estos incluyen referencias directas al narcotráfico. Este fenómeno es prospectivo y los trabajos críticos deberán tener la medida de saberse parte de una dinámica que no ha terminado, por el contrario, cuyo fin no se alcanza a vislumbrar aún.

## **2. Representaciones de la violencia en la narconarrativa del noroeste de México: la estética del conflicto**

Sobre el tema del tráfico ilegal de drogas ya describí los pasajes anteriores al siglo XX en donde las éstas eran consumidas libremente, sin una condena moral ni tampoco legal, desde los mercados populares y las farmacias hasta las fiestas de alta sociedad de las familias de bien. Sin embargo, existe un referente que tuvo una gran popularidad y que, hasta la fecha, ha estigmatizado a la comunidad asiática, por reduccionismo e ignorancia de manera general gracias al giro laboral de sus algunos de los primeros migrantes hacia América. Este reclamo carece de toda lógica puesto que las sustancias mencionadas serían consideradas drogas bajo parámetros actuales, pero en su tiempo no habría forma de distinguir entre uno de estos “paraísos artificiales” y un remedio casero para cualquier enfermedad o parte de una experiencia cultural diferente a la propia. Con la criminalidad los precios suben y el negocio entra en los terrenos de los negocios ilegales sumamente redituables, lo cual encaja a la perfección con la idea del capitalismo

A principios del siglo XX una comunidad de chinos se instala, primero en Chiapas y luego en Sonora y empiezan a cultivar el opio y a colocar elegantes fumadores en las principales capitales del país. En el “Corrido de Valentín Mancera”, de 1882, podemos escuchar la estrofa: “Una copa desgraciada le dieron a tomar de

opio, / para perder los sentidos y volverlo como loco” (Zaid, 1997:208). Estos primeros enfrentamientos de los empresarios sinaloenses con la comunidad china, tanto en lo cultural como en el mercado, constituyeron los primeros roces entre productores de drogas por un mercado común. (Enrique Osorno, 2009:57-74). Si bien, ésta era una lucha netamente comercial, hubo un gran factor xenofóbico por parte los mexicanos hacia los chinos que terminó por acentuar el conflicto. Esta historia de los cafés de chinos (eufemismo muchas veces para un lugar en donde consumir drogas, sin la etiqueta moderna que añade un aura de peligro y criminalidad) es contada por el escritor Julián Herbert en su crónica *La casa del dolor ajeno, crónica de un pequeño genocidio en la laguna* (2015) en donde narra de los primeros chinos que emigraron a Coahuila (actualmente, una de las ciudades más golpeadas por la violencia producto del narcotráfico) y se dedicaron al contrabando de sustancias psicotrópicas y productos de belleza.

El primer referente conocido es la novela del sinaloense Ángel Nacaveva, *Diario de un narcotraficante*, que data de 1962, a partir de ésta vendrían otras obras y un culto hacia el tema del narcotráfico que iría gradualmente creciendo, tanto en la literatura y la crónica periodísticas (Campbell, 2014-I) como en las películas de videos comerciales caseros, cuya máxima estrella fue el actor Mario Almada. Otro precedente importante sería la novela *Contrabando*, de Hugo Rascón Banda,

publicada en 1991, la cual hace interactuar a un escritor como personaje dentro de este universo, fórmula que sería repetida frecuentemente en este tipo de obras.

Y tú, ¿eres narco?, me preguntó. Le contesté que no. Entonces eres judicial, afirmó con seguridad. ¿Por qué?, le reclamé. Es que miras igual que ellos, respondió. ¿Y de qué vives, entonces? Soy escritor. Ah, mira nomás, escritor. Pues haz un corrido de lo que me pasó, para que el mundo lo sepa. (1991: 29)

La confusión entre “buenos y malos”, es decir, entre narcotraficantes y representantes del Estado, encargados de su captura, es un lugar común en varias novelas. La tesis principal del ensayo de Oswaldo Zavala *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México* (2018) se apoyan en esa tesis pero de una manera original, señalando una intencionalidad por parte de un supuesto narcoestado para proteger los intereses cercanos a las ganancias millonarias que genera esta actividad delictiva:

El “narco” imaginado por los militares es, en teoría, todo lo opuesto del soldado: indisciplinado, vulgar, ignorante, violento. En las antípodas del ejército, sin embargo, el narco requiere, si bien no de un uniforme, sí de una uniformidad que lo distinga de los soldados que en nombre del gobierno los ajustician [...] Astorga (refiriéndose a un ensayo de Luis Astorga) observa que la indumentaria del arquetípica del “narco” modelo coincide con la de muchos de los habitantes de las regiones rurales de México. ¿Cómo logran identificar los militares a los delincuentes entre los rancheros

del país? Durante la supuesta “guerra contra el narco” ordenada por el presidente Calderón fueron asesinados, según los datos oficiales, alrededor de 121.683 personas. Pero si el “narcotraficante” puesto en escena por los militares provocó la risa del presidente, de su esposa y de los secretarios de Defensa y de la Marina esto se debió a la caricaturización del fenómeno, cercana a la manera en que se imagina a los traficantes en películas o series de televisión [...] En la realidad, la apariencia promedio de victimarios y víctimas de la supuesta guerra es radicalmente distinta. (Zavala, 2018:10-11)

A esta temática, la cual ha sido llamada indistintamente como narconovela, novela de la violencia o narconarrativa ha representado el último gran fenómeno de ventas de la literatura mexicana. Los estantes de las librerías no mienten y es común encontrar por lo menos un apartado dedicado exclusivamente a esta temática. Optaré por esta tercera acepción puesto que me permite hacer uso de “un *corpus* de obras artísticas que incluyen textos, películas, música y arte conceptual enfocado en el tema del narcotráfico” (Zavala, 2014:341).

Otros autores como Paco Ignacio Taibo II o César López Cuadras harán series de novelas relacionadas entre sí, y algunos otros como Élmer Mendoza o Luis Humberto Crosthwaite se convertirán sencillamente en *best sellers* nacionales e internacionales. En estos ejemplos podemos ver intenciones de gran mercado marcadas dentro de su producción literaria.

Dos años después, la obra póstuma de Roberto Bolaño es publicada en un compendio titulado *2666* (2004), el cual es un esperado libro por el público internacional (recordemos el gran éxito de ventas que fue Bolaño al final de su vida –*Los detectives salvajes*– y, sobre todo, tras su muerte, tanto en lengua española pero principalmente en lengua inglesa). Este libro, pensado por el autor como cinco libros diferentes que, por razones editoriales y comerciales se publica en uno solo, transcurre en gran parte en la ciudad ficticia de Santa Teresa, que no es otra cosa que la Ciudad Juárez de esos años, que ya estaba en la mira internacional por la gran oleada de feminicidios. Este tema es abordado por Bolaño de manera brillante y cruel, casi clínica, en el cuarto apartado titulado *La parte de los crímenes* es donde hace las descripciones de cada una de las mujeres violentadas en la historia, logrando con esto un estado de normalización de la violencia a través del lenguaje. Las descripciones, de tanto ser repetidas maquinalmente en estos informes judiciales y forenses realizados muchas veces por gente con poca educación, terminan por parecernos aburrida, predecible. Toda esta barbarie, estos huesos en el desierto, estas cabezas colgando de los puentes, estos encobijados pudriéndose en los campos, es decir, toda esta compleja red de crímenes de diverso índole terminan todas en un discurso formulístico realizado por los representantes más ignorantes del Estado, todo esto puede ser traducido en dos terribles palabras: burocracia administrativa.

Los huesos de los jóvenes olvidados a los que se refiere Bolaño dialogan directamente con aquellos encontrados en el desierto de Santa Teresa. Los mismos retratos en blanco y negro cuyas biografías recoge oralmente el narrador de *Contrabando*, los mismos que en Angosta son arrojados a la cañada ubicada en el límite mismo de la ciudad. La diferencia es que aquí ya no hay un ideal, una utopía —Augusto Sandino, Revolución cubana, Che Guevara, Salvador Allende—, que justifique o enaltezca el destino trágico. Las víctimas de Santa Teresa, Santa Rosa, Ciudad del Paso, San José, Angosta o Medellín son simples osamentas anónimas que en su nulidad reflejan la involución de América Latina en la escena contemporánea. Si en el pasado los jóvenes prestaron su carne a la batalla en contra del intervencionismo extranjero, la represión gubernamental, la reforma universitaria o el ideal socialista, hoy son simples víctimas mudas de un neoliberalismo desideologizado. (Fuentes Krafczyk, 2013:46)

Esta salida alude perfectamente al comportamiento aletargado del resto de la del país respecto a estos crímenes, por lo menos antes de que la violencia llegara a sus puertas. No hace mucho nuestra ciudad estaba ajena a la frialdad de estos reportes llenos de eufemismos baratos, actualmente es el pan de cada día.

El año de 2006 es un año definitivo para la narconarrativa. Diez días después de tomar el poder, el presidente en funciones, Felipe Calderón Hinojosa le declara la

guerra a los cárteles domésticos del narcotráfico. Lo que para algunos analistas fue un necesario golpe de timón, fue para la mayoría un error de mando que le costó al país por lo menos 100000 personas asesinados (Guerrero Gutiérrez, 2012). Lo que fue deplorable, en términos políticos parecería justificar a este tipo de temática. Se empezó a hablar de un retroceso hacia el terrorismo de estado y de una falta de estado de derecho en algunos territorios del país. Autores como Sayak Valencia acuñan nuevos términos para entender esta realidad, como es el “capitalismo gore” como “rentabilización de la muerte” y redimensiona la real aportación del narcotráfico: “el crimen organizado ha penetrado profundamente en la política y la economía de muchos Estado-Nación y se ha encumbrado como una forma de economía moderna” (Valencia Triana, 2010). Las fallidas y costosas acciones políticas también son una forma de violencia, autores como el filósofo y sociólogo Slavoj Žižek llaman a esta violencia producida dentro de los sistemas económicos y políticos de los países como violencia sistémica. Es a la violencia que nos impone el sistema, muchas veces sin siquiera tener cuenta de ella. Una política de gobierno puede ser una forma de violencia vertical.

Los tipos culturales que representa la narconarrativa llegan a diferir entre sí, a pesar de que el tipo de narcotraficante es más bien un nuevo rico ranchero, parecido en cierto modo al hombre de raza negra norteamericano empoderado que explota Hollywood, en tanto a su opulencia y mal gusto, aunque también encontramos matices y puntos intermedios. Un ejemplo de ello lo encontramos en la música

utilizada en las novelas: por ejemplo, en novelas ubicadas en Sinaloa, casi sin excepciones la música que ambientará las historias será el corrido (cualquiera de Élmer Mendoza), a diferencia de algunas novelas del norte del país, que se debatirían entre el corrido, la música colombiana o el hip hop. *Indio borrado* de Luis Felipe Lomelí o *Perra brava* de Orfa Alarcón, por ejemplo, optan por esta tercera opción. Un caso curioso es el de *Idos de la mente* o el poema en prosa extenso "Misa Fronteriza" de Luis Humberto Crosthwaite, quien reflexiona sobre la transición entre la música vernácula mexicana hacia la música popular norteamericana y viceversa, señalando con esto los procesos de aculturación y defensa: "En el principio fue José Alfredo Jiménez... Y alguna gente me escucha y exclama "aleluya". Y otra gente, cada vez más poca, me dice "Sorry, aquí puro Chente Fernández"". (Crosthwaite, 2002:89). Poco a poco la narconarrativa va transcurriendo a través del tiempo y podemos entrever los cambios por los que está pasando.

Like narconovelas, this music reinforces the convenient discursive illusion that drug cartels threaten civil society and its government from without and so cancels a priori the possibility of incorporating a critique of the state's responsibility in drug trafficking. (Zavala, 2014:347).

-----

Como en las narconovelas, esta música refuerza la conveniente ilusión discursiva de que los cárteles de drogas amenazan a la sociedad civil y su gobierno desde afuera y

entonces cancela *a priori* la posibilidad incorporar una crítica de la responsabilidad del Estado en el tráfico de drogas.

La narconarrativa no es necesariamente un producto inmediato de la realidad, sin embargo, es innegable el oportunismo con el que se alimenta de ésta. Por lo menos podemos asegurar que mientras existan grupos criminales con el poder de un pequeño Estado existirá esta temática, lo cual, desgraciadamente, no se ve próximo a cambiar. Por lo pronto sólo nos queda esperar el siguiente giro estético, uno más reflexivo y propositivo, más cercano al debate y a la búsqueda de soluciones que al mercado y la fama.

Cabe señalar también algunos elementos de la estética posmoderna comunes en algunas narconarrativas. Para ello hablaré brevemente de tres novelas que comparten rasgos comunes y que obedecen a ciertas reglas de creación no escritas pero ciertamente refrescantes, frente al seudo realismo imponente del grueso de las narconarrativas. Estas novelas son *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) de Luis Humberto Crosthwaite, *Cocaína, Manual de usuario* (2006) de Julián Herbert y *La biblia vaquera* (2011) de Carlos Velázquez.

El más evidente de todos es el rompimiento de la figura del narrador ficticio y el uso del mismo escritor como protagonista, este tipo de obra es llamada novela

de autoficción y cómo su nombre lo dice conlleva un alto grado biográfico en donde no importa demasiado la veracidad de lo narrado. Se puede decidir fragmentos en donde esto sea una regla imperante y fragmentos que obedezcan a otro tipo de lógicas, el caso de Crosthwaite, por ejemplo.

Estas aventuras curiosamente llegan desde provincia, Crosthwaite desde Tijuana, Herbert desde Acapulco y Velázquez desde Torreón se atreven a mostrarse en cierto grado a pesar de lo terrible que puedan resultar sus confesiones. Generalmente el lugar común del escritor contra al universo (que no es otra cosa en una obra de corte biográfico que el lugar donde creció) está acompañada de la imposibilidad de encajar en él. En un giro refrescante estos autores son críticos con los lugares en donde les tocó crecer pero sin dejar de lado un rasgo curioso que encontramos en la literatura del noroeste del país: el orgullo. Los defectos serán mostrados tal cual, sin demasiada vergüenza, de hecho es precisamente la vergüenza lo que no tiene lugar aquí.

El aspecto que llama inmediatamente la atención en estas tres novelas está en lo formal. Desde un primer hojeada podemos advertir una hibridación genérica que permite romper la narración canónica. Se pasa sin mayor problema de la prosa a la poesía, del diario al corrido, del monólogo personal extenso a la crónica, del propio comentario a la obra a un chiste. Entre mayor y más variado sea el despliegue de tipos de textos vertidos en estas novelas más parecería afirmar su carácter de estética posmoderna y el despliegue creativo como carta de presentación de sus

autores. A este *remix* le debemos agregar las intenciones de agregar todo el tiempo, hasta la obsesión, la alta y baja cultura: la trufa con la que serán premiados estos olfatos entrenados será la consecución del *kitsch* mexicano.

Desde luego no debemos dejar de lado lo mucho que tienen este tipo de novelas con las reglas formulativas de mercado. Ser absolutamente (pos) moderno, en sintonía con algunos escritores representativos de esta estética es a menudo un acierto como estrategia de ventas y como método infalible de conseguir lectores. Desde el lector profesional que simplemente quiere mantenerse actualizado hasta el lector ocasional que ve en estas novelas un producto atractivo, de fácil lectura y que le permitirá estar en sintonía con cierta idea de cultura.

### 3. Violencia estructural en *Balas de plata* (2008) de Élmer Mendoza

El norte de México ha sufrido desde finales del siglo XX una historia muy particular, distinta a la del resto del país. Si bien los hechos de violencia no son propios de esta región, sí podemos afirmar que ésta se ha vuelto parte cotidiana de la vida de los habitantes de esta zona de México, lo cual necesariamente toca las aristas de la cultura y el arte. El narcotráfico, pasó de ser una actividad comercial ilegal de grandes ganancias, a un estilo de vida aspiracional que afecta no sólo a los que están dentro, sino a la sociedad entera; no sólo a México, sino al mundo entero.

La novela negra es un género que tuvo cierta popularidad en México a lo largo del siglo XX mexicano, pero al inicio del nuevo siglo empezó a perder aliento de manera natural: Juan Hernández Luna muere en el 2010 y Rafael Ramírez Heredia en el 2005; otro autor representativo del género, Paco Ignacio Taibo II, empieza a dedicarse más al tema histórico y a la militancia política. Algunos autores (Haghenbeck, 2015) señalan una relación entre la alternancia en el poder en el año 2000 y la caída en popularidad del género, que se desenvuelve mejor en tiempos de violencia e incertidumbre política, lo cual explicaría su resurgimiento años después. Ahí es donde Élmer Mendoza encontró su recompensa al mostrarse fiel al género desde sus primeras obras; esto, aunado a su talento, lo colocó como la figura principal y casi representativa del *noir* mexicano y obliga a nuevas categorías

axiomáticas en formación, como la narcoliteratura o la narconarrativa. En las palabras del mismo Mendoza, entrevistado por Luis Prados Escosura:

Es una estética de la violencia que se está dando en el cine y la música pero también en la ópera, la danza, las artes plásticas y el teatro. Es todo un movimiento, no es oportunismo. Es como descubrir una veta de metales: habrá quien saque las mejores pepitas y quienes solo rasquen. Me gusta la palabra narcoliteratura porque los que estamos comprometidos con este registro estético de novela social tenemos las pelotas para escribir sobre ello porque crecimos allí y sabemos de qué hablamos (2012).

La obra de Élmer Mendoza es fecunda, incluye cuento, crónica, novela y teatro, además de su labor como formador de escritores y actualmente como Director del Instituto de Cultura de Sinaloa. Un momento clave para su obra, y para el fenómeno de la narcoliteratura en general fue la publicación de *La reina del sur* (2002) del escritor español Arturo Pérez-Reverte, la cual narra la historia de la narcotraficante sinaloense Teresa Mendoza, quien maneja una red de contrabando de drogas entre México y España. La novela fue un éxito de ventas internacional y logró poner en el mapa el tema del narcotráfico en México. La amistad entre Pérez-Reverte y Mendoza (a quien le dedica la novela y lo utilizan como personaje ocasional) le abre paso en el mercado editorial internacional y posibilita un tema a explotar:

Élmer Mendoza believes that “Pérez-Reverte was the first respected writer in the world who gave us the place that we (Mexicans narconovelists) deserved...”. Likewise, for Juan José Rodríguez (also from Sinaloa) *La reina del sur* was a “magical book” that “did a dignified job putting the theme of drug trafficking on the (world) map, at a time when no one was talking about it (Zavala, 2014:340-360).

-----

Élmer Mendoza cree que "Pérez-Reverte fue el primer escritor respetado del mundo que nos dio el lugar que nosotros (los narconovelistas mexicanos) merecíamos...". Del mismo modo, para Juan José Rodríguez (también de Sinaloa) *La reina del sur* fue un "libro mágico" que "hizo un trabajo digno al poner el tema del narcotráfico en el mapa (mundial), en un momento en el que nadie hablaba de ello.

La obra narrativa de Élmer Mendoza es más reconocida por sus novelas, ahí es donde se convirtió en uno de los pocos autores mexicanos aclamados tanto por la crítica especializada, como por ser un éxito de ventas. Sería con la publicación de *Un asesino solitario* (1999) cuando iniciaría su aventura como un autor de trascendencia internacional, con todas las implicaciones que esto representa: editoriales transnacionales, traducciones, premios, conferencias, representantes. Gran parte de este éxito se debe a la originalidad y frescura con la que maneja el tema; Federico Campbell, uno de los estudiosos más cercanos a este fenómeno, se referiría a él

como “el primer narrador que recoge con acierto el efecto de la cultura del narcotráfico en nuestro país” (Mendoza, 2008). Las palabras de Campbell ponen énfasis en el aspecto de la violencia como parte de una cultura regional, como el acento que hará de los habitantes del noroeste, específicamente de Sinaloa, en el caso particular de Mendoza, como mexicanos culturalmente afectados por ésta. Diferentes al resto del país, sin decirlo, Campbell adelanta un concepto que desarrollará Mendoza en sus novelas: el orgullo de ser sinaloense. Como nunca antes se reflexiona a profundidad sobre esta cosmovisión nortea, sin caer en los lugares comunes de una burda imitación de tipos. Si bien estos son incluidos, por necesarios, (vestimenta, formas de habla, hábitos) no son parodiados en aras del sensacionalismo barato. El estilo de Mendoza apuesta por una cercanía real al lector, más que por una disección antropológica de la realidad regional. Este estilo fresco y desenfadado de Mendoza contrasta, por lo menos en cuanto al gran público consumidor del género de la novela negra dentro y fuera de México, con lo inmediatamente anterior, la novela negra nórdica, más visceral y directa (Stieg Larsson, Henning Mankell, Assa Larsson); tenemos entonces “un detective *hard-boiled* tropicalizado” (Gutiérrez, 2014) y en el sentido coincide la mayoría de la crítica: el arquetipo regional como el aspecto original que aporta Mendoza al género. En una palabra, el accidente afortunado que encumbró a Élmer Mendoza como una figura internacional fue la frescura que trajo al género.

Balas de plata (2008) tiene como principal credencial haber sido ganadora del III Premio Tusquets Editores de Novela. Con esta obra, además, Mendoza inicia su proyecto más ambicioso hasta ahora: una serie de novelas que conformarían una colección, tan propia del género. A *Balas de plata* le seguirían *La prueba del ácido* (2010), *Nombre de perro* (2012) y las recientes *Besar al Detective* y *Asesinato en el parque Sinaloa* (2015), novelas que tienen como protagonista a Edgar “el Zurdo” Mendieta. Además de *El misterio de la orquídea calavera* (2014), en donde el protagonista juvenil el Capi Garay, es un personaje recurrente en la saga de Mendieta.

*Balas de plata* cumple con los requisitos canónicos del género: hay un crimen, un detective atormentado y una lista cambiante de sospechosos. La principal herramienta para mantener la tensión en el lector es el uso de pistas, algunas acertadas, otras falsas que inevitablemente llevarán a un final sorpresivo. La investigación sobre el asesinato del abogado Bruno Canizales, un aparente crimen pasional, desata una serie de eventos que terminarán revelando la verdadera naturaleza del crimen organizado, la corrupción y los medios de comunicación. La necia personalidad del Zurdo Mendieta será el motor que impulse la investigación, la búsqueda de la verdad ya no como algo inherente a la profesión de detective, sino como un rasgo de la personalidad que, en las circunstancias particulares del entorno, bien podría ser un defecto.

Edgar Mendieta bien vale una saga. Sin duda es un personaje redondo que va más allá de valores binarios de lo bueno/malo. Autodefinido como un “pobre pendejo”, el Zurdo es un detective que en su profesión anterior fue maestro de literatura. Esta dualidad será explotada a lo largo de toda la obra, ya sea mediante reflexiones o acciones del mismo Mendieta, así como del narrador y los demás personajes.

Detrás de esta dualidad podemos entrever la que esconde el mismo autor (catedrático por la Universidad Autónoma de Sinaloa en la carrera de Letras) y en cuyas iniciales coincidentes podemos entrever un guiño a la idea del *alter ego*. El hecho de utilizar a un personaje cercano a las letras o el lenguaje es un aspecto ya ha sido explorado por otros autores de narconarrativas, en *Perra brava* (2010) de Orfa Alarcón encontramos al Chino, estudiante de literatura que abandonó la carrera para ser sicario, o en *Nostalgia de la sombra* (2002) de Eduardo Antonio Parra cuya novela es protagonizada por un periodista de la nota roja. Ni hablar de la larga lista de personajes que constituyen una suerte de creador o artista popular. Con ello parecería señalarse la imposibilidad, incluso de las personas encargadas de explicar la realidad a partir de su herramienta de trabajo, el lenguaje, de darnos una explicación sobre la barbarie que vivimos.

Entre música de banda y puestos de mariscos, desfilan elementos de la alta cultura como Juan Rulfo, el canal 22, la novela *Noticias del imperio* de Fernando del Paso, cuentos de Eduardo Antonio Parra, versos de Sor Juana, una entrevista a

Cristina Rivera Garza por televisión. Sin embargo, estas intervenciones, curiosas, llenas de gracia y oportunismo, bien podrían ser prescindibles. Son parte sin duda del ingenioso estilo de Mendoza. Algunos autores ven en el título una referencia a *Plata quemada* (1997) escrita por el argentino Ricardo Piglia. (Ayala-Dip, 2008), y se apoyan en los puntos comunes entre ambas obras: cambios de focalización sin previo aviso, una construcción oblicua de personajes, la empatía con la idea del Mal y, sobre todo, el uso de un *alter ego* (Emilio Renzi). A menudo Mendieta, el docente, hace reflexiones, para luego rematar con Mendieta, el detective.

La modernidad de una ciudad se mide por las armas que truenan en sus calles, reflexionó el detective sorprendido por su insólita conclusión, ¿qué sabía él de la modernidad, posmodernidad y patrimonio intangible? Nada. Soy un pobre venadito que habita en la serranía (Mendoza, 2008).

Las referencias son variadas, y bajo este pretexto, muchas veces éstas se refieren a un doble código posmoderno: unir la alta cultura con la cultura popular. El ejemplo más obvio de esto son el par de epígrafes que inician la novela: Albert Einstein y Joaquín López-Dóriga.

El lector recorre de la mano de Mendoza el camino deductivo del Zurdo Mendieta para resolver el crimen, sin embargo, el autor nos presenta a un personaje en una etapa oscura de su vida: Edgar Mendieta se muestra confiado y valiente ante

narcos, judiciales corruptos y políticos, pero por dentro sabemos del dolor que siente por la separación de Goga Fox, enigmática *femme fatale* que pasa de mera referencia a adquirir un papel trascendental en la historia, y de su aparente niñez violentada por un sacerdote de iglesia. Este incidente es uno de los ejemplos más claros en donde Élmer Mendoza nos pone una pista falsa como maniobra de distracción: un hecho tan fuerte como una violación a edad infantil nos hace pensar que esto acarreará consecuencias marcadas que conducirán a ciertos desenlaces relacionados a este pasado, el autor alimenta esta idea a lo largo de toda la novela y al final simplemente la deja de lado como si fuese un detalle nimio en la historia. Más allá de una personalidad sombría, no encontramos en Edgar Mendieta una herencia de este incidente que promete, o parece prometer al inicio de la novela, terribles consecuencias. Pista falsa o recurso mal logrado, como aseguran algunos críticos, (Félix, 2008) el pasado de Mendieta no esclarecido es una de los principales recursos para que todo sea posible en la historia. Abre el abanico de esperanzas al máximo, por ejemplo, nunca queda resuelto qué vio Goga Fox en Mendieta y en qué circunstancias se conocieron, siguiendo la lógica de que si no sé nada del pasado del protagonista, todo podría ser posible de repente. Esto es especialmente delicado bajo la premisa de la novela negra, en la cual, por lo menos si seguimos un canon clásico, el crimen debe resolverse a través de un proceso deductivo que habrá de desarrollarse de manera completa. En una entrevista, Élmer confiesa “de repente dije va a ser así, zurdo, se va a llamar Mendieta. La ficción sola te va llevando. Todavía el personaje no está totalmente creado” (*Libro a Libro*, 2013). De ser cierta esta

afirmación, se podría entender el pasado del detective Mendieta como una oportunidad de creación que Mendoza desarrollará con el transcurrir de los años. Los misterios podrían ser incluso para el mismo autor.

Sin duda el Zurdo Mendieta no es Auguste Dupin, su encanto radica en su necia personalidad y en su antiheroicidad. No hay una marcada idea de justicia, desde el punto de vista moral no vemos a un reivindicador social, sino a un jugador, un hombre que disfruta los retos que impone su profesión de descifrador de enigmas. De cualquier modo dentro del marco de la historia, Sinaloa como sinónimo de corrupción a todos los niveles y en todos los ámbitos de la vida, un héroe como Mendieta es casi obligado. Un héroe con defectos: consume ansiolíticos, se hace de la vista gorda en algunos delitos, no se le dan las relaciones sentimentales y tiene un marcado humor homoerótico que, combinados con ciertos guiños del narrador, sugiere una cuestión de identidad sexual no resuelta.

Ortega en la línea: Qué onda, maricón, ya me enteré, deberías disimular, al rato van a creer que a toda la corporación se le hace agua la canoa. Y qué, si lo sabe Dios que lo sepa el mundo. Pues aquí ya surgieron tus valedores, eso explica como desde hace rato no se te conoce a nadie. La verdad fue una decisión muy difícil, por lo mismo pienso iniciar en el verano, y como estás en mi lista prometo que serás el primero (Mendoza, 2008).

Ella lo escuchaba atenta. ¿Por qué no se habrá casado?, ¿qué significarán esos rumores que de vez en cuando escucha en la jefatura? (Mendoza, 2008).

Un héroe con defectos para una ciudad con defectos. Este reflejo de Sinaloa en Mendieta es el mayor acierto de la novela, Élmer Mendoza refleja a la perfección un habla y una cultura en sus personajes. Sin embargo, la narración de la historia se mantiene en una neutral tercera persona, lo cual podría verse como una estilística de imitación verista de una realidad regional particular y no como una voz representativa de algo estilísticamente novedoso (Félix, 2008).

La novela está dividida en 45 capítulos, algunos bastante breves en donde la investigación sobre el asesinato de Bruno Canizares se problematiza al máximo. A lo largo de todos estos capítulos, a manera de novela coral, una gran cantidad de personajes van desfilando por las páginas, algunos con una participación directa, algunos que sólo servirán para distraernos de la verdadera resolución del crimen. En lo estrictamente formal podemos reclamar la falta de diálogos o marcas de diálogos dentro de los párrafos, entendiendo esta decisión del novelista por apostar a un coro uniforme, a esta unidad que encierran todos estos personajes prototípicos de Sinaloa. Sin embargo, esta cohesión en busca de originalidad puede ser confusa al momento de determinar quién dijo qué cosa. El desenfado del autor, es decir, el

hacer parecer “fácil” la redacción, que en la mayoría de las veces es su mejor carta de presentación, puede cansar y terminar en mera ocurrencia. Es un recurso que suele emplear para finalizar sus capítulos:

Quien sepa de amores, que calle y comprenda. Atentamente, J. Solís (Mendoza, 2008).

La risa, remedio infalible. Atentamente: Selecciones (Mendoza, 2008).

La corrupción tiene un papel como motor de las acciones. En este mundo al revés, la investigación termina cuando, a causa del manejo de influencias, ésta se cancela. A partir de esto las frases de Edgar Mendieta empiezan a tener sentido: “los culpables me encuentran”, “Si les digo, el caso marcha solo” (Mendoza, 2008). Los cotos de poder se encuentran en una transición generacional. Una generación, que pertenece al campo y con ideas bastante tradicionales y una nueva generación, pretendidamente moderna y sin demasiado tacto o paciencia para conseguir lo que quieren, “un país de narcopadres y narcojuniors”. Esta transición está representada por la familia Valdés, específicamente por don Marcelo Valdés, “dueño de haciendas y de vidas” y Samantha Valdés, hija bisexual, primera gran sospechosa del asesinato de Bruno Canizares y heredera del imperio Valdés. Lo terrible es que esta uniformidad generacional no es propia de los delincuentes: los aparentemente

virtuosos sufren de los mismos vicios que los delincuentes. Aquí toma una relevancia especial el papel de la violencia estructural puesto que lo que vemos en el universo ficcional de *Élmer* es producto de una nación con sus valores binarios inversos, ahí está la originalidad de la novela de *Élmer* frente a otras obras menores. La estructura viciada que permite y perpetua hechos de violencia está tan arraigada en nuestra sociedad que no importa demasiado el papel que desempeñen sus actores dentro de la misma, como representantes del crimen o como representantes del Estado se puede decir que ambos comen en la misma mesa, como el multicitado final de *Rebelión en la granja* de George Orwell: es difícil separar a los cerdos de las personas. Esta desesperanza plasmada por *Élmer*, pero que consiste en un lugar común de las narconarrativas mexicanas visibiliza una actitud de abandono del Estado hacia sus ciudadanos: la torpeza de los investigadores, la poca o nunca importancia del crimen, los evidentes y conocidos nexos de jefes de policía, políticos y miembros de los medios con el negocio del tráfico ilegal de drogas. Los representantes del Estado encargados de entregar un estado de gobernabilidad y justicia tienen como libertad de elección el escoger un lado dentro del mundo criminal y nunca a favor del estado de derecho o del ciudadano víctima de estas disputas. Estas políticas de abandono están cercanas a algunas que se dan en el 3er mundo, como la de los “mundo de la muerte” (Mbembe, 2011:75), que vuelve algunas regiones sino es que un país entero campos de guerra.

Lo que señala Mendoza, más allá de su peculiar interpretación del género, es una reflexión sobre la violencia en un país enfermo hasta la médula, no un mundo al revés con valores binarios invertidos, sino la cotidianidad del crimen como la forma de vida de los mexicanos.

#### **4. Violencia simbólica en *Los trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera y *Fiesta en la madriguera* (2011) de Juan Pablo Villalobos**

Ya en el capítulo anterior vimos el papel vital que desempeña el lenguaje, o más bien, la imposibilidad del lenguaje, para describir o resolver el conflicto producto de la criminalidad. Desfilan los personajes problematizados precisamente por esta cuestión, los discursos de los personajes generalmente carecen de claridad y lo que parecería ser un rasgo de identidad no encaja con ese cierto dominio o cercanía del lenguaje que dicen tener. La constante es la duda y la torpeza, para resolver un crimen tanto como para explicarse la realidad. En esta pareja de novelas que he elegido este aspecto se desarrolla a partir de dos protagonistas que tienen una carencia del lenguaje, precisamente, como un rasgo de identidad.

En *Trabajos del reino* (2004) Yuri Herrera construye una historia a través de la mirada de su protagonista, un compositor de corridos que logra la simpatía del narcotraficante más poderoso de la plaza, el cual se lo lleva a vivir a su hacienda para que le siga componiendo corridos: el Artista (con la carga peyorativa que esta palabra significa en este contexto), el Rey y el Reino, respectivamente. Desde el inicio de la novela se nota el carácter de fábula universal en la novela, desprovisto de sus nombres y nombrados a partir de su función en la historia, los personajes parecerían señalar las diferencias en este intrincado mundo en donde puedes ser

sólo una cosa y no otra más (la Cualquiera, el Joyero, la Niña, la Bruja, por citar tres ejemplos). Esto recuerda precisamente a Bourdieu quién veía en la violencia al configurador a un nivel simbólico más efectivo

Los símbolos son los instrumentos por excelencia de la “integración social”: en cuanto que instrumentos de conocimiento y de comunicación,[...] hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo social, que contribuye fundamentalmente a la reproducción del orden social: la integración “lógica” es la condición de la integración moral (2000:2)

El Rey es el dueño del Reino, que por extensión es todo el pueblo pero para efectos de la historia será la hacienda en donde se desarrollen las acciones. La lista de personajes sin nombre y reducidos a su función continúa. La violencia representada por el Rey y el miedo que todos sus súbditos le profesan está presente a lo largo de la novela, todo a partir de la mirada de el Artista, quien funge como un descriptor preciso de lo que el narcotráfico se ha vuelto en algunas partes del país, como una nueva realeza.

Él sabía de sangre y vio que la suya era distinta. Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre. (2004:9)

Esta nueva clase, al principio muestra un rostro amable y protector (después de todo deja vivir al Artista dentro de su Reino) pero con el tiempo revela su verdadera naturaleza alienante. Al igual que le violencia simbólica que ejerce el Estado sobre las personas y perpetúa las funciones sociales, los comportamientos y las normas de comportamiento injustas de hombres y mujeres, en este microcosmos del México moderno que representa el Reino, podemos ver cómo esta dinámica se cumple al pie de la letra. Al dejar de cumplir su función como artista orgánico, publicista y “limpiador” de la imagen de grandeza del Rey, Artista deja de cumplir su rol esperado y es inmediatamente reprendido y reducido a la función que esperan de él, a manera de recordatorio:

—Señor, yo pensé...

— ¿De dónde sacaste que podías pensar?, ¿de dónde? Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, ¡pendejo! (2004:109)

El Artista es respetado y hasta mimado siempre y cuando no se salga del papel que todos esperan que represente. No es gratuito que, hacia el final de la novela, el Artista en plena rebeldía diga su nombre verdadero, queriendo con ello ganar un grado mínimo de identidad para señalar su condición de hombre libre, su carácter de ser humano diferente (en tanto que sensible) dentro de este universo lleno de personajes terribles y moralmente reprobables

El Artista observaba y observaba [...] y eso es lo que le brincó: Que todo era igual. Sintió la fiesta escurrirle de largo con la velocidad de la rutina. Lo único extraño era él, que veía todo desde afuera. El único especial era él. (2004:60)

El Artista, al igual que La Niña, parecería ser el único rasgo de humanidad sobreviviente en esta vorágine de violencia y sinsentido. De alguna manera el mensaje final termina siendo positivo: el arte y el amor serán los únicos faros que nos salvarán en la tempestad llamada El Reino, extensión metafórica de cualquier pueblo dominado por el narco, extensión del narcoestado llamado México.

Por otro lado tenemos *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos. En esta novela se cuenta la historia de Tochtli, un niño hijo de un narco que por razones de seguridad vive en un palacio en medio del monte (seguramente una hacienda) y ante la ausencia de la madre tiene como figuras paternas a dos hombres: Yolcaut, su padre y narcotraficante dueño de la zona y Mazatzin, su maestro particular y que representa una caricatura de cierto intelectual de izquierda que ha vendido sus ideales en aras de una falsa revolución. De entrada este detalle es significativo, de manera diferente, pero con el mismo efecto, ambas novelas se desprenden de los nombres: mientras que Yuri decide optar por otorgarles una profesión como seña identitaria, Villalobos les da un nombre de animal en Nahuatl,

que si bien si tiene un significado este dependerá de que conozcamos su traducción y si no es así el efecto es el mismo: deshumanizar a los personajes que desfilan por ambas novelas. También tiene este aire de realeza que le otorgan los sirvientes al Rey, pero ahora desde el inocente punto de vista de un niño, quien sólo repite los discursos alienantes del padre: “El día de la coronación mi papá y yo haremos una fiesta” (2010:34)

En cuanto al lenguaje también hay similitudes. Al ser ambas historias contadas por sus protagonistas, al Artista, un cantante y compositor de corridos de formación más bien humilde y Tochtli, un niño bastante peculiar y afectado por su condición de soledad que todo el tiempo usa términos rebuscados que lee de un diccionario todas las noches antes de dormir para intentar encajar en el mundo adulto en el que está inmerso. En ambas situaciones el nivel de expresión por parte de estos protagonistas es más bien pobre, pero esto contribuye a una construcción bastante peculiar de la narración en las novelas y ciertamente se muestran en un estado de inocencia: la niñez real y la mental. Todos los vicios de la violencia sistémica perpetuadora de males sociales están ahí: el Artista se enamora de una joven prostituta a la que llaman la Niña tras tener relaciones sexuales con ella, su rechazo inicial sólo lo anima a luchar por ese amor. En varios pasajes de *Fiesta en la madriguera* el mismo Tochtli, en su papel de niño abandonado y sufriente con fuertes carencias afectivas (apenas conoce a menos de una veintena de personas), se reclama el no ser maricón, recordando las lecciones de su padre los pocos momentos que le dedicó:

“Aguántate, Tochtli, aguántate como los machos”, esta idea sobre la masculinidad que no puede expresar su dolor estará presente a lo largo de toda la novela. El Artista en cambio debe abandonar su papel de macho al estar rodeado constantemente de otras figuras masculinas más viriles y jóvenes que él. Es sólo por eso que prefiere estar en compañía de las mujeres y es así precisamente como conocerá a la Niña y a las demás damas de compañía que viven dentro del Reino. Esta dinámica se ve representada en el juego que acostumbra jugar con su padre y su mentor: con qué cantidad de balazos y en qué parte del cuerpo deben darse para hacer cierto nivel de daño:

Un balazo en el corazón.

– Cadáver.

– Treinta balazos en la uña del dedo chiquito del pie izquierdo.

– Vivo.

– Tres balazos en el páncreas.

– Pronóstico reservado (2004:18)

Con el tiempo estas combinaciones se harían más complejas, obligando a agregar otras reglas al juego (decir el tipo y calibre de la bala, por ejemplo). En esta sencilla reproducción lúdica infantil podemos entrever lo que significa la especialización de la crueldad como herramienta formativa (como lo es, en efecto, cualquier juego infantil).

Con ello podemos entrever gradualmente cómo Tochtli es educado desde la inocencia para tomar el lugar de su padre como capo del pueblo.

Finalmente, puedo señalar que ambas novelas presentan una idea temporal de todas estas construcciones criminales que son posibles gracias a la violencia simbólica y estructural: en ambas novelas los poderosos Reinos y Palacios son presentados desde el auge hasta su destrucción, pero es una destrucción temporal, en cuanto a los actores que cumplen con esta función de ser, en un tiempo y en un espacio, los dueños del poder. En ambas novelas se describe la caída de los imperios criminales pero no por la justicia o el poder del Estado, sino por otros grupos rivales en una especie de jungla en donde nunca desaparecerán los depredadores, simplemente cambiarán y serán reemplazados temporalmente.

**5. Violencia y migración en *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), *La transmigración de los cuerpos* (2013) de Yuri Herrera y *La fila India* (2013) de Antonio Ortuño**

En la década de los noventa el periodista Federico Campbell acuñó el concepto novela roja, en contraposición con el de novela negra francesa. Esta definición surge a partir de la nota roja del periodismo policíaco, lo que ya enfilaba a cierto tipo de temas. Por varios años, las palabras de Campbell se cumplieron con cierta normalidad; lo común eran las novelas que se alimentaban de la realidad sin maquillaje (de nuevo, cercanas al periodismo), o aquellas que imitaban una realidad cercana y de fácil traducción. Por eso el caso de Yuri Herrera (*Actopan*, México, 1970) es paradigmático: si en algo coincide la crítica especializada es que es el autor *diferente* dentro la narcoliteratura, ¿en qué consiste esa diferencia? Principalmente en un manejo no realista en sus novelas, que contrasta diametralmente con los escritores enmarcados en la etiqueta editorial que llamamos narcoliteratura (que puede caer en un realismo panfletario o en una fórmula comercial), el otro aspecto que marca una diferencia es la búsqueda de una belleza lírica en su narrativa, a veces combinando la narración con un tono tradicional y uno lírico o con párrafos completos que perfectamente podrían calificarse como prosa poética y que en ocasiones llegan a ser capítulos o apartados completos. Es común que personalidades connotadas dentro de la crítica literaria, como Christopher

Domínguez Michael o desde la industria editorial como Michi Strausfeld coincidan en compararlo con Juan Rulfo en cuanto a los alcances líricos que tiene su narrativa, el primero llamó a su obra “acorde con el lirismo seco de Rulfo” (Domínguez Michael, 2011) y la segunda sencillamente lo llamó “Rulfo del siglo XXI” (Hartmann, 2014). Tras esta primera característica obvia, es decir, el manejo narrativo-lírico en sus novelas, podría agregar dos más para responder a nuestra pregunta inicial sobre esta diferencia con otros novelistas contemporáneos: el uso del arquetipo y el registro de la violencia.

En menos de diez años, Yuri Herrera se logró posicionar como una de las voces más originales en el panorama de los novelistas mexicanos contemporáneos. Combinando su faceta de creador con la de académico, actualmente es becario posdoctoral por la Universidad Tulane en Nueva Orleans y antes realizó estudios de Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de California y de Creación Literaria en la Universidad de Texas en El Paso. Perteneciente a la generación de escritores nacidos en los setentas junto a otros nombres como Alberto Chimal, David Miklos, Julián Herbert, Martín Solares, Guadalupe Nettel, Antonio Ortuño, Heriberto Yépez, Cristina Rivera-Garza, Daniel Espartaco *et al.* Ha ganado algunos premios importantes, como el premio internacional de novela *Border of Words* en el 2003 y el premio *Otras voces, Otros ámbitos* en el año 2008, en ambos casos por su primera novela *Trabajos del reino*. Elena Poniatowska diría sobre esta primer novela que entraba “por la puerta de oro en la literatura mexicana” (Poniatowska, 2004), este

sentir en la crítica especializada fue generalizado. A esta le prosiguieron *Señales que precederán al final del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013), todas editadas por la casa editorial española Periférica. Estas tres novelas contienen algunos elementos comunes y el mismo Yuri Herrera confiesa que las escribió pensando en una trilogía (Capelli, 2013), lo cual necesariamente obliga a entenderla en términos de unidad. Algunos de los elementos comunes son evidentes y saltan a la vista principalmente dos: primero, y como lo mencioné anteriormente, el manejo que hace del lenguaje; el cual, en palabras del autor, contienen un “registro lingüístico parecido” (Capelli, 2013) que hará de su narración una búsqueda constante de la frase lírica; el segundo aspecto evidente es la brevedad de sus novelas, repartidas en pequeñas partes, cualquiera de estas tres novelas es perfectamente completada en una sola sesión de lectura; otros aspectos comunes menores en la trilogía son: 1) la elección de personajes marginales como los héroes de las historias. Lobo, Makina y Alfaqueque son tipos de personajes desdibujados e incompletos que deberán realizar una tarea para poder ganarse su lugar en el mundo; 2) la forma no realista en que se despliega el aparato narrativo obliga al lector a realizar conexiones, algunas fáciles pero nunca obvias: “Yuri tampoco describe. El lector es el que deduce, imagina que los personajes beben cerveza Pacífico y escuchan a los Tigres del Norte, pero el autor jamás lo dice. Crea la atmósfera” (Poniatowska, 2004, 4), este “decir sin decir” se extiende a los lugares en los que se efectúan las acciones en sus novelas, el cual es evidentemente México, probablemente el norte del país; a excepción de *La transmigración de los cuerpos*,

cuyas pistas inciertas parecerían ubicar las acciones en la capital del país. Este México difuminado parecería encontrarse entre lo fantástico y lo realista, ajeno a toda nominación Herrera rehuye a la parodia y da coordenadas al lector que hacen que ubiquen la novela justo entre ambas partes: “No es ni quiere ser del todo realista Herrera, es casi fantástico su mundo: mantiene un pie sobre la tierra, por fortuna solo uno” (Domínguez Michael, 2011); 5) en estas tres novelas estamos ante una historia principal que tiene una historia secundaria desarrollándose a la par, en ocasiones más de una; y, finalmente, 6) un tono moral que desnuda y juzga a la sociedad mexicana en sus vicios más soterrados y dolorosos: el narcotráfico en los *Trabajos del reino*, la migración en *Señales que precederán al final de los tiempos* y la justicia en *La transmigración de los cuerpos*, jugando con la idea de que lo que no decimos nos exhibe, Herrera escribe sus novelas sin mencionar la palabra que nombra el tema.

Estas tres primeras novelas guardan varias similitudes a nivel historia. El protagonista debe realizar una tarea para poder cumplir con su destino mientras, al mismo tiempo y con una relación directa a la historia del protagonista, se desarrolla una segunda historia. *Trabajos del reino* narra una historia de crecimiento, lento desencanto y aprendizaje. Lobo, protagonista y narrador, es un cantante de cantina que es invitado por el Rey a unirse a su Corte y celebrar su leyenda como el más poderoso Señor entre los Señores del Reino, ganándose con esto su mote de el Artista; de fondo vemos como lenta, pero inevitablemente un ajuste de poderes se irá

gestando. *Señales que precederán al fin del mundo* narra los diversos cruces fronterizos que debe hacer Makina, la enigmática protagonista, para encontrar a su hermano y regresar con él al Pueblo; el misterio del abandono del hermano se irá desentrañando conforme avanza la historia. En *La transmigración de los cuerpos*, el Alfaqueque debe fungir como mediador entre dos familias rivales a punto de estallar en conflicto, el autor juega con el concepto religioso de transmigrar el alma para el vulgar intercambio de cadáveres entre las dos familias de delincuentes, todo esto mientras inicia una relación erótica con La Tres Veces Rubia en medio de una crisis epidemiológica de proporciones apocalípticas.

Por otro lado tenemos a Antonio Ortuño y la que es probablemente la mejor novela mexicana del tema de migración: *La fila india* (2013). Esta novela está inspirada en un hecho real: las masacres de migrantes centroamericanos en San Fernando, Tamaulipas entre 2010 y 2011. A partir de la anécdota del incendio de una casa de asistencia a migrantes camino a Estados Unidos, presente en la novela con la máscara de llamar al pueblo Santa Rita, Ortuño despliega una novela moralizante, en donde desnuda al mexicano como un ser clasista, racista, abusivo y enfermo de corrupción a todos los niveles. En un problema sufrido por los mexicanos, es decir, la violencia de la que son objeto nuestros migrantes mexicanos, no tenemos la capacidad de encontrar un ápice de empatía. La novela gira casi en su mayoría alrededor del personaje de Irma, alias la negra, una funcionaria que vieja a Santa

Rita con su hija y cuya misión es resolver la crisis a partir del incendio y la muerte de los migrantes; el resto de la historia gira en torno a dos personajes: la migrante panameña Yein (castellanización de Jane), víctima en varias ocasiones de violencia en su travesía para llegar a Estados Unidos y que representa junto con la Negra las dos caras del conflicto y el otro personaje es “el biempensante” (sic) padre de la hija de la Negra, maestro de humanidades que de humano tiene más bien poco. Racista entrenado, pasa sus días entre cavilar sobre las diferencias que los alejan de los migrantes centroamericanos y alimentar su odio por el abandono de la Negra que la separa de su hija.

A lo largo de las novelas de Herrera vemos un particular manejo del lenguaje y reflexiones en torno a éste que concuerdan con la cosmovisión del protagonista. En *Trabajos del reino*, el Artista hace del lenguaje su herramienta de trabajo y en varios puntos reflexiona al respecto en una especie de arte poética del oficio de cantante de corridos. “Tantas palabras. Suyas. Broncas de signos que se atan. Son una luz constante. Son... Un resplandor diverso cada una, cada una diciendo el nombre verdadero a su modo” (Herrera, 2008: 39-40). El Artista descubre el valor de la palabra y, por consiguiente, revaloriza su arte, logra hacerse de orgullo, más allá de la utilidad y el servilismo.

Pero ante todo, *Trabajos del reino* tiene como gran protagonista al lenguaje. La intersección entre la universalidad de la fábula con la particularidad del retrato de la

organización criminal desde su seno queda en segundo plano con respecto a la historia de la construcción del individuo a través del lenguaje. (González, 2013)

Los lugares, son valorados en torno a las lenguas que los han cruzado; el mismo Palacio del Rey parecería mostrar su grandeza a través del lenguaje: “La grandeza del Palacio se medía por los las diversas lenguas que la Niña había escuchado: –Estar aquí es cura, candor, es bacán, es chilo, es guay, es copado, es padre, cantor, aquí vienen de todas partes y a todos les gusta.” (Herrera, 2004:28). Conforme se desarrolla la historia, el Artista pasa de una actitud humilde frente a su arte “Si uno disfruta de las palabras es como pistear con el oído” (Herrera, 2004:36) hasta la soberbia cuando reclama que “el corrido no es un cuadro adornado en la pared” (Herrera, 2004:64) (sino que) “el corrido no es nomás verdadero, es bonito y hace justicia” (Herrera, 2004:87). Hace amistad con el Periodista, personaje al servicio del Rey y que es el encargado, entre otras cosas, de hacer que las canciones del Artista sean tocadas en la radio local, quien le hace ver lo importante que es su servicio y lo instruye, prestándole libros que enriquecen su arte, o al menos logran enaltecer una imagen de orgullo y de cierto esnobismo “hasta donde alcance la vista llega el Rey, y con él mis palabras. Y como pensándolo en voz bajita añadió: Cabrones” (Herrera, 2004:66). Pasa del arte comercial (cantar por unas

monedas en una cantina) a un arte comprometido (ser el mejor compositor de corridos del Reino).

En *Señales que precederán el fin del mundo*, encontramos un manejo del lenguaje particular, lleno de neologismos que no necesitan ningún llamado a pie de página por su fácil traslación de sentido o por su contexto. Tenemos palabras como “desgranar” para referirse al coito (bajo la romántica idea que el acto sexual nos arrebatara algo de vida), palabras como “sépala”, “no le aunque”, “yái”, que si bien forman parte de la imitación de un tipo de habla cotidiana, tratan de aludir a un lenguaje provinciano, de señalar el habla de Makina como propio del Pueblo al que pertenece. Makina representa el valor que se le otorga al lenguaje dentro de la historia, ella es la única en su pueblo que puede hablar lengua, lengua latina y gabacho, equivalentes a la lengua indígena, el español y el inglés “Makina hablaba las tres y las tres sabía callarse”. Esta particularidad la hace un personaje diferente, destinado. Un pararrayos de sentido que sirve de medio:

Una no hurga bajo las enaguas de los demás.

Una no se pregunta cosas sobre las encomiendas de los demás.

Una no escoge cuáles mensajes lleva y cuáles deja pudrir.

Una es la puerta, no la que cruza la puerta (2007:13).

Finalmente tenemos el verbo “jarchar”, el cual alude a la idea de salir, de retirarse.

“jarchar”: en su origen las jarchas, las “salidas” de las moaxajas, poemas en lengua mozárabe, pero después un verbo tremendamente plástico, que parece recoger las sonoridades predilectas y más resistentes de nuestro español, y que, fácil de conjugar, vale tanto para “salir” como para “partir”, “marchar”, “atravesar”, quizás “escapar”, quizá “rasgar” y quizá más significados que irán apareciendo más allá del libro. (Wolfston, 2010)

Esta palabra es nodal en la novela, es mencionada con naturalidad a lo largo de ésta sin oscurecer en ningún momento la lógica de la narración. Es mencionada indistintamente a lo largo de los nueve capítulos hasta llegar a la última frontera, una suerte de descenso al inframundo, representado con una puerta con la palabra escrita.

Al cabo de cuatro giros en espiral llegó a otra puerta atendida por una mujer vieja y guapa, de larguísimas uñas blancas y rostro empolvado, que traía un prendedor en forma de mariposa deteniéndole los lienzos del vestido. Sobre la puerta había un cartel que decía Jarcha. Trató de recordar cómo se decía jarcha en alguna de sus lenguas pero no lo consiguió. Esta era la única palabra que se le venía a los labios. Jarcha. (Herrera, 2007:121-122)

Si bien *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo* comparten vasos comunicantes (la sensación de estar ante una fábula prototípica más allá de un tiempo y un espacio) en *La transmigración de los cuerpos*, desde el título, se adelanta cierta ironía propia del género de la novela negra, además de contar con otros elementos típicos de ésta: un romance, un misterio por resolver, un antihéroe. Usando el mismo truco de sugerir sin decir el lugar en donde se desarrolla la historia, resolvemos inmediatamente que nos encontramos en una gran ciudad cosmopolita, ya no un pueblo o la visión de un pueblerino ante una ciudad fronteriza explicada bajo sus limitadas construcciones. La seductora personalidad de Alfaqueque, el protagonista, está íntimamente ligada a su manejo del lenguaje, con el cual logra conquistar a su vecina, La Tres Veces Rubia

A él siempre le había parecido un milagro que la gente quisiera su compañía. En especial las mujeres, los hombres se arriman hasta a las piedras. Cuando comenzó a coger le costaba aceptar que la mujer en su cama no estaba ahí por equivocación. A veces se salía de su cuarto y se asomaba y se volvía a asomar, incrédulo de que hubiera ahí una mujer desnuda, esperándolo. Como por qué. Con el tiempo descubrió que lo suyo era navegar con bandera de pendejo y luego sacar labia. Verbo y verga, verbo y verga, qué no. En una ocasión una muchacha le había confesado algo que Vicky, su amiga la enfermera, le había dicho como advertencia antes de presentarlos: «Míralo, y si no te gusta no hables con él porque te van a dar ganas de cogértelo». Lo mejor que habían dicho sobre él. (2013:34)

En *La fila india* el lenguaje del odio está representado por los pensamientos de *El Biempensante* (sic), revelando la hipocresía entre sus actos-palabras y las verdaderas versiones de su ser. Esta cualidad, la hipocresía mexicana, es un aspecto que está presente a lo largo de toda la novela, pero además es una herramienta recurrente de los escritores de narconarrativas para señalar el carácter alienante de la sociedad y el tono particular de los actantes inmersos en el submundo de las drogas. Una escena especialmente fuerte es cuando da asilo a una migrante hondureña, sólo para convertirla en su mucama de tiempo completo y con comida y techo como única paga

[...] ingreso a mi habitación heroico, de un brinco. No hay nadie, pero sí ropa en el suelo, mía, y otra, bien doblada, sobre la silla, junto al apagador eléctrico. El sonido proveniente del baño. Me acerco y ágil como un leopardo hago mi aparición. Ella brinca, desnuda, cae al suelo de la ducha. Se bañaba. En mi puto baño, con mi mil veces puta agua y mi remil veces puta jabón, tallándose sus sucias nalgas, las plantas mohosas de sus repugnantes pies de dedos quebrados, sus pies de polvorón con mis arreos higiénicos. Un minuto después estoy violándola sobre el piso [...] Una pena negra me invade apenas termino y soy yo quien se tiende a un lado y se encoge a llorar, maldiciéndome por dentro, lloro como un perro pateado aunque fui yo quien atacó y montó con avidez (Ortuño, 2013:158)

Otro elemento común en las dos novelas es la aparición constante de varios personajes cuyo nombre responde a la profesión que realizan o a alguna característica que los defina. Herrera juega constantemente con los significados originales inyectando la dosis de ironía y crueldad necesaria para herir en su dignidad. Al cantante de cantina lo llama Artista, a la mensajera la llama Makina, aludiendo probablemente a un automatismo o valor de servicio con el que la ven los Señores poderosos del pueblo, priva de toda dignidad al mediador entre las dos partes al llamarlo Alfaqueque (de origen Árabe, una especie de libertador de prisioneros y esclavos) puesto que, lejos de conseguir la libertad de la mujer secuestrada, no puede evitar su muerte accidental. Estas máscaras son impuestas, en el caso de el Artista y la Cualquiera en *Trabajos del reino*, al liberarse del yugo del Rey vuelven a recuperar su humanidad, vuelve a ser llamado el Lobo, en el caso de el Artista, y la antes referida como la Cualquiera es llamada Ella. Algunos personajes son caricaturizados “Lo seguía una mujer de vestido largo y largo cabello entrecano; recia, de aire virulento”, la Bruja (Herrera, 2008:36), otros son reducidos a una característica animal particular: el Delfín, dada una anomalía física producto de una operación, el Ñandortal, por su salvajismo y violencia; otros para remarcar un atributo, por ejemplo la reiterativa belleza de la Tres Veces Rubia o la rebeldía de la Ingovernable; otros personajes sólo son referidos con una inicial para acentuar su misterio y su falta de humanidad: El supremo Gé, el Señor Dobleú, el Señor H, el

Señor Q, el Señor Pe. En *La transmigración de los cuerpos* encontramos un párrafo que resuelve, a través del narrador.

Un hijuelachingada cualquiera, cualquiera, se come un pan y a eso hay que buscarle un nombre, pensó, O un alias de perdis, que es para lo que el discernimiento alcanza.

Bato desterrado alias Menonita. Bato roto alias Alfaqueque. Pobre diablo solitario alias La luz de mis ojos. Pobre mujer expoliada alias Dónde andará. Venganza alias Desquitanza. El Carajo alias No se preocupe usted. Desprecio alias Quién se acuerda. Cuánto miedo alias Yo no sé nada. Cuánto miedo alias Aquí estoy bien. Un hijuelachingada cualquiera, cualquiera, alias Su mero padre. Esto es lo que esperaba alias Ni crean que me la pueden hacer. Verbo desbravado alias La pura verdad.  
(2013:84)

En *La fila india* el arquetipo está representado por los alias, más cercanos al lenguaje del criminal que del juez, como en el caso de Irma, la Negra, cuya pluralidad de significados apunta a cierto misterio, a cierta filosofía ante la vida (y desde luego a su tez morena, que servirá como símbolo a todas estas interpretaciones), Yein (sic) es el sonido de Jane, el nombre de mujer en inglés. Este alias es el más profundo de todos, puesto que implica una frontera diferente, imposible de pasar, la de la descalificación cultura, que separa (según dónde y quién ponga la línea) a los iguales de los bárbaros. Finalmente está “el biempensante”, apodo con el que se refiere al personaje que, en el papel (maestro universitario de filosofía que señala la estupidez

humana todos el tiempo) debería ser el que mejor exprese la imagen de un pensamiento depurado, precisamente en un medio de una crisis de migrantes.

El aspecto más original en Herrera no radica en su normalización de la violencia, rasgo común en las narconarrativas, sino en el lugar configurador en el que sitúa a la violencia. El poder obtenido a través de la violencia y como los protagonistas, todos disminuidos frente este poder, la encaran. A su manera, Lobo, Makina y Alfaqueque enfrentan valerosamente sus entornos de violencia, las poderosas construcciones sostenidas por la violencia de quienes las sostienen. Los Señores del narco en *Trabajos del reino*:

–Yo soy, pues, la verdad sentimental –decía otro–. Para acordarme de los muertitos en mi haber me llevo un diente de cada uno y los voy pegando en el tablero de mi troca, a ver cuantas sonrisas alcanzo a formar (2008:29)

En *Señales que precederán al fin del mundo*, Makina debe sortear muchas pruebas y enfrentar clasismo y racismo en su búsqueda por su hermano al otro lado de la frontera.

Así que piensan que pueden venir y ponerse cómodos sin ganárselo, dijo el policía, Pues les tengo noticias, hay patriotas que estamos vigilando y les vamos a dar una lección. Esta es la primera: acostúmbrense a estar en fila. Si quieren venir, se forman y piden permiso, si quieren ir al médico, se forman y piden permiso, si quieren dirigirme

la puta palabra, se forman y piden permiso. Se forman y piden permiso. ¡Así hacemos las cosas aquí, la gente civilizada! No brincádonos bardas ni haciendo túneles. (89)

Finalmente, Ortuño es un gran constructor de escenarios dantescos o, como es este el caso, un valiente acusador de las horas más bajas de la historia mexicana reciente. Ésta ha sido una de las características comunes en todos sus libros: la violencia como ente configurador de las historias: no hay una mejor historia, bajo este punto de vista, que la que nace a partir de un episodio violento, el resto de las historias sólo serán conjeturas y consecuencias. Los hechos de violencia en Santa Rita y la violación y secuestro de “el biempensante” a una jovencita hondureña en necesidad. Acto violento, construcción de las conjeturas a partir de éste, consecuencias y un breve espacio a manera aristotélica para descansar de la catarsis y reflexionar sobre la gran lección moral implícita en la historia. Ahora que lograr que una narración sin demasiados trucos formales, en una novela de corte casi canónico, una tensión como la que se logra en este pequeño infierno es un gran acierto.

La estela de Yuri Herrera y Antonio Ortuño promete ser larga, tan larga como sigan conservando su condición de ser novelistas diferentes frente a una estética llena de temas y formas estilísticas comunes.

## **6. Violencia de género en “Sin nombre” (2015) de Cristina Rivera-Garza y “Bato” (2015) de Orfa Alarcón**

Como mencioné anteriormente, la narconarrativa, como subgénero literario en donde vemos varias representaciones de la violencia que son visibilizadas dada su naturaleza temática (el combate a un crimen) llega a sus cumbres más sanguinarias en las descripciones de tortura, violación y asesinato de cuerpos femeninos. En este apartado pretendo vincular algunas ideas de la teoría sobre la violencia de género a su representación artística y evidenciar el espíritu anticuado de la mayoría de las narconarrativas, escritas por hombres y mujeres con escasas nociones de violencia de género. O también a aquellos escritores que juegan con el morbo producto de las nociones teóricas que surgen desde el género. Recordemos que esta disección de estudio no nació para el análisis de la obra literaria, pero lo que sí tienen en común, al ser las narrativas de corte realista, es una interpretación de la realidad que muchas veces justifica o perpetúa las relaciones abusivas entre géneros. Como siempre la expresión violenta deberá ser el punto de partida de cualquier análisis.

A pesar de que algunos escritores y escritoras buscan resignificar el papel de las mujeres, o de la reflexión a partir de la experiencia femenina en el universo narrativo de estas historias, de nuevo el gran porcentaje de las narconarrativas ignora estos discursos de visibilización, en este aspecto las separa de formas de arte más comprometidas con las problemáticas sociales apremiantes, como por ejemplo

sí vemos en otras escenas culturales como las artes plásticas o el teatro mexicano, los cuales han conservado su carácter de arte al servicio de la denuncia.

Para mostrar dos ejemplos de narrativas de la violencia que sí buscan este discurso de resignificación pensé inmediatamente en dos de las mejores escritoras mexicanas que existen hoy en día; los relatos “Sin nombre”, de Cristina Rivera-Garza y “Bato”, de Orfa Alarcón. No podía ser de otra manera, si queremos hablar de una nueva forma de mostrar las mujeres en el arte (esta vez desde el sufrimiento, pero esto deberá ir más allá de los temas más tradicionales y pesimistas) deberán ser imperativamente desde los discursos femeninos.

De Cristina Rivera-Garza, feminista comprometida no sólo en el discurso, no hay mucho que no se sepa sobre su obra. Es una de nuestras cartas de presentación literaria ante el mundo. Actualmente dirige un doctorado en creación literaria en la Universidad de Houston en donde sólo admite mujeres y de éstas la mayoría son latinas o pertenecientes a alguna minoría. Se trata de escuchar a las sin voz, de nuevo, en imperativo femenino, o al menos es el granito de arena que aporta. Su relato, a la manera de cierta tradición en las artes plásticas se titula “Sin nombre”, a lo largo de la lectura el título adquiere una doble significación, la de la mujer como uno de los portadoras más asiduas de esta etiqueta clínica en las morgues alrededor del mundo.

La anécdota es sencilla, la complejidad (y su genialidad) radica en la construcción de ésta: una enfermera cuida a una anciana que ha sido objeto de violencia hasta el punto de tener que tomar pastillas todos los días para hacer

llevadera su vida. Esto, a toro pasado, es fácil de comunicar a un lector que no haya disfrutado la experiencia estética que supone la lectura del relato, en donde los elementos del rompecabezas se van dando poco a poco, dando luz donde no había, dejando en la oscuridad algunos otros elementos, desarrollando la psicología de los personajes con unas pocas líneas. La primera imagen que vemos es la de la enfermera llegando a este lugar (¿casa? ¿hospital?), la verdad es que no es importante y la lectura es intencionalmente misteriosa en esta descripción, sólo importa la naturaleza de la relación entre ambas. Una mujer madura que cuida a una anciana, acaso sugerida como una mujer que sufrió de episodios de gran violencia que iremos conociendo a partir de sus descripciones de actos violentos.

Escuché el correr del agua mientras introducía la llave en el cerrojo de la puerta.

Pensé que la encontraría donde, en efecto, estaba: dentro del minúsculo cuarto de baño, sentada a los bordes de la bañera, de espaldas a la puerta

[...]

–Mira lo que has hecho –murmuré, tratando de regañarla–. Parecen pollos recién desplumados –le sonreí al final, acariciándola. (Varios, 2015:15)

De entrada podemos entrever los primeros elementos formales del relato (escrito en 1ra persona, un par de personajes femeninos), seguido de esto el tipo de relación entre estas dos mujeres, de cordialidad casi maternal, de cariño. Finalmente podemos entrever un guiño muy latinoamericano, probablemente mexicano, la

expresión “parecen pollos recién desplumados”, lo cual va en concordancia con algunas pistas que desarrollará poco a poco la voz narrativa. Este *locus amoenus* (el agua y la paz que simboliza) es roto por los recuerdos inconexos con la realidad del presente:

–Las manos –dijo–. Les cortaron las manos.

–Sí –le contesté mientras la empujaba suavemente hacia su cuarto. Caminar es, a veces, caminar hacia el abismo. Caminar es caer; algo infinito. (Varios, 2015:16)

La revelación tiene la distancia que impone Rivera-Garza entre la Enfermera que ya ha escuchado muchas veces esta confesión (o al menos eso podríamos pensar, dada su frialdad) y el lector. A manera de cantaleta continúan las descripciones de violencia sin mayor explicación, de nuevo innecesaria:

–esta vez también les cortaron las piernas–. Murmuró, viéndome de súbito. (Varios, 2015:16)

más adelante

–Y les cortaron el cabello también –dijo como para sí misma, cuando sorbió, con una calma inusitada, el primer trago. (Varios, 2015:17)

Esta relación entre un testigo con apenas memoria para recordar pasajes de un episodio violento que no termina de tener un sentido pleno y la empatía de su

protectora para no forzarla a recordar se desarrolla a lo largo del cuento: “¿Es necesario, en verdad, vivir tantos años?”. (18) El papel de la anciana se queda a medio camino entre el sujeto activo y el sujeto pasivo que atraviesa verticalmente las narconarrativas mexicanas. Poco a poco su participación en el relato se difuminará para darle la estafeta de la narración a la enfermera, quien le da un nuevo sentido a la historia.

El hecho mismo de que los personajes narren su historia desde la tumba más que una negación de la muerte representa un triunfo de la esencia sobre la materia. En la así llamada narcoliteratura, por el contrario, la dimensión heroica brilla por su ausencia, los muertos carecen de voz y sólo adquieren cierta visibilidad cuando la violencia recae sobre ellos. Más que sujetos son, a decir de Víctor Hugo Rascón, “retratos hablados. Retratos en blanco y negro” (53). En muchas ocasiones ni siquiera conocemos sus nombres ni mucho menos sus biografías, son simples osamentas que aparecen en el espacio. Ya no hay espíritu y a veces tampoco carne pues los cuerpos sociales emergentes, monstruosos, aniquilan los cuerpos tradicionales. Muerte sin poesía, derrota sin heroísmo, polvo. (Fuentes Krafczyk, 2013:40)

La estafeta que es entregada a la enfermera como personaje activo en este relato es el de la reflexión, producto del miedo mediático que le nace al ver un noticiero a mitad de la noche.

En la televisión seguían dando los mismos noticiarios. Las muertas eran ahora dos jóvenes sin nombre, como siempre. Dos mujeres mayores, sin nombre, como

siempre. Dos mujeres mayores. Evité ver las imágenes pero escuché desde la cocina el recuento de los hechos. (Varios, 2015:18-19)

La revelación se empieza a formar. El relato no dice contundentemente que estas mujeres son una especie de fantasmas eternizadas en ese penar por haber sido víctimas de un crimen, pero vaya que lo sugiere. Al parecer el juego, y en ello radica la grandeza del relato, está en esa naturalidad con la que las mujeres son víctimas de los crímenes más atroces en este país: podrían (abusando de los alcances de la ficción) ser perfectamente estas dos mujeres violentadas que mencionan en el noticiero ellas mismas, o no. Porque en este país esta es la dinámica que conforma la norma y no la excepción.

Finalmente, el universo del hogar representado por la cocina, que en las representaciones más tradicionales son asociadas con la mujer y el lugar que el heteropatriarcado les ha adjudicado tradicionalmente en el mundo (el servilismo). En este ámbito de servicios se da la última reflexión por parte de la enfermera. Es sintomático que sea de nuevo una reflexión en torno a la violencia. La belleza simple de la construcción de la pregunta que expresa de manera bella una realidad terrible y cotidiana toca las fibras de la poesía:

¿Y a dónde se va uno mientras hierve el agua y se oyen, a lo lejos primero y más cerca después, esos apremiantes zapatos de tacón que tratan de escapar de algo o de alguien en esa calle sola, esa calle sólo aparentemente vacía, tal vez sin lograrlo, tal vez sin? (Varios, 2015:19)

El mundo representado a partir de los recuerdos fragmentados de la anciana se une a la realidad inmediata de la enfermera. La reflexión final es terrible: las están matando en todos lados, ninguna mujer está a salvo.

El segundo relato fue escrito por la escritora regiomontana Orfa Alarcón. Ella es a menudo incluida en foros o estudiada en congresos por ser considerada una de las pocas voces femeninas dentro de los escritores de narconarrativas o en la literatura de la violencia en general. Su mayor éxito crítico y de ventas es la novela *Perra brava* (2010) en donde la protagonista, Fernanda, es una mujer sometida por un joven narcotraficante que la mantiene encerrada como una especie de esclava en un departamento en Monterrey. Los personajes femeninos de Orfa Alarcón a menudo muestran desde el sufrimiento la situación de las mujeres en México. Este es el caso del relato que elegí para explicar la violencia producto de la violación, que desde el título, “Bato”, exuda crueldad.

Este relato está escrito en 3ra persona bajo el filtro del personaje de una adolescente de la cual no se menciona el nombre, quizá esta estrategia ayuda dibujar un carácter de falta de humanidad que se atenuará a lo largo del relato y si le sumamos que la narración nace desde el punto de vista de una adolescente caprichosa de clase media baja con la que es difícil sentir empatía. La anécdota es sencilla: Adelaida es la media hermana de la adolescente protagonista del relato que se va a vivir a la casa de su padre biológico, por lo que es obligada a convivir con ella:

Yo no pedí tener otra hermana. No lo deseé siquiera. Nunca. Mucho menos una así. Especialmente así. Papá la había traído a principios de año y la aceptó como le ha aceptado todo: pensando que no hay otra opción. (Varios: 2015:23)

Adelaida es la antípoda de Katya, una conocida de la adolescente protagonista que representa el modelo de amistad al que aspira (bella, jovial, usa maquillaje y es buscada por los chicos), en cierto modo funciona como un modelo a seguir, en cambio su media hermana es descrita como gorda, anticuada y ridícula. Y si a esto le sumamos que probablemente sea lesbiana, o esté en un periodo de definición sexual (se hace cortes de cabello masculinos, usa ropa holgada y colonia de hombre). Pronto llama la atención de los, al principio, adolescentes masculinos amigos y compañeros de la protagonista. Entre ellos su novio y el hermano de éste (Wicho y Benny, respectivamente), quienes empezarán a llamarla despectivamente

como Bato y a llamarla marimacha, viendo en una posible orientación sexual no normativa como una oportunidad de reafirmar su machismo, lo cual es terrible si nos ponemos a pensar que estamos hablando de estudiantes de preparatoria.

¿qué, es jota tu hermana? ¿qué hago vieja a tu hermana? (Varios, 2015:25)

A ti lo que te hace falta es verga (Varios, 2015:26)

Estos comentarios, terribles y violentos por sí mismos, aún están dentro del espectro de las bromas crueles, propias de la adolescencia, pero el relato parecería decirnos que en el lenguaje está la semilla de violencias más profundas, más sanguinarias, como veremos más hacia el final del relato. Incluso su padre la trata como una arrimada y despliega todo un florido discurso pensando que su hija anda en malos pasos:

Papá entró otra vez al cuarto.

–Ya, dime con quién se junta esa culera. (Varios, 2015:27)

Más adelante:

–Pinche huerca, ya que venga le voy a meter unos putazos para que aprenda a respetar –se indigna papá, quien sabe tanto de respeto como yo del idioma ruso. (Varios, 2015:28)

La adolescente sufre una transformación. El desagrado que siente por Adelaida la lleva a humillarla, a negarla, a insultarla (también la llama Bato, a pesar de que Adelaida rompe el silencio por primera vez para pedirle que la respete). Este fastidio que siente por su hermana es remplazado por cierta empatía que empieza a sentir con el paso del tiempo por su hermana. “Me parecía insoportable, escalofriante, encontrar mi cara en medio de todo ese despliegue de mal gusto”. (23-24) Más adelante: “Mi cara entre esos dos cachetes no me permitía negarlo: desde el primer momento reconocí en Adelaida a mi hermana” (25)

El último giro del relato conlleva una crueldad llevada a sus extremos, la cual incluye secuestro, violación y final abierto que sugiere un probable asesinato.

Somos como Wicho y Benny. Somos hermanas porque nos tocó serlo, no por que tengamos algo que ver. El Wicho me cortó porque dijo que de seguro era marimacha como mi hermana.

–Pásame al Benny –le digo al Benny cuando me contesta otra vez.

–Qué ¿a ti también te gusta la panocha? ¿Quieres que a ti también te lo quitemos a vergazos? –me cuelga. (Varios, 2015:19)

Rita Segato, quien ha estudiado la violencia de género, ve en la violación más que un goce enfermo o un posicionamiento de poder frente a la víctima un golpe de autoridad frente a otros hombres, por eso este juego de espejos de medios hermanos funciona bien para resignificar el dolor producto de una violación.

De tal modo, la violación puede comprenderse como una forma de restaurar el estatus masculino dañado, aflorando aquí la sospecha de una afrenta y la ganancia (fácil) en un desafío a los otros hombres y a la mujer que cortó los lazos de dependencia del orden del estatus, todos ellos genéricamente entendidos. En rigor de verdad, no se trata de que el hombre puede violar, sino de una inversión de esta hipótesis: debe violar, si no por las vías del hecho, sí al menos de manera alegórica, metafórica o en la fantasía. Este abuso estructuralmente previsto, esta usurpación del ser, acto vampírico perpetrado para ser hombre, rehacerse como hombre en detrimento del otro, a expensas de la mujer, en un horizonte de pares, tiene lugar dentro de un doble vínculo: el doble vínculo de los mensajes contradictorios del orden del estatus y el orden contractual, y el doble vínculo inherente a la naturaleza del patriarca, que debe ser autoridad moral y poder al mismo tiempo. (2003:37-38)

Recapitulando: en la narrativa mexicana, al igual que en el resto del arte contemporáneo, podemos encontrar discursos que visibilizan de manera ejemplificante las prácticas abusivas de géneros y los actos criminales hasta sus

cumbres más terribles, como la violación, el asesinato o la tortura. La experiencia frente a la ficción como vehículo de reflexión puede ir más allá del simple recuento de experiencias criminales alimentadas por una realidad violentada, puede tocar si es manejada de manera inteligente (que es el caso de estas dos escritoras) los límites del cambio de actitud y la acción positiva frente a dicha problemática.

## CONCLUSIONES

A lo largo de mi investigación recorrí el camino obvio entre el medio y el contenido, o más bien el tipo de contenido acotado a una categoría de estudio que le diera orden, como lo es la violencia y la representación de la violencia más evidente explotada en esta lógica de mercado que configuró naturalmente un tema de interés para el público internacional y subsecuentemente para el público nacional: el narcotráfico. Con ello busqué comprobar mi tesis de investigación sobre que existe una mitificación de la violencia en los productos culturales mexicanos en el periodo de tiempo indicado y que, asimismo, esta producción es un ejemplo de trascendencia y modelado de la realidad a partir de las herramientas de la ficción, creando una dialéctica que encumbrará a la violencia como idea admirada, en tanto su constante representación, a la manera de la “pasión de lo real” de Alain Badiou: “Hay una pasión por lo real que es identitaria: captar la identidad real, desenmascarar sus copias, desacreditar los falsos semblantes”. (2005:79) En este nuevo capítulo del realismo literario mexicano acudimos a una descripción social morbosa que más que denuncia es publicitación cultural que toca las aristas del orgullo. De ahí que señalamientos como el valor de la antiheroicidad del narcotraficante son una reflexión constante (Valencia, 2010) (Olvera, 2011) (Fuentes Krafczyk, 2013) (Franco, 2016) que, para efectos de la ficción y los elementos identitarios que unen al mexicano con la idea de criminalidad (Domínguez Ruvalcaba, 2015) resultan

altamente atractivos al público lector y al mercado editorial como producto a explotar desde las lógicas que permite el mercado contemporáneo; por ejemplo el pasar del libro a la película, la serie, la telenovela e incluso la historia alterna que va más allá de la obra literaria original y cuya compra de derechos queda libre para una explotación por parte de los guionistas, como el caso de la 2da temporada de la serie *Diablo Guardián* (2019), basada en la novela del mismo nombre del escritor capitalino Xavier Velasco.

Del análisis del medio obvié al libro como idea y extrapolé la de Industria Cultural para darle sentido a esta manipulación (consciente a todas luces, al menos en la gran mayoría de los casos), elaborada y muchas veces falseada de la realidad nacional puesta como pretexto en estas narconarrativas. Varios autores ya señalan el carácter alienante de algunas de estas obras y cierta agenda oculta es visibilizada desde la crítica literaria. Ya sea desde el proyecto de elevar la literatura del noroeste, más que por méritos propios como por dicha agenda, a una suerte de representatividad literaria de “lo mexicano” en el inicio del siglo XXI. El ensayista tijuanense Heriberto Yépez narra una breve crónica del cambio de estado de la literatura del noroeste del país, desde la exclusión al pedestal en menos de 30 años. El arte no escapa a la lógica centralista del país y siempre ha existido un desdén por parte de la gran capital cultural del país hacia las provincias: "En la frontera con Estados Unidos se escribe ya otra literatura, a veces dubitativa en su elección lingüística, que no forma parte cabal de un estudio como el nuestro", señalaba José

Luis Martínez al publicar junto a Christopher Domínguez Michael su antología *La literatura mexicana del siglo XX* (1995), sólo para que algunos años después Domínguez Michael tuviera que recular en una serie de textos que condujo al intercambio de artículos y ensayos entre él, el mismo Yépez y el escritor y crítico literario Rafael Lemus. Sin duda, más allá del morbo al margen que las tres plumas educadas dedicaron a la defensa de los puntos de vista y hasta ataques personales (es bien sabido las ideologías políticas y el activismo entre estos tres personajes del panorama crítico del país) este intercambio revitalizó de alguna manera el tema y le siguieron obras de largo aliento que explotaron también la fórmula de la denuncia como el libro de ensayos *Los cárteles no existen. Narcotráfico y Cultura en México* (2018) de Oswaldo Zavala, quién tras sus estudios de doctorado sobre el tema de las narconarrativas (2014) señala el uso indiscriminado de parte de la escena literaria y del discurso oficialista de ciertas formas del lenguaje que protegen una reflexión real de los verdaderos criminales detrás del negocio multimillonario del tráfico ilegal de drogas, dicho de manera llana: el proteccionismo a partir de la corrupción en todos los niveles del gobierno mexicano en dicha actividad. Esta denuncia, a veces velada o sugerida, a veces evidente, está presente en todas las narraciones que conforman el corpus literario de esta tesis. Dicho sea de paso, el nivel de elección de este corpus es necesariamente complejo, dada la pluralidad desde las narconarrativas, me sumo a la brillante reflexión del Dr. Felipe Oliver Fuentes Krafczyk sobre el problema del canon, especialmente en temas tan plurales como el que merece esta investigación:

...la selección del corpus es arbitraria (¿qué ensayo no agrupa de manera arbitraria los materiales con los que reflexiona?) No existe un “narco-canon”, ni mucho menos un consenso más o menos unánime sobre qué autores y obras pueden ser consideradas representativas de la narcoliteratura. Es más, la existencia misma de una subliteratura sobre el narcotráfico es ya cuestionable, por lo que mi material de trabajo responde a una selección personal de lecturas que no pretende afirmar, anular o agotar otros ejercicios posibles. Al contrario, amparado en el pacto de buena fe que Montaigne reclamó para sus ensayos, y guardando desde luego todas las distancias con el clásico francés, quiero abrir espacios de diálogo ampliando la mirada sobre la literatura... (2013:19)

Autores como Antonio Ortuño van más allá y señalan una reconfiguración político-literaria en formación, cuyos resultados aún no son evidentes, lo cual cobra sentido con cierta idea común en algunos críticos de no ver en las narconarrativas un atisbo de novela policial o novela negra, a pesar de contar elementos comunes, por ejemplo policías y/o detectives resolviendo crímenes, en contraposición de los delincuentes efectuando actos criminales, puesto que para que existieran obras de este par de subgéneros literarios habría que contar con una idea de justicia representada por el Estado, de no ser así carecería de ningún sentido. Esto, en un “narcoestado” (termino cada vez más usado en los medios) obliga a nuevas

nominaciones como la narconarrativa o la nominación ya citada de “novela roja”, en contraposición con la idea de la “nota roja” de los periódicos amarillistas de los años ochenta, sugerida por Federico Campbell.

Si la dictadura de la forma perfecta pelagra, lo que finalmente nos revela el caso de la narcoliteratura y su recepción es que podríamos estar presenciando un nuevo proceso en la historia de la forma estética-literaria en México o un restablecimiento del poder de la dictadura de la forma perfecta, tras un periodo de crisis dentro de la propia ciudad letrada. Los mecanismos, contextos, límites y agentes de este proceso, por otra parte, no deben ser tomados como peores o mejores a los anteriores. Nuestro deber radica en identificar y analizar esta lucha de morfo-políticas. (Ortuño, 2005:104)

Esta visión concuerda con mi tesis inicial, en tanto que pongo a la obra literaria dentro de esa serie de discursos que Ortuño ubica dentro de la lucha morfo-política en formación y que va mucho más allá de la obra de arte en sí. Adorno y Horkheimer ya hablaban del poder de los productos culturales para configurar al grueso social, pues la literatura, aunque elitista en cierta medida, no escapa de esta dinámica. Este pesimismo nubló en su origen (ya las reflexiones han avanzado más de medio siglo) algo que es evidente en el arte en general y que se cumple con creces en la literatura: el hecho de ser punteros de reflexiones y problemáticas sociales que llegarían después a otro tipo de discursos. Ahí está también algo que llamo “la

estética de la denuncia”, producto de las luchas de visibilización de la 2da mitad del siglo XX. Esta forma de hacer literatura existe y es una herencia del 1er mundo hegemónico que denuncia los nuevos sufrimientos y reinterpreta los ya conocidos, ahí están algunos de los más evidentes en el capítulo “I. VIOLENCIA” y representados en el capítulo “III. NARRATIVAS DE LA VIOLENCIA”. Se corre el peligro, tal como denuncia Zavala y tímidamente Yépez, de construir o añadir a cierta idea alienante que sirva a las estructuras del poder para imponer cierta verdad histórica sobre otras. Este peligro sólo se sorteará con una correcta crítica, tanto literaria como de muchas otras áreas del conocimiento; sólo así se llegará al ideal propuesto por Walter Benjamin, no el de la simple visibilización de las violencias, sino la eliminación mediante el uso del poder del Estado, otorgado por la sociedad, de las formas de violencia que vayan en contra de la dignidad humana: “La tarea de una crítica de la violencia puede circunscribirse a la descripción de la relación de ésta respecto al derecho y a la justicia”. (Benjamin, 1991:23) Tal como lo dije anteriormente, el discurso literario, cuando abandona su carácter moral, es un puntero de futuras acciones en aras de una sociedad más justa, estará en la sociedad, es decir, en nosotros, el estar a la altura del momento histórico.

Finalmente, agregaré algunas líneas de investigación que encontré a lo largo de esta tesis y que podrían contribuir enormemente a enriquecer la cuestión: 1) una historia del narcotraficante como personaje literario entre la publicación de *Diario de un narcotraficante* (1967) y *La Reina del sur* (2002), la bibliografía al respecto es casi

nula, entendiendo que es un salto de más de 30 años; 2) el consumidor de drogas como personaje literario en la literatura mexicana, a menudo sólo se toma en cuenta como elemento de estudio desde los grupos artísticos de los sesenta, la Literatura de la Onda, por ejemplo, como los llamaría peyorativamente Margo Glantz en un ensayo y que a la poste quedaría como el nombre de este grupo de escritores; 3) Una investigación similar pero en función de los medios masivos electrónicos por separado, así como 4) la narcopoesía y la narcodramática, abusando temporalmente del prefijo en espera de nuevos conceptos teóricos.

## BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W. (1984) *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe

Adorno, T. W. y Max Horkheimer (1998) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana

Adorno, T. W. (2007) “Volviendo a considerar el tema de la Industria Cultural”, publicado en *Revista Contrahistorias*. No. 9, México

Adriaensen, B. y Marco Kunz (Eds.) (2016). *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid: Iberoamérica-Vervuert

Amara, G. (1976) *La violencia en la historia*. México: Edicol-ANUIES

Antebi, S. (2009) *Carnal inscriptions. Spanish American narratives of corporeal difference and disability*. New York: Palgrave Macmillan

Anverre, Ari et al. (1982) *Industrias Culturales: El futuro de la cultura en juego*. México: FCE-UNESCO

Arendt, H. (2005) *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza

Arteaga Botello, N. y Javier Arzuaga Magnoni (2017) *Sociologías de la violencia. Estructuras, sujetos, interacciones y acción simbólica*. México: FLACSO

Astorga (2003) *Drogas sin fronteras*. México: Grijalbo

Astorga, L. (2004) *Mitología del narcotraficante en México*. México: Plaza y Valdés-UNAM

Astorga, L. (2005) *El siglo de las drogas. El narcotráfico, del porfiriato al nuevo milenio*, .2005. Ciudad de México, Plaza & Janés

Ayala-Dip, J. E. (22 de Marzo de 2008). "El camino inverso". Recuperado el 6 de Octubre de 2015, de *El país*: [http://elpais.com/diario/2008/03/22/babelia/1206146359\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/03/22/babelia/1206146359_850215.html)

Ayala-Dip, J. E. (22 de Marzo de 2008) "Salto sin red". Recuperado el 06 de Octubre de 2015, de *El país*: [http://elpais.com/diario/2008/03/22/babelia/1206146358\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/03/22/babelia/1206146358_850215.html)

Ayala, M. *El flarf del narco*. México: Tierra Adentro

Badiou, A. (2004) *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Herder

Badiou, A. (2005) *El siglo*. Buenos Aires: Manantial

Braudrillard, J. y Edgar Morin (2003) *La violencia del mundo*. Barcelona: Paidós

Barthes, R. (1999) *Mitologías*. México: S. XXI

Beltrán-Félix, G. (mayo de 2008). "Balas de plata, de Élmer Mendoza". *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/balas-plata-elmer-mendoza>

Benjamin, W. (1999) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus

Bergman, M. (2004) "Cárceles en México. Un estado de situación". México. CIDE

Bolaño, R. (2004) 2666. Barcelona, Anagrama

Bolaños Guerra, B. (2013) *Esclavos, migrantes y narcos. Acontecimiento y biopolítica en América del Norte*, México: UAM-Juan Pablos

Bourdieu, P. (1999) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama

Bourdieu, P. (2007) *El sentido práctico*. Buenos Aires: Alianza

- Bourdieu, P. y Jean-Claude Passeron (1996) *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Fontamara
- Bourdieu, P. (2000) "Sobre el poder simbólico" en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: UBA/Eudeba.
- Bosch et Al (2013) *La violencia contra las mujeres. El amor como coartada*. Barcelona. Anthropos-S. XXI
- Braud, P. (2004) *Violencias políticas*. Madrid: Alianza
- Buscaglia, E. (2014) *Vacíos de poder en México. Cómo combatir la delincuencia organizada*. DF: Debate
- Butler, J. (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y de la violencia*, Buenos Aires: Paidós
- Butler, J. (2009) *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, Buenos Aires: Amorrutu
- Calveiro, P. (2012) *Violencias de Estado. La guerra terrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Campbell, F. (2014-I) *La era de la criminalidad*. México, FCE
- Campbell, F. (2014-II) *Regreso a casa*. Tijuana: CONACULTA
- Camus, A. (1978) *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada
- Capelli, M. (14 de enero de 2014) "Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera". *Los inrocks*. Recuperado de <http://www.losinrocks.com/libros/6663#.V9-6sPDhDIU>
- Castell, Olivan, M. (2009) *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza

Castro, C. (2008) *Industrias de contenido en Latinoamérica*. Buenos Aires: CEPAL

Cayuela Gally, R. (30 de septiembre de 1999) "Condena general", *Letras Libres*. Recuperado el 7 de julio de 2017 de <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/condena-general>

Cayuela Gally, R. (31 de agosto de 2010) "¿Es Medellín la solución?", *Letras Libres*. Recuperado el 7 de julio de 2017 de <http://www.letraslibres.com/mexico/es-medellin-la-solucion>

Cereijido, M. (2011). *Hacia una teoría general sobre los hijos de puta*. México: Tusquets

[CONACULTA \(2006\). Encuesta nacional de lectura 2006. México: CONACULTA](#)

CONACULTA (2015) *Encuesta nacional de lectura 2015*. México: CONACULTA

Contreras O., J. H. (2014). *El espectáculo mediático*. Universidad Autónoma de Chihuahua.

Cota-Torres, E., (2006) *La representación de la "leyenda negra" en la frontera norte de México*: Gabriel Trujillo Muñoz, Luis Humberto Crosthwaite y Rosina Conde (tesis doctoral), Pennsylvania: The Pennsylvania State University, Web 29-03-15 < <https://etda.libraries.psu.edu/paper/7359/2673>>

Cuéllar M. (2017). "Poesía y balas" en *Nexos* (edición en línea) disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=30822> al 09-03-2019

Crettiez, X. (2009) *Las formas de la violencia*. Buenos Aires: Waldhuter

Crosthwaite, L. H. (2002) *Instrucciones para cruzar la frontera*. México: Joaquín Mortiz

Das, V. (2016). *Violencia, cuerpo y lenguaje*. México: FCE

De la O Martínez, M. E. y Mendoza, E., “Narcotráfico y Literatura”, *Desacatos* No. 38, 193-199 Web: 29-03-15 <  
<http://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/280/160>>

De la Vega Alfaro, E. (1992). “Cine e Industria Cultural en México: ¿Hacia un nuevo enfoque sociológico? en *Comunicación y Sociedad* No. 14-15, p. 211-234. Guadalajara: ITESO

Deleuze, G. “Posdata sobre las sociedades de control” en Christian Ferrer (comp.) (1991) *El lenguaje literario*. Tomo 2. Montevideo: Mordan

Díaz y Morales, M. y N. A. Cuevas Velasco (Coordinadoras) (2017) *Seducciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*. Xalapa: Universidad de Veracruz

Dominguez Michael, C. (30 de marzo de 2011). “Sobre la prosa de Yuri Herrera” en *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/una-nueva-novela-lirica>

Domínguez Ruvalcaba, H. (2015) *Nación criminal: narrativas del crimen organizado y el estado mexicano*. México: Ariel

Domínguez Ruvalcaba, H. (Coordinador) (2015) *La cuestión del odio. Acercamientos multidisciplinares a la homofobia en México*. Xalapa: Universidad veracruzana

Engels, F., (2015) “El papel de la violencia en la historia”, hospedado en <  
<https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/1888viol.htm>> al 29-05-15

Enrique Osorno, D. (2012) *El cártel de Sinaloa. Una historia del uso político del narco*. México: De Bolsillo

Escalante, A., *Heli* (película) (2013) Holanda-México-Alemania-Francia: Mantarraya Producciones

Escosura, L. P. (26 de Noviembre de 2012) “Élmer Mendoza: La narcoliteratura no es oportunista” en El País (Recuperado el 6 de Octubre de 2015) de <[https://elpais.com/cultura/2012/11/26/actualidad/1353959091\\_080283.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/26/actualidad/1353959091_080283.html)>

Esquivel, M. (2015). *Jesús Malverde, el santo popular de Sinaloa*. México: Jus

Federici, S. (2010) *Calibán y la bruja mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón

Félix, G. B. (Mayo de 2008) “Balas de plata, de Élmer Mendoza”. Recuperado el 6 de Octubre de 2015 de *Letras Libres*: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/balas-de-plata-de-elmer-mendoza>

Fonseca, A. (2016) *Cuando llovió dinero en Macondo*. Culiacán: Universidad de Sonora

Foucault, M. (2002) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI

Fuente, C. V. (23 de Abril de 2013) “Élmer Mendoza, a la Academia Mexicana de la Lengua”. Recuperado el 6 de Octubre de 2015, de *Revista Proceso*: <http://www.proceso.com.mx/?p=305240>

Fuentes Krafczyk, F. O. (2013) *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato

Franco, J. (2016) *Una modernidad cruel*. México: FCE

Fromm, E. (2000) *Anatomía de la destructividad humana*. México: Siglo XXI

Galtung J. (1995) «Violencia, Paz e Investigación sobre la paz» en *Investigaciones teóricas. Sociedad y cultura contemporáneas*. Madrid: Tecnos

Galtung, J. (1996) *Peace by peaceful means*. Oslo: Sage

Galtung, J. (2003) *Violencia cultural*. Bizcaia: Gernika Gogoratuz

García Canclini, N. y E. Piedras Fera (2006) *Las industrial culturales y el desarrollo en México*. México: Siglo XXI

García Ramírez, F. (2011) “*Contrabando de Víctor Hugo Rascón Banda, Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos” en *Letras Libres* (Edición en línea) hospedada en <https://www.letraslibres.com/mexico/contrabando-victor-hugo-rascon-banda-fiesta-en-la-madriguera-juan-pablo-villalobos>

Garrido Gallardo, A. (Director) (2009) *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis

Gerónimo Olvera, R. (2013). *Sólo las cruces quedaron*. México: Ficticia

Girard, R. (2006) *La violencia y lo sagrado*. Madrid: Anagrama

González, L. M. (21 de julio de 1998) “Las señales del narco” en *El economista*, México

González, M. (14 de abril de 2013) “La tensión entre ética y estética en “Trabajos del Reino” de Yuri Herrera” en *Revista latinoamericana de ensayo*. Recuperado de <http://critica.cl/literatura/la-tension-entre-etica-y-estetica-en-%E2%80%9Ctrabajos-del-reino%E2%80%9D-de-yuri-herrera>

González Rodríguez, S. (2006) *Huesos en el desierto*. México: Anagrama

Guerrero Gutiérrez, E. “La estrategia fallida” (Diciembre 2012) *Revista Nexos*. Web 29-03-15 < <http://www.nexos.com.mx/?p=15083>>

Gutiérrez, G. C. (2014) *Correspondencias y divergencias discursivas entre novela negra y la narrativa del narcotráfico en Balas de plata, La prueba del ácido y Nombre de perro de Élmer Mendoza* (TESIS DE MAESTRÍA) Xalapa: Universidad Veracruzana

Galtung, J. (2003) *Violencia cultural*. Vizcaya: Gernika Gogoratz

González Suárez, M. (2015) *A webo, padrino*. México: Era

Haghenbeck, F. G. (3 de Octubre de 2015) “Espejo roto: el “Noir” mexicano del siglo XXI”. Recuperado el 6 de Octubre de 2015, de *Confabulario*: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/espejo-roto-el-noir-mexicano-del-siglo-xxi/>

Hall, S. “Notas sobre la construcción de lo popular” en Samuel R. (1984) *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica

Hall, S. (2015) “Richard Hoggart, the uses of Literacy and the Cultural Turn”, en línea al 21/03/15 en <[http://www.sagepub.com/upm-data/34970\\_CHAP\\_1.pdf](http://www.sagepub.com/upm-data/34970_CHAP_1.pdf)>

Han, B.-C. (2016) *Topología sobre la violencia*. Barcelona: Herder

Hartmann, A. L. (15 de septiembre de 2014). “La Berlinale de las letras, vitrina para mexicanos”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/09/15/cultura/a11n1cul>

Hari, J. (2015) *Tras el grito*. México: Paidós

Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu

Hernández, A. (2010) *Los señores del narco*. México: Grijalbo

Herbert, J. (2009). *Cocaína. Manual de usuario*. México: Random House Mondadori.

Herlinghaus, H. (2013) *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. New York: Bloomsbury

Herrera, Y. (2004) *Trabajos del reino*. Barcelona: Periférica

Herrera, Y. (2007) *Señales que precederán al final de los tiempos*. Barcelona: Periférica

- Herrera, Y. (2013) *La transmigración de los cuerpos*. Barcelona: Periférica
- Hobbes, T. (1982) *Leviatán o la materia, forma y poder de una República Eclesiástica y Civil*. Bogotá: Skala
- Hoggart, R. (1957) *The uses of Literacy*. Oxford: Oxford University
- Hobsbawm, E. (1999). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica-Grijalbo
- Illades, C. y Teresa Santiago (2014) *Estado de guerra. De la guerra sucia a la narcotiendita*. México: Era
- Jaramillo, G. (Entrevista a David Toscana) (21 de marzo de 2012). "Donde comienza la carne asada comienza la civilización". *El porvenir*. Hospedado en <http://www.lostubos.com/donde-comienza-la-carne-asada-comienza-la-civilizacion/>
- Kaplan, B. (2007) *Género y violencia en la narrativa del cono sur 1954-2003*. New York: Tamesis
- Krauze, E. (1994) *Siglo de caudillos. Biografía política de México (1819-1910)*. México: Tusquets
- Krug, E. et Al. (Diciembre 2002) "El informe mundial sobre la violencia y la salud" en *Biomédica*, 327-336. Hospedado en <https://www.revistabiomedica.org/index.php/biomedica/article/view/1182>
- Laorden Albendea, M. T. (2015) "Ni Marlowe ni Sherlock. Violencia y novela policíaca en tres ejemplos centroamericanos" en *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*. Núm. 1. México: UAM
- Lara González, C. "La Industria Cultural del libro" en *Revista Bien Común* (2008) Vol 14 (162). pp. 25-41

Lemus, R. (septiembre 2005) "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana". *Letras Libres* (edición impresa), no. 81. pp. 39-42

León, G. (15 de mayo de 2015) "México y la narcoliteratura: analizamos la 'violencia de papel' que aterrizó en la Feria del Libro de Buenos Aires". *América Economía*. Recuperado de <http://www.americaeconomia.com/politica-sociedad/sociedad/mexico-y-la-narcoliteratura-analizamos-la-violencia-de-papel-que-aterrizo>

Lesper, A. (2015) *El fraude del arte contemporáneo*. Bogotá: El malpensante

Llarena, A., (2007) *Espacio, identidad y literatura hispanoamericana*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa

López Cuadras, C. (2007) *Cástulo Bojórquez*. México: FCE

Lorenz, K (2005). *Sobre la agresión: El pretendido mal*. Buenos Aires: Siglo XXI

Los Inrocks (6 de octubre de 2013) "Reseña La transmigración de los cuerpos de Yuri Herrera". *Los Inrocks*. Recuperado de <http://www.losinrocks.com/libros/resena-la-transmigracion-de-los-cuerpos-de-yuri-herrera#.V99BRvDhDIU>

López Cuadras, C. (2013) *Cuatro muertos por capítulo*. México: Ediciones B

Maldonado, T. (2015) *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos*. México: Planeta

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili

Martínez García, S. (Julio – Septiembre de 2017) "El Habitus. Una revisión analítica". Publicado en la *Revista Internacional de Sociología*. Vol. 75 (3). Recuperado de <http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/680/870>

Martínez, J. L. y Domínguez Michael, C. (1995) *La literatura mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA

Martínez Lozano, C. A. (Coordinador) (2014) *Violencia y entorno cultural*. San Luis Potosí: Grañén / Porrúa

Martínez Rentería, C. (2012) *La utopía posible. Periodismo por la despenalización de las drogas*. México: Generación Publicaciones periodísticas

Martínez Yépez, H. (2015) "Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México" en *Hispanic Journal* Vol. 36. No. 2. Indiana: University of Pennsylvania

Masiello, F. (Octubre – Diciembre de 2000) "La insoportable levedad de la historia: los relatos bestsellers de nuestro tiempo". *Revista Iberoamericana* (193) 799-814

Mattelart, M. (1981) *La mujer y las Industrias Culturales*. Madrid: UNESCO

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Melusina

Mendoza, É. (2001). *Un asesino solitario*. México: Tusquets

Mendoza, É. (2008) *Balas de plata*. México: Tusquets

Moreno, H. y Eva Alcántara (2016) *Conceptos clave en los estudios de género*. Vol. 1. México: UNAM

Moreno Rojas, I. (Tesis de doctorado) (2017) *La representación espacial del norte de México en el imaginario narrativo*. Zamora: El Colegio de Michoacán A. C.

Morin, E. y T. W. Adorno (1967). *La Industria Cultural*. Buenos Aires: Galerna

Muchembled, M. (2010) *Una historia de la violencia. Del final de la edad media a la actualidad*. Madrid: Paidós

Muller, J.-M. (2002) *La no violencia como filosofía y como estrategia*. Recuperado el 1 de agosto de 2017 en <http://www.non-violence-mp.org/muller/HTML/filosofia.htm>

- Nacaveva, A. (1962) *Diario de un narcotraficante*. Sinaloa: COSTA-AMIC
- Narcejac, T. (2000) *La novela criminal*, Madrid: Tusquets
- Nealon, J. T. (ed) (2012) *Rethinking the Frankfurt School*. New York: SUNY
- Olvera, R. G., (2013) *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*, Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura / Ficticas
- Ortega, F., (2014) "Violencia social e historia: el nivel del acontecimiento", hospedado en < [http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/universitas/66/02ortega.pdf](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/universitas/66/02ortega.pdf)> al 28-05-14
- Ortuño, A. (2012) "Provincia en marcha" en *La opinión* (edición impresa) (12/11/2012)
- Ortuño, A. (2013) *La fila india*. México: Océano
- Palaversich, D. (Diciembre de 2010 - Marzo 2011). "Narcoliteratura ¿De qué más podríamos hablar?" en *Tierra Adentro* (167-168) 54-63
- Pardo Fernández, R., (2014) "La novela negra de la frontera: violencia y subversión", hospedado en < [www.raco.cat/index.php/mitologias/article/download/273873/361961](http://www.raco.cat/index.php/mitologias/article/download/273873/361961)>, al 28-05-14
- Parra, E. A. (30 de septiembre de 2005) "Trabajos del reino de Yuri Herrera". *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/trabajos-del-reino-yuri-herrera>
- Parra, E. A. (Compilador) (2015) *Norte: Una antología*. México: Era
- Parra, E. A. (2006) *Parábolas del silencio*. México: Era
- Pérez Monfort, R. (Coordinador) (1997) *Hábitos, normas y escándalo: prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío*. México: Plaza & Valdés

Pérez-Reverte, A. (2002) *La reina del sur*. Madrid: Alfaguara

Pobutsky, A. B. (2010) "Romantizando al verdugo: las novelas sicaricas Rosario Tijeras y La virgen de los sicarios". *Revista Iberoamericana* 232-3 pp 267-82. Pittsburgh: Pittsburgh University

Polti, G. (2018). *Las 36 situaciones dramáticas*. Scotts Valley: CreateSpace

Poniatowska. E. (5 de diciembre de 2004) "Trabajos del reino, libro del escritor Yuri Herrera". *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2004/12/05/03aa1cul.php>

Pron, P. (6 de abril de 2013). "Verbo y verga". *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/verbo-y-verga>

Ramírez-Pimentel, J. C. (2011) *Cantar a los narcos*. México: Temas de hoy

Rascón Banda, H. (1991) *Contrabando*. México: Planeta

Reemtsma, J. P. (2012). *Trust and violence. An essay on a Modern Relationship*. Princeton: Princeton University

Reiss Jr, A. J., & Roth, J. A. (Eds.). (1994) *Understanding and Preventing Violence*, Volume 3: Social Influences (Vol. 3). National Academies Press

Revista Libro a Libro (15 de mayo de 2013) "Élmer Mendoza, el Zurdo y la narcoliteratura". Recuperado el 6 de Octubre de 2015, de *Revista literaria on-line Libro a libro* <<http://www.libroalibro.org/2013/05/elmer-mendoza-el-zurdo-y-la.html>>

Revista Nagari (28 de abril de 2013) "Nagari entrevista al escritor mexicano Yuri Herrera". *Nagari*. Recuperado de <http://www.nagarimagazine.com/nagari-entrevista-al-escritor-mexicano-yuri-herrera/>

Rovira, G., Rubén Olachea et Al. (2016) *La crueldad cautivadora. Narrativa de Enrique Serna*. La Paz: Cuarto Creciente – UABCS

Sada, D. (2002) *Luces artificiales*. México: Joaquín Mortiz

Sánchez Domínguez, J. M. (2002). (TESIS DE MAESTRÍA): *La violencia urbana y su expresión territorial. El caso de la ciudad de México*. México: El Colegio de México, A.C.

Sandoval, C. (2000) *Methodology of the oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota

Sanmartín Esplugues, J. et. al. (2010) *Reflexiones sobre la violencia*, D.F.: Siglo XXI

Sanmartín Esplugues, J. (2007) “¿Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia”, *Daimon Revista de Filosofía*, (No. 42), p. 9-21

Saviano, R. (2014). *CeroCeroCero. Cómo la cocaína gobierna el mundo*. Barcelona: Anagrama

Schaeffer, J.-M. (2013) *Pequeña ecología de los estudios literarios ¿por qué y cómo estudiar literatura?* México: FCE

Schwarz, S. (película) (2013) *Narco Cultura USA-México*: Ocean Prize Pictures

Segato, Rita Laura (2013) *Las Estructuras Elementales de la Violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los Derechos Humanos*. Buenos Aires: Prometeo

Sen, A. (2007) *Identidad y violencia. La ilusión de un destino*, Buenos Aires: Katz

Serna Arango, J. (2004) *Filosofía, literatura y giro lingüístico: una nueva síntesis*. Bogotá: Siglo del hombre

- Sodre, M. (1998) *Reinventando la Cultura. La Comunicación y sus productos*. Madrid: Gedisa
- Sorel, G. (1976) *Reflexiones sobre la violencia*, Buenos Aires: La pléyade
- Stallybrass, P. y Allon White (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*. Londres: Methuen
- Tilly, C. (2003) *The politics of collective violence*. New York: Cambridge
- Trujillo Muñoz, G. (2014) *Música para difuntos*. México: Lectorum
- Valdés Castellanos, G. (2013) *Historia del narcotráfico en México. Apuntes para entender al crimen organizado y la violencia*, México: Aguilar
- Valencia Triana, S. (2010) *Capitalismo Gore*. Madrid: Melusina
- Vallejo, F. (1994) *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara
- VARIOS (2014) *Narcocuentos*. México: Ediciones B
- VARIOS (2015) *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios*. México: Ediciones B
- Vasconcelos, J. (2000) *Ulises criollo*. Madrid: Archivo
- Velázquez, C. (2013) *La marrana negra de la literatura rosa*. México: Sexto Piso
- Velázquez, C. (2014) *La biblia vaquera*. México: Sexto Piso
- Villalobos, J. P. (2014) *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama
- Wallach Scott, J. (2008) *Género e historia*. México: FCE
- Williams, R. (2000) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península
- Winslow, D. (2005). *El poder del perro*. México: Mondadori Random House

Wolfson, G. (Mayo-Junio 2010) “¿Camellos en el Mictlán?”. *Crítica. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. No. 143

World Economic Forum (2007) Davos Annual Meeting 2007 - Felipe Calderón-Hinojosa [Video]. (2007, July 17). Recuperado 7 de Julio 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=HJfoHK6Mpio>

Zaid, G. (compilador) (1971) *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI

Zavala, O. (2014) “Imagining the U.S.-México Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”. *Comparative Literature* Vol. 66 340-360 pp Durham: Duke University Press

Zavala, O. (2018) *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México: Malpaso

Žižek, S. (2014) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós

Žižek, S., (2007) *Slavoj Žižek presenta a Robespierre: virtud y terror*. Madrid: Akal

Zwi, Anthony B.; Mercy, James A.; Dahlberg, Linda L.; Krug, Etienne G.; (2002). “El informe mundial sobre la violencia y la salud”. *Biomédica* 327-336.