

**Narrativa de drogas: una investigación transatlántica  
en la producción cultural de España, México y Colombia**

**Luis Eduardo Molina Lora**

Thesis submitted to the  
Faculty of graduate and Postdoctoral Studies  
In partial fulfillment of the requirements  
For the PhD degree in Spanish

Department of Modern Languages and Literatures  
Faculty of Arts  
University of Ottawa

© Luis Eduardo Molina Lora, Ottawa, Canada, 2011

## Resumen

En esta investigación se estudia la narrativa española, mexicana y colombiana que desarrolla las temáticas vinculadas al fenómeno de las drogas como material de tráfico y consumo. El corpus de estudio procede particularmente de la literatura y en menor medida de la música, el cine y las artes visuales. Las obras centrales del análisis son *La reina del sur* (2002), del español Arturo Pérez-Reverte; *El amante de Janis Joplin* (2001), del mexicano Elmer Mendoza; y *Leopardo al sol* (1993), de la colombiana Laura Restrepo. La propuesta amplía los temas de investigación asociados al discurso sobre drogas en tanto los considera importante en las reflexiones y en las diégesis de las novelas. Estudia las conexiones entre la literatura y otros formatos mediales que tratan el tema. Además, aborda las relaciones intermediales al interior de los textos dentro de un marco de relaciones transatlánticas.

El estudio extiende, por los elementos críticos en los que se apoya, el corpus seleccionado y los ejes temáticos, el panorama de las investigaciones sobre la producción simbólica que giran en torno al fenómeno de las drogas. También establece las genealogías discursivas acerca del tema en las tres naciones e intenta ubicar el corpus dentro de una tradición temática y cultural. Una vez señalados los antecedentes nacionales, se establece la tipología espacial de la narrativa narco. Interesa reconocer aquí las particularidades del espacio, tanto en lo topográfico como en lo socioeconómico. Toda vez que las obras que nos ocupan presentan una evolución escenográfica, dada la transformación económica del personaje, esta investigación intenta dilucidar el proceso de movilidad social a partir del estudio del espacio.

Finalmente, se estudia la figura del narcotraficante y sus variables en algunas obras, considerando, por supuesto, la naturaleza transatlántica e intermedial de los textos. Por último, se desarrolla un inventario con los personajes de la narrativa narco, centrando el interés en la estructuración de modelos arquetípicos a partir de constantes culturales mediatizadas en las obras.

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero dar las gracias a mi director de tesis Fernando de Diego, por su asesoría, su lectura atenta y sus aportes a la escritura de esta investigación.

Agradezco a Jorge Carlos Guerrero y a María Inés Martínez por sus recomendaciones detalladas que enriquecieron el proyecto.

También doy las gracias a todos los profesores del programa a quienes debo buena parte de mi formación en Canadá.

Agradezco a los colegas del programa con quienes compartí estos últimos cuatro años, en especial a Nohora Viviana Cardona por sus valiosos comentarios y sugerencias. Agradezco también a los colegas del programa de Traductología, algunos de cuyos miembros se convirtieron en compañeros de viaje durante los dos últimos años.

Doy las gracias a mi familia: Brigitte, Santiago e Isabella, quienes con paciencia y comprensión hicieron posible la concreción de esta tesis.

Soy Ancizar López.

¡Colombiano claro! Pero no soy narcotraficante,  
soy exportador de cocaína ¡que es muy distinto papá!

*El arriero*, Dir. Guillermo Calle, 2009.

## 0 INTRODUCCIÓN 1

|                                                |   |
|------------------------------------------------|---|
| 0.1 Desde una perspectiva transatlántica ..... | 5 |
|------------------------------------------------|---|

|                                                                                                       |   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| 0.2 La intermedialidad como tráfico de discursos, de temas y de estéticas entre un medio y otro ..... | 7 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|

## 1 GENEALOGÍAS TEMÁTICAS DE LAS NARRATIVAS SOBRE DROGAS EN UN MARCO CULTURALISTA TRANSATLÁNTICO 15

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1 El largo viaje de las drogas en España: herramienta funcional, consumo evocador y dosis fatal ... | 18 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| 1.1.1 El viaje psiquedélico ..... | 22 |
|-----------------------------------|----|

|                    |    |
|--------------------|----|
| 1.1.2 El cine..... | 27 |
|--------------------|----|

|                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.2 Narcocorridos, la Onda y la literatura del norte; narrativas de la periferia en México ..... | 45 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| 1.2.1 Literatura de la Onda ..... | 57 |
|-----------------------------------|----|

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| 1.2.2 Las narrativas del norte ..... | 60 |
|--------------------------------------|----|

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.3 Historia literaria de las drogas y de la nueva violencia en la literatura colombiana..... | 63 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.3.1 Evocaciones embriagantes de la droga y sus protagonistas en la literatura nacional ..... | 64 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.3.2 De la novela de la violencia a la literatura de la nueva violencia en Colombia ..... | 85 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                    |    |
|----------------------------------------------------|----|
| 1.3.3 Las dos violencias. Una mirada estética..... | 90 |
|----------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.3.4 Gabriel García Márquez como puente de la novela de la violencia hacia la nueva violencia en la narrativa colombiana. .... | 91 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| 1.4 A manera de cierre..... | 94 |
|-----------------------------|----|

## 2 DELIMITACIONES DEL ESCENARIO DEL UNIVERSO NARCO: REPRESENTACIONES NARRATIVAS DEL ESPACIO 96

|            |                                                                                                        |            |
|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>2.1</b> | <b>Espacios obstruidos.....</b>                                                                        | <b>102</b> |
| <b>2.2</b> | <b>Espacios de movilidad.....</b>                                                                      | <b>105</b> |
| 2.2.1      | Espacio transcultural de movilidad migrante.....                                                       | 106        |
| 2.2.2      | Espacio transcultural de movilidad social.....                                                         | 116        |
| <b>2.3</b> | <b>Itinerancia del desarraigo en la novela del narcotráfico.....</b>                                   | <b>124</b> |
| <b>2.4</b> | <b>Escenarios de movilidad social y reconfiguraciones identitarias.....</b>                            | <b>139</b> |
| 2.4.1      | Narcos y estética kitsch: estrategia fallida de ascenso social.....                                    | 144        |
| <b>2.5</b> | <b>La intermedialidad como forma de construcción del espacio narco. ....</b>                           | <b>152</b> |
| <b>3</b>   | <b>CONFIGURACIONES DEL PERSONAJE EN LA PRODUCCIÓN<br/>CULTURAL SOBRE NARCOTRÁFICO</b>                  | <b>166</b> |
| <b>3.1</b> | <b>Una antropología transnacional del sujeto “narco”.....</b>                                          | <b>171</b> |
| 3.1.1      | El incremento del poder económico.....                                                                 | 177        |
| 3.1.2      | Estrategia de legalización o naturalización de las fortunas.....                                       | 178        |
| 3.1.3      | Aumento de la influencia política.....                                                                 | 183        |
| 3.1.4      | La legitimación de su presencia social. ....                                                           | 189        |
| <b>3.2</b> | <b>Marca identitaria del sujeto narco en dos novelas de la literatura del narcotráfico en Colombia</b> | <b>194</b> |
| <b>3.3</b> | <b>Intermedialidad y reciclaje cultural entre las reinas del sur. ....</b>                             | <b>203</b> |
| <b>3.4</b> | <b>Liderazgo bífido; bases para una tipología trasnacional del sujeto “narco” .....</b>                | <b>210</b> |
| <b>3.5</b> | <b>Arquetipos menores .....</b>                                                                        | <b>217</b> |
| 3.5.1      | Asesora de imagen .....                                                                                | 217        |
| 3.5.2      | La mula o el sujeto canguro .....                                                                      | 223        |

|       |                                           |     |
|-------|-------------------------------------------|-----|
| 3.5.3 | El drogodependiente .....                 | 232 |
| 3.5.4 | El asesor legal.....                      | 243 |
| 3.5.5 | El sicario.....                           | 247 |
| 3.5.6 | El arriero .....                          | 255 |
| 3.5.7 | La mujer silicona y la mujer trofeo ..... | 258 |
| 3.5.8 | El hombre de letras .....                 | 263 |
| 3.5.9 | El policía.....                           | 268 |

## **4 CONCLUSIONES 277**

|                   |     |
|-------------------|-----|
| NOTAS.....        | 287 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 303 |

## Tabla de imágenes

|                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| FIG. 1. <i>LA MORFINA</i> (1894). SANTIAGO RUSIÑOL.....                                    | 31 |
| FIG. 2. <i>EL TORERO ALUCINÓGENO</i> (1969,1970) SALVADOR DALÍ.....                        | 33 |
| FIG. 3. <i>PARAÍOS ARTIFICIALES</i> (1998) FOTOGRAMAS VIDEO DOCUMENTAL. ACHERO MAÑAS ..... | 44 |
| FIG. 4. <i>LA MUERTE DE PABLO ESCOBAR</i> (1999), FERNANDO BOTERO.....                     | 83 |

## 0 Introducción

La producción simbólica que aborda la temática del narcotráfico en el mundo hispánico es relativamente reciente y va aparejada al proceso de criminalización de la droga como práctica de consumo y tráfico. Es decir, no fue sino hasta que el comercio de estupefacientes fuera definido como delito y de facto perseguida su práctica por las autoridades, que los productores de los objetos culturales viraron su atención con otros ímpetus hacia el tema que cambió por completo el panorama social y político de los países que veían cómo una nueva dinámica se apoderaba de las relaciones. Fue así como en algunas de estas naciones, el tópico “narcotráfico” aparece primero bajo el término genérico de “droga”, con variantes particulares en cada región, que asumen tan sólo el aspecto del consumo primordialmente y deja de lado las complejidades de prácticas afines asociadas a la siembra, al proceso de producción y al tráfico entre otras prácticas adscritas a la industria ilegal de los estupefacientes.

En el mundo hispánico contemporáneo se vive la eclosión de abundante producción cultural que gravita temáticamente sobre alguno de los aspectos que llamaremos de manera tentativa “narco”. Adentrarnos en las producciones narrativas que se alimentan del anecdotario del narcotráfico es el objetivo inicial que persigue esta investigación. Lo es de igual manera, observar cómo se articulan los elementos que construyen esta narrativa y bajo cuáles estrategias discursivas el tópico establece relaciones.

El proyecto de investigación parte del estudio de tres novelas, una de cada país. De España, *La reina del sur* (2002), de Arturo Pérez-Reverte; de México, *El amante de Janis Joplin* (2001), de Elmer Mendoza; y de Colombia, *Leopardo al sol* (1993), de Laura Restrepo. El proyecto no se limitará a estudiar la literatura sobre drogas, sino que se apoyará en la producción

cultural que se ocupa del mismo tema con el ánimo de realizar un análisis más completo de los elementos culturales presentes en las novelas del corpus, tales como la música, el teatro, el cine, y las artes visuales.

No obstante la larga lista de crónicas sobre la violencia del narcotráfico que se publican en Colombia y los éxitos cinematográficos que se estrenan cada año con asistencia masiva de público, los estudios literarios y los estudios culturales no se han ocupado a fondo de esta producción cultural. Lo mismo se puede decir del caso mexicano donde sólo hasta ahora se empiezan a producir estudios sobre el ingreso del imaginario narcotraficante mexicano en la música popular conocida como narcocorridos. En España por su parte, algunos estudios realizan de manera parcial el seguimiento de la droga como tema y como experiencia de consumo desde los años 60 a los 90, pero se deja de lado los recientes acontecimientos editoriales que se han dado en materia creativa.

Basta ver las tesis que se publican sobre los autores que se han ocupado del tema para descubrir que las novelas en cuestión son dejadas de lado o al menos “lo narco” no es abordado con amplitud y trascendencia. Reconocidos algunos de los vacíos en los estudios locales, debemos decir que no existen estudios que intenten siquiera acercamientos de análisis entre las tres producciones culturales nacionales. Por lo tanto, creemos que este estudio aportará una perspectiva innovadora al panorama académico en el área de la representación cultural de la droga en sus vertientes ilegales.

La discusión en torno a lo narco atraviesa por varios discursos de diferente naturaleza. Por un lado, los estudios que se han adelantado sobre narcotráfico, narcotraficantes y fenómenos asociados se encuentran fundamentalmente en el área de las ciencias sociales como la criminología, y otras desde una perspectiva antropológica y economicista que se deslindan de las

producciones culturales. Se conocen trabajos monográficos que se concentran en los fenómenos afluentes al narcotráfico, en especial del sicariato<sup>1</sup>, cuyas limitaciones radican en que son estudios de acercamiento de autor primordialmente o circunscritos a aspectos parciales de la rica producción literaria. Los análisis a los que se hace referencia se acercan parcialmente al género de la narrativa del narcotráfico porque, si bien algunas de ellas tienen en cuenta una novela de un autor y la ubican en un contexto de producción con la obra de otros autores, estas no logran avanzar en la construcción de un análisis más completo de una narrativa nacional del género emergente y menos siquiera se plantean el diálogo entre la narrativa nacional con relatos de otras fronteras geográficas<sup>2</sup>. Son inexistentes los análisis intermediales que aúnan en un corpus la exploración cultural sobre el tema de obras procedentes de la música, el cine y otras expresiones mediales.

Existe una tradición de producción cultural numerosa y de calidad que aborda contenidos coligados a la droga en las tres naciones seleccionadas<sup>3</sup>, y que se ha intensificado desde los años 80. Es una obra que goza de gran aceptación dado los altos niveles de consumo que incluye reediciones de las mismas y premios recibidos<sup>4</sup>. No obstante lo anterior, los estudios adelantados sobre las narrativas del narcotráfico se limitan a temas accesorios del fenómeno, entre ellos el sicariato.

Elementos importantes desarrollados ampliamente en las obras no han sido abordados aún por la crítica. Nos referimos a los procesos de comercialización de sustancias, lavado de activos o el ascenso de la nueva “clase delincuente”<sup>5</sup> (Tokatlían 34). En música, aunque existen investigaciones importantes que retoman el discurso narco presente en los narcocorridos mexicanos y en los corridos prohibidos en Colombia, estos quedan circunscritos a marcos locales<sup>6</sup>.

La investigación pretende establecer conexiones transatlánticas entre la producción cultural de las tres naciones. La naturaleza de los enlaces se enfoca en las representaciones de los elementos que conforman el mundo narco y examinar cómo son las dinámicas de relaciones de los referentes textuales compartidos entre las obras. El proyecto estudiará los elementos transatlánticos a través de la medialidad presente en los textos o en sus vínculos interdiscursivos con obras de otros medios. Aunque se reconoce que la presencia de un discurso dentro de otro discurso es una constante de la producción contemporánea, las novelas sobre narco, en los tres países, presentan una fuerte dinámica intermedial cuya intensidad identifica buena parte de la producción cultural sobre drogas y narcotraficantes.

Estudios realizados desde la perspectiva transatlántica coinciden en parte con algunos de los intereses que movilizan nuestro propósito. Nos referimos a los estudios comparativos entre las producciones culturales sobre la dictadura en España y Argentina, el establecimiento de la categorización de las relaciones coloniales entre España y América, en fin, elementos que comparten una problematización en escenarios geográficos e históricos y que a su vez se encuentran conectadas con producción literaria, musical, cinematográfica y teatral.

Dado el carácter integrador del estudio de las producciones culturales situadas en tres esquinas geográficas del Atlántico, esta tesis se servirá de herramientas que las incluya con el propósito de trascender un estudio meramente comparativo a otro donde el foco se sitúe en los diálogos entre las tres producciones. La perspectiva de análisis deberá proveernos el ingreso a esta producción cultural en un escenario global iberoamericano. Esta propuesta adquiere importancia en la medida que proyecta no sólo acercarse al texto que aborda lo narco, sino que pretende poner a dialogar la producción nacional con otras que desarrollan el mismo tema dentro de un escenario globalizado transatlántico. Ejemplo de lo anterior deberá ser el análisis acerca de

la convergencia intermedial en la novela de Pérez-Reverte entre la literatura y el corrido mexicano. Es decir, el texto musical dentro del literario y aún más, entre la novela misma con las propuestas musicales y literarias de la novela del narcotráfico en México. También los paralelos entre dos producciones cinematográficas que recogen la figura de la “mula” o la carga humana que traslada droga en su “interior”, de una frontera de producción a una frontera de consumo como es el caso de *Bajarse al moro* (1989), de Fernando Colomo y *María llena eres de gracia* (2004), de Joshua Martson.

### **0.1 Desde una perspectiva transatlántica**

El eje integrador del corpus está delimitado al escenario atlántico porque ello nos permite la exploración de los planteamientos que se desarrollan en la guerra contra los estupefacientes en esta misma geografía. Dada la fluidez de las producciones culturales en cuestión y la interrelación de la problemática de las sustancias ilegales en estrategias conjuntas en la lucha internacional contra el tráfico se hace necesario observar parte de esta producción cultural dentro de un marco amplio que trascienda la moldura nacional. Creemos que una perspectiva transatlántica posibilita la ampliación del marco de estudio y a la vez lo ubica dentro de una globalidad limitada del fenómeno.

Los estudios transatlánticos, emparentados con los estudios culturales latinoamericanos, se sitúan en el escenario académico para observar los intercambios culturales de las naciones ubicadas a lado y lado del Atlántico. Ya Ricardo Gutiérrez Mouat plantea la cercanía entre los estudios culturales latinoamericanos y los estudios transatlánticos, asegurando que algunos de los rasgos que caracterizan al actual latinoamericanismo podrían movilizar también un proyecto crítico transatlántico (133). Se refiere, apoyándose en Mabel Moraña, a la variedad temática y

metodológica de los acercamientos, a los cruces interdisciplinarios y a la crisis de los grandes paradigmas (133). De tal manera que al hablar de Estudios transatlánticos nos referimos también a una perspectiva culturalista circunscrita al espacio Atlántico.

Según Gutiérrez Mouat, “Moraña reconoce que ‘las relaciones entre globalidad y regionalización’ constituyen uno de los grandes núcleos temáticos de los estudios culturales latinoamericanos” (133). El autor plantea una relación constitutiva entre los estudios transatlánticos y la globalización (134) donde se pueden ubicar los focos de interés transatlánticos en los puntos de anclaje entre los intercambios nacionales a través de textos, experiencias y productos simbólicos. “El mundo Atlántico es como ‘una zona de contacto<sup>7</sup>’ entre diversas culturas donde las ideas y las identidades se imbrican y rearticulan en un proceso dinámico que hace perder su unidireccionalidad a los flujos hegemónicos” (Gutiérrez Mouat 134). En esta dinámica, el mundo Atlántico es el espacio de reencuentro donde surge una tercera realidad posible como un nuevo escenario de contacto transnacional.

Dada las características de los contenidos que nos proponemos estudiar, a saber, las producciones culturales surgidas en España, México y Colombia alrededor del tema de las drogas y su naturaleza migrante, creemos pertinente ubicar estos intercambios en el panorama internacional aunque su materialidad parezca ubicarse en un plano local. Aunque sabemos que es la tercera realidad afectada por el contacto entre las complejas realidades internas y el impacto foráneo que impone la globalización.

Ciñéndonos a la definición planteada por P. Dickens a través de Renato Ortiz, globalización es una forma más avanzada de internacionalización e implica cierto grado de integración funcional entre las actividades económicas dispersas (25). En esta medida, el intercambio comercial que supone el tráfico de drogas es más que una ampliación del mercado

de estupefacientes, es la transformación de múltiples instancias legales e ilegales que intentan hacer más efectivos sus propósitos. En este intento se transforman las instituciones, dependientes cada vez más de un trabajo conjunto, de cooperación internacional.

Ortiz hace una distinción entre mundialización y globalización; la primera queda reservada al “dominio de la cultura” y la segunda a los “procesos económicos y tecnológicos” (37). Ambas, la globalidad de la droga y la mundialidad de la droga en un escenario Atlántico, serán las proveedoras de los elementos de nuestro estudio, ellas son: las producciones culturales surgidas a partir de elaboraciones simbólicas de la dinámica de los mercados; productos, oferta y demanda, implementación de estrategias de penetración de productos, comportamientos de consumo, tan sólo para mencionar una etapa del proceso de intercambio.

La perspectiva transatlántica sin lugar a dudas funcionará en esta tesis como una mirada crítica de los procesos de globalización y mundialización en las realidades particulares del corpus seleccionado. No podríamos hablar de estudios transatlánticos sin una experiencia importante de intercambio, en esa medida Gutiérrez Mouat acierta al plantear una relación constitutiva entre ésta y la globalización.

## **0.2 La intermedialidad como tráfico de discursos, de temas y de estéticas entre un medio y otro**

Hablar de intermedialidad es detenernos en la hibridación cultural que caracteriza las vanguardias del siglo XX y en el advenimiento de la cultura popular a mejores escenarios de lo que va corrido del siglo XXI; con la diferencia entre ambos momentos en la actualización de los avances tecnológicos que aportan la posibilidad de nuevos discursos mediales dentro del medio

original al que se enfrenta el lector, espectador u oyente. Con esto decimos que la intermedialidad se ocupa de los diversos registros mediales en el texto y en el paratexto<sup>8</sup>.

Claudia Cabezón Doty en el ensayo “Latinoamérica y Europa en diálogo intermedial: Gabriel García Márquez, Hanna Schygulla y Cesare Zavattini en Amores difíciles” plantea que la intermedialidad es también la conexión externa que el texto establece con versiones de la anécdota en otros registros mediales y que se podría ubicar en la comparatística de los medios adscritas a los estudios culturales (4). Este proyecto realizará un acercamiento a las obras del corpus, para observar las dinámicas mediales al interior de cada uno de los textos y a su vez las relaciones mediales que estos establecen con sus pares temáticos nacionales o transatlánticos en soportes mediales alternos.

En ambos casos destacamos las posibilidades de producción de sentido que ofrece el encuentro de dos medios. “La perspectiva de la intermedialidad se define [...] como espacio intermedio o *intersticio* entre los medios. El concepto [...] persigue poner énfasis en el estudio de las relaciones recíprocas, los espacios intermedios, pasajes y diferencias que se dan del diálogo intermedial: [...]” (Cabezón Doty 4). Por su lado, Hermann Herlinghaus en “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria” define Intermedialidad como “estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios...” (39). La búsqueda de este espacio está dado por el “intento de situar en un nuevo contexto intermedial la integración de aspectos estéticos de los diferentes medios, *l’entre-images*, lo que se deposita entre las imágenes como el espacio que se abre en el intersticio entre la palabra e imagen, resultado de ello un diálogo quiasmático.” (Cabezón Doty 4).

No obstante la anterior definición, han sido reconocidas las dificultades nocionales del término. Las colecciones de artículos consultados presentan tal riqueza de aproximaciones que resulta difícil reconciliar las definiciones y las perspectivas de acercamiento. Para efectos de este estudio y teniendo en cuenta las dos variantes, la de una intermedialidad al interior del texto y otra tan sólo presente en la relación externa que éste establece con otro texto de naturaleza medial diversa, y en el hecho de que la producción cultural de las naciones del corpus comparten la misma problemática, y por lo tanto comparten obra cuya anécdota primaria y las problemáticas que de ella se desprenden pueden llegar a parecerse, este estudio se propone abordar la literatura sobre narcos desde ambos escenarios, adjudicándoles espacios de análisis pertinentes que llamaremos de manera tentativa Intermedialidad interna e intermedialidad externa.

En el primer caso, se indagarán las construcciones de sentido que implica la presencia en un texto de referencias orgánicas a otra medialidad. Ésta aporta a la obra grosor expresivo y altas dosis de verosimilitud en dos aspectos. Primero, el lector recibe múltiples realidades de un mismo instante; y segundo, cada una de las realidades aporta peso significativo en cuanto se puede relacionar el medio “foráneo” que posibilita el lugar intermedial con una realidad conocida previamente por el lector y de cuyas reminiscencias se apropia el proyecto de credibilidad del texto.

Observar cómo se edifica la conexión entre los dos medios y las construcciones de sentido que ese diálogo genera son las razones que nos llevan a indagar la presencia medial en las novelas del corpus. Lo que observamos es que las narrativas del narcotráfico presentan una riqueza intermedial importante en parte porque los modos discursivos son retomados por la narrativa contemporánea, y porque estos textos se nutren de los universos populares donde se

desarrollan. Por ello, lecturas previas de las novelas nos llevan a definir los módulos funcionales que estas hacen de la intermedialidad. Cada uno responde a estrategias discursivas particulares que apoyan la construcción de sentido global de la obra.

A continuación un recuento somero de los usos encontrados a lo largo de las tres obras del corpus y que se constituyen, preliminarmente, en lo que llamamos intermedialidad interna: a) Para precisar el espacio geográfico de la narración. La presencia intermedial define el lugar donde se desarrolla la diégesis. b) Para precisar el clímax o tensión narrativa. El cruce medial con el texto “primario” de la novela apoya la exaltación de un pico narrativo. En este caso “el momento” es alargado por las referencias orgánicas del otro texto, en beneficio del clímax. c) Para dotar de verosimilitud el texto. La presencia intermedial provee credibilidad al apoyar con referencias de otros textos mediales. d) Para crear ambiente. En este caso el diálogo medial propone un estado que aporta madurez escénica a una situación que ha sido desarrollada o está a punto de suceder. e) Para definir un espacio emocional. El encuentro medial actúa sobre el lector para apoyar la exaltación del sujeto involucrado o para indicar el sentido emocional de la escena. f) Como prolepsis para ofrecer información de avance que le permita al lector intuir hacia donde evolucionará la narración. g) Como apoyo narrativo en el discurso del personaje o del narrador para insistir en el efecto retórico. h) Como una transposición de valores entre el momento o el personaje narrado con el momento y los valores narrados del texto foráneo.

Las categorías de la intermedialidad interna están dadas por la función que cumplen los momentos intermediales dentro de la obra literaria y no por los medios literaturizados, cuya ficcionalización vendría a ser tan sólo uno de los soportes sobre los que surge la condición intermedial. Aunque el “fenómeno se da tanto en la poesía romántica como en la literatura de la vanguardia, en el arte visual, el teatro, el cine, la televisión así como en el lenguaje de los nuevos

medios electrónicos” (Herlinghaus 39), nos interesa observar su presencia en la literatura, particularmente en las novelas citadas. Algunos de estos lenguajes utilizados en las obras del corpus pertenecen a la música de corridos, la radio y la música popular, el cine, las artes visuales (écfrasis); o también atañen a referencias de autoría en la industria cultural, para lo cual el texto se apropia del nombre del intérprete musical, del actor o de la actriz.

La intermedialidad externa, por su lado, se refiere a la interferencia de los medios, al tránsito de la anécdota por diversos soportes narrativos y se ubica en al área de la comparatística de los medios de los estudios culturales. Aquí interesa explorar los diálogos que los dos textos mediales instauran a través de la anécdota que los enlaza. Las relaciones de vecindad entre dos medios han sido exploradas por la crítica desde la noción de adaptación cinematográfica definida por José Luis Sánchez Noriega como:

El proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico. (47)

Utilizando la estratificación propuesta por Sánchez Noriega, Claudia Cabezón Doty plantea desde el “binomio fidelidad/creatividad” cuatro alcances de la adaptación, que plantean diferentes grados de autonomía en relación al texto literario. Acercamientos que van desde la fidelidad con el texto primero, ubicando la primacía sobre la historia y no sobre el discurso, hasta la independencia del texto aunque éste mantenga cierta cercanía temática y estructural con la obra literaria. (26,27). Sin embargo, hablar de los diferentes grados de fidelidad que un texto

establece con el “original” no plantea un avance en términos del análisis de la problemática, quedándose por el contrario en los límites de un cotejo formal. Robert Stam en *Literature and Film* (2005), insiste en nuevos lenguajes y tropos para hablar de adaptación mas allá de las idea de traición al texto o la poca fidelidad del mismo (24). A este respecto recuerda la disponibilidad de una serie de tropos y conceptos que, aunque problemáticos como enunciación definitiva de adaptación, arrojan luces sobre algunos aspectos de la misma (25), pero trasladan el interés hacia una zona de análisis respecto a las construcciones de sentido de esas facetas, hacia donde justamente queremos centrar el análisis en este proceso de intermedialidad externa.

Precisamente, interesa observar las conexiones entre dos o más textos de naturaleza medial disímil, intermedialidad externa; pero también se persigue el estudio de la articulación de un formato medial primario con la ilusión estetizante de otra medialidad, intermedialidad interna, sin entrar en consideraciones estratificadas de adaptación y fidelidad dado que se consideran los textos autónomamente aun cuando se apropien en menor o mayor grado de las huellas de otras obras. Por tal motivo se prefiere ahondar en el análisis, sirviéndose de nociones tales como remediación<sup>9</sup> y reciclaje cultural. La primera considera la relación entre medios, entendiendo que la tecnología que vehicula el texto disputa el interés del usuario y para ello ofrece mejoras en los procesos discursivos. De tal manera que el proceso de apropiación cultural de un texto sobre otro no centra el interés en términos de fidelidad sino más bien de eficacia estética y comunicativa. En tal sentido la remediación que algunos textos musicales realizan sobre otros literarios reacondicionan la anécdota, enfatizando, a partir de la nueva tecnología, nuevos valores y contenidos.

De igual manera, el reciclaje cultural permite la reconversión de contenidos, adecuándose estos a los intereses del texto que se apropia de elementos del otro texto o de la cultura. La

noción se refiere a otro tipo de reutilización vinculada al consumo cultural que “lejos de buscar originalidad, se inclina por la apropiación, la cita, la utilización de materiales convertidos en clichés altamente reconocibles y circulables dentro del imaginario nacional” (De Grandis 20) a partir de referencias locales y también transnacionales. Rita De Grandis, citando a Walter Moser y Jean Klucinskas, ofrece tipologías de aquella apropiación: “*revival, revamping, remake, sampling, copy-art, pastiche, parodia, plagio, reescritura, recreación, reconversión*” (20). Leer la narrativa sobre drogas desde el reciclaje cultural es, en suma, reconocer una extensa red de ligaduras transatlánticas cuyos orígenes, por un lado, se ubican en la problemática y las luchas coordinadas contra las drogas y, por otro, en la literatura, la música y el cine que se consumen sin límites geográficos.

De tal manera que cuando se habla de intermedialidad, el texto se refiere en algunos casos a remediación y casi siempre a reciclaje cultural. La intermedialidad en el corpus de nuestro estudio es parcialmente el encuentro entre novela y cine. Existen otras intermedialidades como la del guión teatral y el cine, la música y la novela, y entre esta última y el video musical. La novela *La reina del sur* y el texto musical homónimo de Los tigres del norte son un ejemplo de intermedialidad externa en tanto ambas obras funcionan como versiones autónomas en formatos diferentes. Aunque quede claro que la versión novelada define los parámetros centrales de la historia, la apropiación musical hecha de la novela recoge sus propios intereses y remedia un producto cultural de vuelo propio.

El interés de este acercamiento será observar las relaciones y las correspondencias que las obras del corpus establecen entre ellas y el discurso social vinculado a la problemática de las drogas en el mundo hispano de las naciones inscritas para el análisis. Identificar el lugar de estas correspondencias deberá servir como base para establecer el estado actual de las producciones

culturales respecto a los discursos dominantes sobre drogas, que crean un clima de percepciones frente al fenómeno y definen las tendencias y actitudes frente al mismo.

## **1 Genealogías temáticas de las narrativas sobre drogas en un marco culturalista transatlántico**

La producción cultural sobre drogas y las problemáticas conexas en España, México y Colombia gozan de una trayectoria bien afincada en la tradición de textos emergentes que pueden ser considerados como contradiscursos y en determinados momentos, algunos de ellos, literatura menor. En las páginas siguientes se plantean los antecedentes culturales de los que hoy se llama narrativa de drogas<sup>10</sup>

La tradición española acerca de las drogas es amplia y rica en sus matices aunque tiende a ser monotemática, enfocada en el impacto que el consumo ha causado en el país. México cuenta con una tradición importante como centro de producción y consumo turístico, a lo que hay que sumarle las circunstancias similares por las que atravesó Colombia en las últimas dos décadas del siglo XX, la complejización de la violencia producto de las industrias ilegales del tráfico de sustancias en sus reacomodaciones internas y en la lucha frontal contra el Estado en su intento de aplicación de la normatividad legal. Colombia, a diferencia de México, ha tenido y todavía detenta el record de altos niveles de producción de cocaína con lo que se agudizan las disputas en el escenario social ya no sólo por el consumo, el comercio y colocación de sustancias en el mercado, sino por la siembra, la producción local y la distribución internacional.

Estas experiencias cotidianas de la comercialización de sustancias, la lucha que el estado plantea contra el tráfico y los altos volúmenes de objetos culturales, transitan los medios locales y surten el imaginario colectivo de la nación. En tanto se presentan algunas confluencias de prácticas, los tres países experimentan una reelaboración en la producción cultural que registran temas paralelos. No obstante lo anterior, los énfasis en la producción de las tres naciones son

diversos y van de acuerdo a las peculiaridades que la percepción de la lucha contra las drogas modela frente a las singularidades geográficas, sociales, económicas y de avance cultural respecto a la maduración del tema.

Aunque las problemáticas sobre drogas en las tres naciones se distancian por las especificidades de las dinámicas sociales a nivel local, ellas encuentran conexiones y están planteadas desde la presencia misma del fenómeno que se representa en las obras. Nos referimos a rutas de diversa índole que las sustancias psicoactivas tienen establecidas. Una de ellas es el trayecto mismo del tráfico cuyo primer centro de salida está ubicado en los países del norte del continente suramericano, y dirigidas a naciones situadas al otro lado de fronteras convertidas en paradigmas simbólicos. Incluimos aquí las rutas migratorias que generan tráfico a pequeña escala, pero que movilizan gran cantidad de recursos para retener a las cargas humanas que a diario las atraviesan. En este orden de ideas, también se encuentran las rutas de blanqueo de dinero que suelen tener como puntos de anclaje, al menos, de manera inicial, las zonas donde se comercializan las sustancias.

Las otras conexiones entre España, México y Colombia van por la línea territorial. La ubicación geográfica meridional de los tres países en confluencia con las mayores rutas de movilización de las drogas (sur a norte) permite el reconocimiento de características similares con efectos peculiares que los distinguen frente a la problemática. España, por ejemplo, comparte con México una condición geográfica fronteriza que los convierte en proveedores de un mercado externo: México a los EE.UU., España a Europa. Colombia, a su vez, es la proveedora de ambos mercados. España y México eventualmente asumen, en la cadena de tráfico, la función del proveedor continental como lo es Colombia. Los tres países atraviesan también elevados niveles de consumo interno —en especial España—, escándalos institucionales ligados a la corrupción

—presentes de manera crítica en México y en Colombia— y por último, la experiencia compartida la de los acuerdos de cooperación en la lucha antidrogas, que convierten la disputa local en un modelo ejecutado al menos en estos tres escenarios geográficos.

Los paralelismos esbozados en el campo de la lengua, la rica e intensa producción cultural sobre drogas, la ubicación geoestratégica de los tres países y los retos sociales y políticos son junto con los acuerdos de cooperación internacional y la persecución del tráfico y lavado de activos, los elementos que nos permiten observar cierta unidad a la que nos podemos enfrentar para el análisis que se propone esta investigación.

Para afianzar el propósito de esta tesis es preciso realizar un recorrido por los textos culturales que antecedieron a la producción simbólica que sobre sustancias prohibidas se han producido en las últimas décadas. México, por ejemplo, comparte con España un valiosísimo aporte desde el imaginario musical. Se da en el caso particular mexicano con los corridos sobre narcos conocidos como Narcocorridos, que a su vez fueron retomados en Colombia donde adquirieron un desarrollo particular. Estas obras de consumo masivo han convertido el tópico en una nueva categoría debido a la cantidad de obra publicada y a la estrategia narrativa que amalgama las piezas musicales. Sin embargo, de manera preliminar podemos decir que el narcocorrido a diferencia de la tradición musical española, se centra en la construcción apologética del narco y no en las experiencias lisérgicas del consumo.

Colombia, en la misma línea mexicana, ya en el terreno literario, tiene ya tal cantidad de obra sobre el tema que esta literatura ha adquirido categoría de género. Es así como algunos estudiosos hablan de la Novela Sicaresca para referirse a esa obra que explora el sicariato en su propuesta estética como singularidad coligada al tráfico y consumo de drogas. España, por su lado, cuenta con una vasta producción cuyos orígenes se remontan al siglo XIX. No sería, sin

embargo, hasta los años sesenta y setenta que el tema de la droga adquiriría vital importancia en el marco de los movimientos contraculturales que en el escenario internacional pugnaban por un cambio de paradigma que llevaría a la eliminación de los conflictos bélicos. En las décadas siguientes la industria cultural ofrecería grandes transformaciones alrededor del tema de las drogas, aunque, en términos generales, circunscritos a los fenómenos del consumo.

Esta mirada general de la trayectoria transatlántica hispánica sobre sustancias en la producción simbólica es una guía de ingreso en los antecedentes nacionales que se convertirán, a la postre, en material reciclado por la industria cultural contemporánea. Seguirle el rastro histórico a la presencia de las drogas como reelaboración estética en los textos culturales de las naciones que articulan este corpus nos es tarea fácil. En la tentativa de la siguiente radiografía nos interesa marcar tan sólo los perfiles de representación; no se pretende realizar un examen exhaustivo de las drogas en los textos nacionales. Por lo tanto, los recorridos nacionales por los antecedentes mencionados se realizarán marcando módulos que denoten giros paradigmáticos.

### **1.1 El largo viaje de las drogas en España: herramienta funcional, consumo evocador y dosis fatal**

Las referencias sobre drogas en la producción simbólica en España han mantenido cierta constante en la exploración de los elementos vinculados al consumo, técnico, primero; pero sobre todo a su uso recreativo y compulsivo. En especial desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Las referencias inaugurales sobre la planta de cáñamo<sup>11</sup> en la literatura española, según Jorge García Robles, datan del siglo XV en los textos de Enrique Villena *Arte cistoria* (1423) y en la obra de Fernando de Rojas *La Celestina*<sup>12</sup> (1499). Ambas apariciones están exentas de toda función embriagante.

Este uso de carácter funcional se extendería en algunos autores del siglo de oro. García Robles ejemplifica lo dicho con varios apartes en la obra de Quevedo y Góngora. Del primero en el poema moral “Exclama contra el hinchado rico y glotón”:

¡Cuánto engaño de cáñamo anudado  
Tiene el golfo, inquiriendo su elemento  
Al pasto delicioso del pecado!” (par. 6)

Góngora por su parte, en *Soledades dos*, refiere repetidas veces la palabra cáñamo como sinónimo de red de pescadores. He aquí unas muestras: “mallas visten de cáñamo el lenguado...”

También más adelante:

a los corteses juncos (porque el viento  
nudos les halle un día, bien que ajenos)  
el cáñamo remiten anudado,  
y de Vertumno al término labrado  
el breve hierro, cuyo corvo diente  
las plantas le mordía cultamente.  
...  
El duro remo, el cáñamo prolijo.

El cáñamo se menciona también en la fabula *Polifemo y Galatea* (1613/1627) en la primera mitad del verso como un aglutinante de madera: “Cera y cáñamo unió —que no debiera— /Cien cañas, cuyo bárbaro ruido, /De más ecos que unió cáñamo y cera/...” (par. 8).

*Los trabajos de Persiles y Segismunda*, de Cervantes, aparece también mencionado en el estudio de García Robles una vez más como cuerda; función meramente utilitaria de la planta:

“Descolgó en esto una gruesa cuerda de cáñamo y, de allí a poco espació, él y otros cuatro bárbaros tiraron hacia arriba.” (par. 9)

No sería sino hasta el siglo XIX con Santiago Rusiñol y Ramón del Valle-Inclán que la droga aparecería en piezas literarias como sustancia psicoactiva. Para oler el Cannabis en la obra *La pipa de Kif* (1919) de Valle-Inclán<sup>13</sup> habría que buscarla “en los entresijos de la enredadera barroca y esperpéntica que trenza su obra con su biografía. A veces confeso, a veces velado, el lazo que une al escritor gallego con la droga canábica se oculta detrás de una suerte de cortina brumosa que hay que descorrer para adivinar,..” (García-Robles par. 11). Sin embargo, según García-Robles “*La pipa de kif*” no es una invitación abierta a consumir *cannabis*, tampoco una apología de sus efectos reveladores, ni siquiera una crónica íntima del viaje personal de don Ramón a los odoríferos recintos del cáñamo, por el contrario, según la cita “las referencias al kif sólo aparecen en dos o tres claves líricas y su lógica no difiere de la totalidad del texto, es decir, de la lógica del sinsentido, de la gratuidad (García-Robles par. 19). Las referencias al cáñamo en el poema aluden a una presumible faceta mortífera de la droga: “¡Verdes venenos! ¡Yerbas letales/De paraísos artificiales!” Que, sin embargo, posibilitan disfrute. A pesar de la promesa epicúrea, el verso dispone de una fuerte carga negativa. Así podría entenderse desde los vocablos calificativos “Venenos, Letales y Artificiales” que neutralizan e incluso minimizan los efectos de las “Verdes Yerbas de Paraísos”.

El sujeto lírico democratiza la marihuana con su poder seductor: “A todos vence la marihuana/ Que da la ciencia del Ramayana.” El verso continúa con la misma carga negativa, desconociendo la capacidad de los potenciales usuarios para negociar el nivel de relación con la droga. El poema a la vez, inicia como himno universalizador, un recorrido geográfico y cultural

que demuestra la historicidad de la democratización y acompañamiento de la marihuana como sustancia embriagante.

¡Oh marihuana, verde neumónica,  
Cannabis índica et babilónica!  
Abres el sésamo de la alegría,  
Cáñamo verde, kif de Turquía

Yerba del viejo de la Montaña,  
El Santo Oficio te halló en España.  
Yerba que inicias a los fakires,  
Llenas de goces y Dies Ires.

La contradicción que se desprende del homenaje y el reproche responde justamente a la noción de *phármakon*, señalado antes, en donde “remedio y veneno” conviven separados por el volumen de la dosis. Con *La pipa de kif* en España, la droga no solamente se consume, sino que atesora el poder de ahuyentar el *spleen* y pareciera definitivamente dispuesta a asumir los riesgos de la entrega sin límites que caracterizaría buena parte de la literatura posterior.

Precisamente, Juan Carlos Usó en el libro *Drogas y cultura de masas: España (1855-1995)*, (1996), realiza un conteo de la literatura de principios de siglo que apela al discurso prohibicionista cuando “el cáñamo y sus derivados pasaron a engrosar la lista de drogas «infernales» o «diabólicas» en el colectivo imaginario de muchas personas” (119). Usó señala que este cambio de actitud se ve reflejado en una literatura profusa de suicidios con el uso de sustancias (120). Entre las novelas que menciona se encuentran *Las neuróticas* de Alberto Insúa (1911), *El árbol de la ciencia* (1911), de Pío Baroja y *El baile de los espectros* (1924), de J. Mas

(120). Este último, quien ya hubiera publicado dos años antes *Los sueños de un morfínómano*, convierte a los opiáceos en elementos protagónicos en sus dos obras<sup>14</sup>. Las drogas, unas versiones más que otras, en su dimensión de consumo, según Hidalgo Downing, se han convertido desde comienzos del siglo pasado en un tema modelador de las pulsiones humanas de las que se han alimentado creadores y artistas: “la tragedia, la muerte, la desgracia, el sufrimiento, los gozos terrenales, los placeres sin límites, la felicidad, la transgresión, la redención, el bien, el mal, el poder, el dinero, la traición, la venganza...” (381,382). Durante las tres décadas siguientes en el panorama cultural español la temática de la droga se reduce de manera considerable. Luego habría de conocer una etapa de oro donde las sustancias reaparecen en la música y en la literatura, y con inédito vigor también en el cine.

### **1.1.1 El viaje psíquico**

Como se ha señalado, un poco más de mediados del siglo XX aparecen, de nuevo, en la producción simbólica de la cultura española referencias evidentes de una alta gama de drogas de diseño sumadas a las sustancias existentes que generan estados alterados de conciencia. Tal presencia recoge las exploraciones del consumo materializadas como experiencias en el desarrollo narrativo de los textos. Es decir, que los fragmentos que aluden a la farmacopea ilegal son manifestaciones de los viajes interiores de los personajes en los casos de las novelas, pero, en especial, experiencias del sujeto lírico en la extensa producción musical que se tomó la cultura popular juvenil de los años 60 y 70. El caso español no es en medida alguna un caso aislado, se ajusta a la tendencia internacional donde la industria musical<sup>15</sup> y en general la industria cultural europea y norteamericana y, como se observará más adelante, la latinoamericana en cabeza de México y Colombia, la droga primero se convierte en herramienta recreativa de los artistas y poco después en tema de las obras.

Juan Carlos Usó en el texto *Spanish Trip: la cultura psiquedélica en España* (2001), realiza un inventario sobre los grupos musicales que se tomaron las banderas anti prohibicionistas y ofrece algunos ejemplos donde las sustancias se despliegan como efecto en la obra. Para ilustrar lo dicho, el investigador cita un fragmento de la canción *La droga* (1968), grabada por Los Zooms “cuya letra parece destilar ácido” (97):

El sol oscurece,  
el cielo es un mar,  
el suelo parece cristal.

Distingo dos formas que me hacen llorar. (97)

Se hace énfasis en la estrategia lírica, que es en sí misma un viaje psiquedélico. La expresión poética en las imágenes, por lo menos en el fragmento anterior, es de una experiencia de conciencia alterada, planteada a través de tropos líquidos y oscuros. Sin embargo, según Usó, “la plasmación — ¿definitiva?— de la psiquedelia en el campo musical se tradujo en lo que vino a denominarse música progresiva y *underground*. Quizá todo comenzó con la aparición de Smash, grupo pionero en desarrollar el rock-flamenco” (98). Con ellos vendrían otros como Máquina, Vórtice, Música Dispersa, Agua de Regaliz y el solista Pau Riba quienes participarían en una serie de conciertos que reivindicarían la música progresiva y underground, apoyados en *El Manifiesto del borde* creado por Smash.

Vendrían más grupos y solistas que a través del uso de sustancias planteaban un mundo alucinante, impulsado por los nuevos aires de la transición. Con la llegada de lo que se ha denominado “La movida madrileña” ingresarían otros nombres interesantes que le cantaban a la vida, al sexo, a la libertad y a las drogas. Una de las figuras más destacadas, Alaska<sup>16</sup>, le canta al

amor en la pieza *Mi novio es un zombi* a través de cuya letra puede leerse la razón por la que el sujeto lírico se siente atraído por el amante. Aquí un fragmento:

Sus dientes no son blancos, sólo tiene tres,  
su piel es transparente y verde a la vez  
sus ojos amarillos me hacen enloquecer,  
tiene algo ese chico y yo no sé que es

Respecto a la oposición que el sujeto lírico parece plantearse frente al gusto tradicional al escoger a un personaje con características casi monstruosas Randolph D. Pope, anota que “El vuelco puede naturalmente explicarse porque una generación que se ha beneficiado del progreso industrial y conoce cierta relativa abundancia necesita encontrar para sí misma un espacio oposicional alternativo, donde lo anteriormente desdeñado cobra valor precisamente como irritación de lo establecido” (65). En efecto, el carácter contracultural de lo que representa la canción de Alaska y la juventud española que la disfrutó se perfila dispuesta a trascender los modelos de las relaciones interpersonales como “un enérgico rechazo al posible anquilosamiento y el repudio de la satisfacción de una sociedad acomodada” (Pope 65).

Mi novio es un zombi  
es un muerto viviente  
que volvió del otro mundo  
para estar conmigo  
mi vida ya tiene sentido  
recuperé el amor perdido  
intacto pero podrido.

Sus ojos amarillos me hacen enloquecer  
tiene algo ese chico y yo no sé que es.

La canción es en todo caso una danza a la vida que permite una lectura alegórica, a partir del impacto del uso compulsivo de sustancias en un cuerpo masculino. Si el sujeto lírico se encuentra enamorado de un personaje, cuyas características físicas están ubicadas en contracorriente del modelo idílico del objeto del deseo, y además reconoce todas las faltas meramente corporales sin hacer siquiera mención de las características emocionales e intelectuales del novio, entonces lo que “tiene ese chico” que la “hace enloquecer y que ella no sabe que es, es la entrada a las esferas del desorden contra la ley establecida a través de las drogas, representadas en un cuerpo marchito.

Hidalgo Downing reconoce que la mirada hacia la heroína a lo largo de las décadas en la música española es relativamente igual en todos los “acordes y los tempos”. Es una perspectiva fundada en el “rechazo y la negativización absoluta”. Dice que es una lírica destinada a amedrentar al público acerca de un eventual consumo (400). Ello se colige de una serie de mensajes donde el placer no aparece libre de consecuencias. A continuación un fragmento de la canción de *rock* en español “Un caballo llamado muerte” (1979), de Miguel Ríos:

No montes ese caballo,  
Pa pasar de la verdad, mira que su nombre es muerte  
Y que te enganchará.  
Es imposible domarlo,  
Desconoce la amistad, es un caballo en la sangre que te reventará. (395)

Es evidente que el campo semántico de la canción está ligado a la violencia, el peligro y a los retos imposibles de superar. A partir de la primera estrofa citada y el resto de la canción, el sujeto

lírico parece empeñado en seducir al oyente a que se levante sobre sus pies y camine, que evite subir al caballo porque esa es una falsa libertad.

Del mismo tenor son numerosas las canciones que citan Usó e Hidalgo Downing<sup>17</sup> en sus investigaciones. Los son también otras tantas a las que se han tenido acceso en esta investigación. Un ejemplo de ello es la bulería flamenca llamada “Heroína” de Juan Moreno, cuya primera estrofa dice así:

En mi barrio conocí  
a una mala compañera.  
Se llamaba heroína.  
Y no puedo apartarme de ella.

O esta otra “Heroína” (1987), de Los calis:

Heroína, diablo vestido de ángel.  
Yo busco en ti sin saberlo  
Lo que tú solo puedes darme.

Hace tiempo que te conozco;  
Tienes penas y alegrías.  
Vas matando poco a poco  
Pues yo ya sé bien de tu vida.

Aunque en oposición a los discursos oficialistas, que satanizan el consumo de heroína y otras drogas, el autor Hidalgo Downing mencione dos excepciones, la de “Eva María” de Formula V y “No dudaría” de Antonio Flores,<sup>18</sup> y con la contundencia de los números y de la intensidad en la vida cultural española, podemos concluir que los homenajes que la música española hace a la

droga no son en manera alguna los contradiscursos que se esperarían de la España de la transición y demás movimientos subsidiarios del destape y de la movida madrileña.

Por supuesto, hay que considerar como un contradiscurso *per se* el hecho mismo de que las temáticas sobre drogas ingresaran a la escena pública nacional. De igual manera así debe entenderse acerca del cine español.

### **1.1.2 El cine**

En el cine español las drogas pueden ser vistas en función de su operatividad narrativa. Es decir, como material de ambientación y/o caracterización de los personajes, o también como protagonista. En el primer grupo, la droga es una especie de decorado, elemento de utilería con el cual el personaje desarrolla el fin dramático orientado en hechos ajenos al consumo o al tráfico. Es decir, la droga como parte de la construcción del personaje. Es en el segundo grupo donde se ubican los intereses de esta investigación. Aquí se cuenta con un tipo de narración cinematográfica, surgida especialmente a finales de los años setenta del siglo XX, donde las sustancias son agentes o motivadores de conductas que determinan los puntos de giro del relato. Aun cuando ello signifique una variedad importante de anécdotas alrededor del tema, el margen de maniobra del personaje, sometido a la lógica fatal del consumo y del pillaje, tiende a ser estático y monotemático. Esta producción ha sido llamada cine quinquí y se define como la representación textual de la delincuencia juvenil de los setenta y ochenta. Hidalgo Downing indica que en estas producciones “el caballo suele aparecer mencionado con mayor o menor profusión o en las que llega, incluso, a contar con el protagonismo absoluto” (431). Algunos títulos de películas que entran en esta clasificación son: *Perros callejeros I* (1977), *Perros callejeros II* (1979), *Los últimos golpes de "El Torette"* (1980), todas de José Antonio de la Loma. *Navajeros* (1980) y el binomio *El pico* (1983) y *El pico 2* (1984), dirigidas por Eloy de la Iglesia.

*Chocolate* (1980), de Gil Carretero, y *De prisa, de prisa* (1981), de Carlos Saura, entre varias decenas de títulos.

Existen otros títulos que se distancian del cine quinquí en tanto la trama evade las peripecias delincuenciales de sus protagonistas, aunque continúa adjudicándole gran valor al consumo de drogas. Dos buenos ejemplos de ello son *Antártica* (1995), de Manuel Huerfano y *27 horas* (1986), de Montxo Armendáriz. La relación de los protagonistas con las drogas continúa siendo conflictiva y es allí y no en el pillaje donde quizá estas obras se diferencian de sus predecesoras. En la cinta de Armendáriz, por citar un ejemplo, los dos protagonistas, Maite y Jon atraviesan variados niveles de abstinencia. Eventualmente ambos mueren por sobredosis. Aunque el trabajo interpretativo es plausible y el guión está bien logrado con alusiones agudas sobre crítica social que apuntan al desempleo imperante, la película deja el mal sabor de una moralidad conveniente respecto del uso de drogas. En manera alguna problematiza las prácticas de consumo y con relativa facilidad conecta uso con dependencia y, muy rápido, a ésta con la muerte por sobredosis.

Otras películas trascienden los discursos moralizantes para desarrollar un texto en el que la sustancia es coprotagonista en la medida que media en la narración que se le entrega al espectador. Ejemplo de ello es la película *El día de la bestia* (1995), de Alex de la Iglesia, donde el consumo de ácido lisérgico genera la transformación de los mecanismos de percepción de los protagonistas, por lo tanto la focalización de las experiencias y a partir de ello los acontecimientos narrados. De tal manera que el espectador es partícipe de las visiones apocalípticas que surgen del viaje lisérgico al que se someten el sacerdote Ángel Berriartúa y su ayudante José María.

En suma, varias son las formas de representación protagónicas de la droga. Están en el orden de la denuncia y en el del formato narrativo, o si se quiere, uno es objeto de la narración y el segundo, sujeto de la misma. No obstante, habría que aclarar que pocos son los textos filmicos que exploran la segunda opción. Pedro Almodóvar en la película *Entre tinieblas* (1983), presenta al espectador imágenes monocromáticas, en colores primarios, en los momentos que Sor Estiércol atraviesa por un viaje de LSD. Ello, sin embargo, no compromete los hechos de la narración como si sucede en *El día de la bestia*.

De acuerdo a la investigación adelantada por Xavier Sánchez-Carbonell y P. Colomera, “Consumo de drogas en el cine de Pedro Almodóvar” (2003), Para el director español “el consumo de drogas y las adicciones no son un tema central sino un recurso para caracterizar personajes y contextos” (23). Sin embargo, la riqueza dramática y las exploraciones en torno al consumo, y en menor medida al tráfico, hacen de su obra entera una excepción en la reconstrucción filmica de las drogas. En las cintas se pueden ver las relaciones conflictivas entre la institucionalidad y los usuarios de sustancias. Con los años, a través de la maduración de su propuesta estética y la complejización de sus estructuras melodramáticas, el cineasta español ha tendido a involucrar menos el uso de drogas como actividad lúdica o como armas del movimiento contracultural de la movida. Tal como se da en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), o como expansión de la conciencia o experiencia espiritual como en *Entre tinieblas*, para pasar luego al planteamiento del uso de sustancias más cercanas a espacios de prostitución, crisis emocionales, presión social; todas mediadas por la utilización de psicofármacos, cocaína, heroína y derivados, e incluso cannabis.

La obra del director español “muestra diferentes patrones de consumo y de consumidores de drogas. Cualquier personaje, sea cual sea su edad, sexo, profesión o condición social, puede

consumir o relacionarse con el mundo de las drogas” (Sánchez-Carbonell y Colomera 27). Tres hechos resaltan ante la democratización del consumo en esta cinematografía, una: ausencia de modelos arquetípicos de consumidores y, aun cuando ello sucede, como a Yolanda en *Entre tinieblas* y a Elena en *Carne Trémula* (1997), ambas yonkis logran superar las dificultades relacionadas con la dependencia y la adicción (29). Segundo, los traficantes “se presentan siempre en contextos marginales, con características y rasgos comunes (de baja clase social, negociantes y chantajistas, con el único objetivo de vender)” (27). Tercero, la droga traspasa las barreras institucionales en tanto ingresa como consumo voluntario en personajes cuya profesión no se los permite; tales como religiosos, médicos y policías (27). Esto evidenciaría cierta permisividad o relativa naturalización sobre los asuntos relacionados con el consumo.

Según la investigación citada, se puede concluir que la presencia de las drogas en el universo filmico de Almodóvar ha evolucionado. “A lo largo de [su] filmografía se puede observar como varía la actitud hacia opiáceos y derivados, posiblemente debido a la aparición del Virus de Inmunodeficiencia Humana y del SIDA aunque no sucede lo mismo con otras sustancias ilegales, como la cocaína o el *cannabis*”, además, “[e]n este sentido, Almodóvar en sus últimas películas refleja la opinión social sobre la heroína y sus consecuencias considerándola un problema social” (28). Es innegable la mutación del abordaje que el cineasta hace de las drogas, ajustándose a las transformaciones socio temporales. La obra parece tener en cuenta los descubrimientos médicos y las evidencias clínicas de los riesgos de algunas drogas para la salud de los consumidores. No obstante, aquella actitud se refiere solamente a ciertas drogas (opiáceos y derivados; morfina, la codeína y la heroína entre otros). Sin embargo, dados los altos niveles de aparición y función dramática en el corpus de su filmografía, otras sustancias prohibidas continúan ejerciendo una fuerza narrativa importante.

Las drogas, aunque no son más que apoyos narrativos en el desarrollo psicológico del personaje, dotan a los textos de una impronta protagonista dados los énfasis manifiestos sobre su consumo, los diálogos, y la extensión temporal dedicada a las mismas y que corresponden a un “14% de la duración total de los 13 largometrajes” (Sánchez-Carbonell y Colomera 26). Aquel protagonismo, insistimos, no alcanza a convertirse en motivador o detonante de las escenas. Las drogas son en Almodóvar rastros diluidos del artefacto contracultural madrileño de la movida.



Fig. 1 La morfina (1894). Santiago Rusiñol (1861-1931) Oleo sobre lienzo. 115cm x 87,36 cm.

Colección Museo Cau Ferrat, Sitges (Barcelona), España

En las artes visuales, y ya en las postrimerías del siglo XIX, el pintor barcelonés Santiago Rusiñol (1861-1931), conocedor de la travesía heroínómana en experiencia propia y quien también escribiría novelas sobre el tema, expone en la sala Parés de Barcelona el cuadro *La morfina* (1894) (Ver figura 1). En él aparece una mujer joven metida entre las sábanas de la

cama, indicando, con gran sutileza, a juzgar por la tensión del rostro y del apretón que la mano derecha extendida aplica a un girón de la tela, que el doloroso placer de la droga ha iniciado el recorrido.

La obra retoma con sobriedad la ambivalencia del consumo en la efectividad analgésica, los asuntos relacionados con la eliminación del dolor, y por último, a nuestro entender, la realización del placer prometido a quienes acceden a ellas para fines lúdicos. Al respecto Antonio Escohotado en *Historia general de las drogas* (1983), señala que:

En muchos salones las damas hacían cola para ser inyectadas, componiendo un cuadro que guarda analogías con el culto ceremonial a la aguja de nuestro tiempo, aunque actualmente acontezca entre desheredados, en el polo opuesto del espectro social.

No obstante, la mayor parte de los usuarios pertenecía a la clase media, no festejaba con nadie la administración y mantenía una discreta reserva sobre su costumbre, allí donde buenamente resultaba posible. (430)

Y fue justamente en Francia, “país al que Rusiñol viajó en 1887, donde pasaría largas temporadas durante los siete años siguientes” (Usó, “Drogas y cultura” 40). El mismo de año de su regreso pintaría la obra *La morfina* (1894). El mismo tema sería retomado por Picasso que pintaría otra obra llamada *Morfinómana* (Hidalgo Downing 422). Sin embargo es Salvador Dalí quien atravesaría las fronteras de representación temática a otra de experiencia plástica.

Dalí, icono del movimiento surrealista, es uno de los autores que retoma dentro de su discurso visual elementos que bien podrían ser observados desde una perspectiva psiquedélica. Usó lo menciona en el directorio de artistas como una excepción de quienes utilizaron sustancias visionarias en el proceso creativo para retomar las posibilidades expresivas del viaje, es decir,

como dice Escohotado, citado por Usó, la droga como mero recurso técnico (174) que permitiría acceder, decimos nosotros, a un nuevo mundo de posibilidades visuales<sup>19</sup>. Si fuera o no la obra de Dalí producto de un viaje lisérgico interesa poco. Lo que sí es sustancial para esta investigación es la representación textual de aquel viaje en la obra *El torero alucinógeno* (1969-1970) (ver fig. 2).



Fig. 2 El torero alucinógeno (1969,1970) Salvador Dalí, Colección del Museo Salvador Dalí, St.

Petersburg, Florida.

La obra es la reflexión técnica de un universo plástico que pretende ser la incursión del espectador en un paisaje fundado en colores de una rica gama cromática, intensos y fragmentados. A ello se suma la creación de espacios fluidos y multidimensionales al tener en cuenta el escenario general del coliseo que enmarca el fondo, y los puntos en perspectiva que, acercándose al espectador, se convierten en moscas. El espacio de la mitad del cuadro hacia abajo con dos diagonales opuestas entre sí, lleva la mirada al área inferior donde predomina una playa rocosa. La transición entre los dos escenarios está dada por la proyección de la Venus de Milo, “depicted in floating position throughout the center band of a colliseum-bullring, her lower torso draped in bright garb. Twice she is shown frontally; four figures of the statue in descending proportions appear with their back to the viewer.” (Geisdorfer, Feal 188-189). Esta repetición en crescendo hacia la posición del espectador da paso a un ejercicio de reconfiguración constante del espacio porque de entre estas Venus surgen y se esconden cabezas con rostros expresivos que transforman el escenario y exigen al espectador redefinir continuamente la mirada frente a la obra.

Figuras entre lo grotesco y onírico hieren la sensibilidad del ojo: “What disturb this serene beauty is the juxtaposition of life-size flies at the base of the large statues; the motif is repeated in the section of dots that sprout wings as they menacingly approach the Venuses.” (Geisdorfer, Feal 190). Sin hacer un estudio exhaustivo de la obra se pueden detectar los privilegios expresivos que retoma Dalí de las posibilidades generadas por un viaje lisérgico. Las peculiaridades de las incursiones varían como es de esperarse con el iniciado, aunque guardan similitudes con la percepción de los colores, los sonidos y la interacción con el espacio.

El periodista español Julio Camarero, en sus épocas de reportero, compartió con los lectores su experiencia con el ácido. Extraemos un aparte para mostrar la cercanía de la obra de

Dalí con los efectos ofrecidos por el consumo de la sustancia. La extensión de la cita permite observar los matices del viaje graficado en la obra del artista español.

Veía mi rostro grandísimo... Tomé trozos geométricos de mi cara y la armé como un rompecabezas. [...] ¿Iba descubriendo las cosas sucesivamente o tenía una percepción simultánea de todo? ... ¡Ya sé! Tenía unos colores raros. Colores con forma que jamás había visto. Pero, además, podía oírlos. Despedían una extraña música envolvente. [...] ¿Era sólo un rostro o todo el universo? Era un dios pagano. Yo estaba dentro de él. Podía contemplarlo en panorámica, desde dentro y desde fuera (lo que llaman los adictos al ácido estar al mismo tiempo en el escenario y en el patio de butacas). Desde fuera o dentro de una gigantesca carcajada, donde cabía una galaxia entera. Pero no era tampoco un dios. Era, o se volvía —lo descubrí de repente—, el diablo mismo. ¡Ya sé! La carcajada era el infierno. Un infierno atómico. Y yo subía en el hongo de humo.

Una materia gris, moldeable y viscosa, y de ella salían formas —¿o eran sonidos?— que se transformaban en extraños seres, amorfos, como amebas chorreantes. Del hongo atómico salieron dos formas más claras. Vi a Adán y Eva —¿o era yo mismo antes de nacer?— en un lugar que debía ser el paraíso...

Ahora me doy cuenta de que podría explicarlo desde otras «tomas», como en un fundido de televisión con varias cámaras, desde rincones ópticos insospechados. Estoy a punto de tener la impresión de que todo lo he visto desde arriba, volando. Volando a voluntad, como meciéndome, más allá de un cegador universo. Hacia dentro del infinito del espíritu o lanzado hacia las estrellas. Luego supe que no me

había movido de mi habitación. Aunque hubiera buceado, viajado años luz por dentro de mí mismo. (Usó, “Spanish” 85)

La escalada de imágenes que procura un viaje alucinatorio es recreada en la obra del pintor español, empleando, según Javier Pérez Andújar, el efecto del moaré (29), ello es la superposición de imágenes que juntas logran una imagen particular. Pérez Andújar relaciona la técnica con la exquisitez del ojo de una mosca; dice que es “el símbolo natural de su necesidad artística de reunir en una sola todas las imágenes de su pasado, todos los Dalí que habían existido (29,30). Si nos atenemos a ello y reconocemos la cantidad de moscas que atraviesan la pintura, el viaje alucinatorio es el tema, pero también es el espectáculo: vemos la mosca con mirada de díptero; es decir, se nos comparte la experiencia suntuaria de un viaje psiquedélico mientras lo observamos a través de sus múltiples estaciones. La misma Gala “en sus Confesiones inconfesables... comparó este efecto óptico con el que provoca en la retina el LSD” (Pérez Andújar 30). Ante la evidencia probable de la sobriedad toxicómana del artista, es indudable el nivel técnico y conceptual alrededor del tema de las drogas, en especial el relacionado con los ácidos.

La lista de los artistas visuales en España que reflexionan acerca y/o con drogas es extensa<sup>20</sup> como también variada la naturaleza de las sustancias con las que experimentan. Basta reconocer que en música, cine y artes visuales, y como veremos más adelante, en la literatura y el teatro español, los acercamientos al asunto son variados, aunque continúan circunscritos al ámbito del consumo. La literatura, como es de esperarse, transitó caminos similares a la música, al cine y a la pintura en la manera de acercarse al tema. Desde el siglo XIX varios autores europeos que experimentaban con drogas (láudano, opio, hachís) llevaron sus incursiones psíquicas al terreno de las letras. Con ellos inauguraron una “nueva forma literaria, a la que De

Quincey dotó de proporciones «épicas»<sup>21</sup>. Esta experiencia ha sido llamada viaje interior. “Una vez establecido, el género siguió cultivándose —con mejor o peor fortuna— en España y en varios otros países europeos” (133). Usó, plantea la posibilidad de que el interés por la elaboración textual de los efectos de las drogas se despertara por la influencia del decadentismo francés *fin-de-siecle*<sup>22</sup>.

En bastantes escritores españoles del primer tercio del siglo XX podemos encontrar algunos de los rasgos que definen el decadentismo (búsqueda de la novedad, tendencia hacia la artificialidad y la anormalidad, excesivo autoanálisis, hedonismo enfebrecido, esteticismo —«el arte por el arte»—, repudio de la sociedad y costumbres de la época, preponderancia de la forma, empleo de vocabulario erótico y erudito, etcétera). Por lo demás, escaseaban los auténticos *psiconautas* —en el sentido que le da E. Jünger—, esto es, aquellos que desplazan las guerras y desafíos propios de la épica literaria tradicional a una dimensión interna. (“Drogas” 136)

Ciertamente, la asunción de la estética del viaje interior que se desplaza a España<sup>23</sup> aparecerá recargada hasta tiempos muy recientes en el empleo de drogas con licencia ilimitada no sin una fuerte carga de libertad condicionada, más como condena. Sino piénsese en *La Pipa de Kif* (1919) en el doble juego de endiosamiento y satanización de las sustancias, o en *Las historias del Kronen* (1994), donde el consumo desproporcionado genera comportamientos que a la postre terminan con la vida de Fierro, uno de los personajes.

Las generaciones del 98 y del 27 incorporaron el tema de la mano de los pioneros en la exploración de las posibilidades embriagantes de la droga en las letras españolas. Ellos fueron Valle-Inclán, Villaespesa y Cernuda. (Usó, “Drogas” 136). Valle-Inclán y Rusiñol, por su lado,

“incorporaron”, según Usó, “algunos aspectos de la realidad de las drogas en el teatro”<sup>24</sup> (“Drogas” 140). Generaciones posteriores retomarían las evocaciones de la droga y la convertirían en estrategias escapistas de la realidad y en materia de riesgo clínico para el usuario.

Esta literatura, sin embargo, adolece de un estudio concienzudo que posibilite el reconocimiento, con todas sus gradaciones, de la transformación del tema a lo largo de las etapas que marcaron a España en los últimos dos siglos. Una lectura atenta a estas obras escapa a las consideraciones de esta investigación. No obstante, habría que preguntarse si estos autores (Valle-Inclán, Villaespesa y Cernuda) entran realmente en una catalogación sociocultural de una narrativa del viaje interior al vincular las drogas a escenarios más afines a las necesidades policivas de opinión pública fiel a las reflexiones oficiales. También cabría la pregunta si acaso ello habría contribuido a la percepción negativa que se vendría contra el consumo a juzgar por la reutilización del discurso social imperante sobre drogas en los medios de comunicación que señalan el aspecto represivo y clínico del asunto, además de la localización y la movilidad de la sustancia en escenarios de paro laboral (desempleo) y emocional dentro de comunidades juveniles que sufren la lividez de la indeterminación de un futuro que los abruma.<sup>25</sup>

Retomando las reflexiones de Randolph D. Pope en su artículo “Las dos Españas, *Historias del Kronen y la Danza de la Muerte*”, la producción cultural subsidiaria de La movida madrileña y de la generación posterior a la que pertenecen los autores del llamado neorrealismo español, tomarían una distancia histórica en relación al conflicto ideológico trans-generacional que ha dividido al país. Las dos Españas “se ven de pronto diluidas y desplazadas por corrientes muy diversas que reconstruyen la oposición a partir de un modo de vida que «pasa» de argumentaciones filosóficas o discursos políticos, que prescinde de utopías y fronteras, y prefiere mover los huesos aspirando un placer inmediato que no por químico deja de ser efectivo” (66).

En esa medida, con ésta colección de obras España ingresa a un conflicto de adversarios ya no de ideas o intergeneracional, sino que, como señala Pope, ha operado un “cambio de paradigma” que implica nuevas formas de la cotidianidad donde las “antiguas filosofías” no tienen cabida (66), se diluyen frente a un fenómeno que las supera y al que es necesario resistir en un frente común.

A partir de los ochenta y en especial la década siguiente hasta el presente, la droga ha adquirido capital importancia como experiencia constante dado los altos consumos en el mundo entero a los que el país ibérico no escapa. Máxime cuando es una de las más importantes puertas de entrada de sustancias prohibidas a Europa. En España aquel protagonismo queda expuesto en el volumen de la producción cultural que retoma los altos índices de consumo como tema de reflexión. Algunos críticos hablan de un neorrealismo español para catalogar una literatura que se acerca sin condicionamientos a las problemáticas juveniles vinculadas a las drogas y al sexo en las dos últimas décadas del siglo anterior.

“El neorrealismo lo que ha hecho es reingresar al personaje en la vida social, no en la imaginada, los espacios etéreos de los cuentos de hadas, sino en la cotidiana, donde la gente reacciona y siente como en la realidad” (Gullón, “Historias” XI). Realidad que proyectada a las postrimerías del siglo son el espacio veloz de lo urbano,<sup>26</sup> de las drogas y los sentimientos personales” (XII), están atravesadas, como en la literatura de la Onda mexicana, por un “componente oral, que imprime a estas ficciones un carácter peculiar. Vienen colmadas de diálogos y monólogos, mediante los cuales los escritores quieren zafarse de las restricciones que impone la lengua escrita según un patrón tradicional” (XXI). Otra singularidad mencionada por Germán Gullón es la parareferencialidad del texto<sup>27</sup> en tanto la obra alude a mecanismos de

intermedialidad en un proceso sistemático de reciclaje cultural alimentado de noticias, televisión, música, cine y las variadas manifestaciones de las culturas populares megalopólicas.

Recapitulando, se puede aseverar que la funcionalidad de las drogas en los textos ha cambiado desde las primeras épocas cuando las plantas con poderes “especiales” en los poemas del Siglo de Oro no eran más que un herbario cuya funcionalidad como herramienta cotidiana se plasmaba por sobre sus cualidades embriagantes. Ello incluso desde que algunos poetas del XIX vincularan la droga y sus poderes como herramientas alegóricas en los textos. Desde entonces y hasta mediados del siglo XX cuando la droga entra en el texto como en el cuerpo, afectando la sensibilidad narrativa del creador/artista y la experiencia semiótica, la narrativa sobre las sustancias en nada guarda parentesco con el uso doméstico inicial. Desde el Siglo de Oro hasta los años 60 del siglo XX la producción cultural española ha capitalizado el acercamiento a las drogas como “material” poético, posteriormente, lo retoma como tema también, y luego además, como experiencia, todas acumuladas en las producciones ulteriores.

Si bien es claro que la constante está ubicada en el carril del consumo y no en el de la distribución, por ejemplo, aquella presencia tenía y tiene aún en algunos casos un tinte conservador destinado a mostrar el cataclismo de la droga en la vida del español promedio. A lo que se podría aducir que España no tenía entonces los otros conflictos en los que otras naciones se vieran envueltos. Ciertamente es así, pero al presentarse un consumo reiterado, las sustancias provienen de alguna parte a través de un complicado o simple proceso de tráfico o intercambio comercial que casi desaparece de las anécdotas. Lo que implica por lo tanto, la participación de otros personajes prácticamente desaparecidos de las escenas protagónicas de la representación textual sobre drogas en el arte español. Un ejemplo contrario de ello con el que se ratifica la perspectiva conservadora sobre las drogas de la producción simbólica española es en el cine

francés la película *El discreto encanto de la burguesía* (1972), del español Luis Buñuel, cuyos protagonistas son tres acaudalados señores que trafican con cocaína, utilizando las valijas diplomáticas de un país latinoamericano.

En este sentido, el proveedor, *dealer*, en el corpus cultural español cuando aparece no es más que una mención y nunca un personaje que toma forma, porque España en asuntos de drogas está obnubilada por el fenómeno del consumo y en ello no caben otras realidades que la hacen posible. La figura del traficante aparece con contundencia en la literatura española con la obra *La reina del sur* de Pérez-Reverte. Intentos anteriores crearon personajes cuya función de tráfico es tangencial en su configuración como coprotagonista o protagonistas. Ejemplo de ello son los personajes de Chusa en la obra teatral *Bajarse al moro* (1984) y Madre Caballo, en la obra teatral epónima (1997), de Antonio Onetti. Ambas mujeres son protagonistas, traficantes a baja escala y sus conflictos narrativos están vinculados en parte por la función ilegal en la que ejercen. Ambas obras, sin embargo, ven eclipsadas las funciones comerciales con las dramáticas alertas de los yonquis que trasladan el móvil dramático a aspectos más cercanos al consumo indiscriminado de drogas.

Más actual, tenemos la novela futurista de Ray Loriga, *Tokio ya no nos quiere* (1999). En ella el protagonista funge como distribuidor de drogas legales a nivel internacional. Sin embargo, los viajes geográficos se ven saturados con los viajes interiores del personaje en el consumo compulsivo y autodestructivo de todo tipo de sustancias que atraviesan su camino. Como vemos en los tres ejemplos anteriores, la droga en la producción cultural española en términos de tráfico y comercialización, tiende a deslizar el foco hacia el consumo.

Es comprensible, como se ha anotado antes, que a raíz de la ubicación geoespacial del país éste se haya convertido en un referente importante de entrada de sustancias ilegales<sup>28</sup>. Por el

mismo motivo de ubicación, latitudinal, desde los años 60, ciertas playas españolas se convirtieron en puntos de peregrinaje de seguidores de los movimientos beatnik y hippies<sup>29</sup> a través de los cuales migraron consumos vinculados a exploraciones expansivas de la conciencia que terminaron por incorporarse a las prácticas culturales españolas a través de varias vertientes.

No obstante los antecedentes a un consumo insistente y altamente disfrutado y defendido por individuos y organizaciones, la producción cultural sobre drogas en España no retoma con éxito los movimientos psiquenautas y contestatarios —algunos aún insisten con éxito relativo— en la defensa de la regularización del consumo. Muy pocas veces la literatura, el cine, el teatro, la música y en general la producción estética española ha abandonado, cuando habla de drogas, los elementos que marquen en el consumo un subtexto importantes sobre los que descansa la obra.

En esa dirección la cinta argentino-española de Adolfo Aristarain *Martín (Hache)* (1997), se plantea como una excepción notable al desarrollar una anécdota transatlántica en la que intervienen un padre argentino que ha vivido y desarrollado una carrera exitosa como director de cine en España, un hijo argentino que por su juventud, por la relación disfuncional con su madre y padre, y por las dificultades socioeconómicas del país suramericano siente no pertenecer a ninguna parte. A este elenco se le suma Alicia, argentina migrada a España quien sostiene una relación con Martín padre. A todos ellos los dividen las diferentes perspectivas vitales, marcadas quizá por las diferencias generacionales que los separan. Alicia es quien entre todos los miembros del grupo la que se encuentra en mayor relación de dependencia con las drogas. Es Dante un veterano actor gay poseedor de una enérgica honestidad vital que le lleva a vivir una existencia plena de libertades sin desconocer los límites que marca una ética individual en torno a los valores de la amistad, a ideales sociales y profesionales. Es dentro del discurso del ejercicio

consecuente del individuo consigo mismo que el personaje hace una defensa verosímil y sin estridencias dramáticas del consumo de sustancias como vía de exploración lúdica, emocional, espiritual y profesional. No obstante, no deja de estar presente como contrapunteo a lo anterior, la faceta recurrente del consumo temeroso con la muerte de Alicia por una sobredosis auto medicada, suicidio. Con lo que se confirma la obstinación española, dada su representación, de hurgar incesantemente dentro de sus dificultades sociales sobre la dependencia de un consumo obsesivo.

Para terminar, e insistir en la perspectiva atávica sobre consumo y dependencia en la producción simbólica española, el documental *Paraísos artificiales* (1998), de Achero Mañas permite graficar una de las perspectivas, y paradojas si se quiere, del acercamiento que se hace sobre el binomio juventud con sustancias prohibidas. El título es retomado del texto cuasi homónimo de Charles Baudelaire *Los paraísos artificiales* (1860), donde el autor efectúa una defensa de ciertas sustancias en detrimento de la reputación de otras.

El reciclaje cultural que el texto audiovisual realiza desde el listado de sustancias con las que el documental separa las secuencias de las puestas en escena y que implican cierto riesgo para la salud es una relectura tiránica de la defensa parcial que Baudelaire realizaría de un número limitado de sustancias. Ya desde la reutilización del título, es evidentemente, otro matiz textual relacionado con los textos identitarios españoles del discurso cristiano donde se evidencia el carácter espurio del paraíso que prometen las drogas. Un paraíso venido a menos cuyo destino cristiano de corte celestial está más cerca de la promesa de la crucifixión que del cielo edénico.

Los fotogramas de la figura 3, pertenecen a la secuencia de cierre del documental e indican con claridad la relectura del paraíso cuando el personaje termina literalmente crucificado a la jeringa de la heroína. La secuencia empieza con la imagen de un joven en primer plano,

puesto en diagonal boca arriba, indicando la contradicción existencial del adicto con el mundo al revés. El plano secuencia se mantiene, girando la cámara, utilizando al joven como eje. Ello enfatiza además del aparente estado de desubicación terrenal, el efecto de vértigo que supone el aletargamiento del trance, haciendo partícipe al espectador del efecto del que es “víctima” el personaje. El cambio de toma a un gran plano general ofrece la certeza de la comparación cristiana de la crucifixión. Luego, en un movimiento de acercamiento y contrapicado, la cámara se desliza por la humanidad del chico hasta alcanzar una perspectiva de picado que enfatiza las distancias divinizadas de Cristo con la del yonqui, es decir una crucifixión sin posibilidad de redención.



Fig. 3 *Paraísos artificiales* (1998) Fotogramas video documental. Achero Mañas

## **1.2 Narcocorridos, la Onda y la literatura del norte; narrativas de la periferia en México**

Hablar de la producción simbólica sobre drogas en México es remontarse a las figuras teriantrópicas chamánicas de la cultura Olmeca<sup>30</sup> en la región mesoamericana, por cuanto la presencia de figuras híbridas, entre animales y humanos, ya daría fe de una religiosidad politeísta. Ello sumado además a descubrimientos de sapos de la familia Bufinidade en los entierros de sacerdotes, indicaría el dominio de los toltecas sobre las propiedades alucinógenas del veneno<sup>31</sup> que utiliza el sapo bufo para repeler a los depredadores. Asimismo, como lo asegura Escohotado, si se considera que la zona de influencia tolteca, y aun sus alrededores, es la mayor zona mundial en abundancia de hongos psilocibios, no resultaría arriesgado decir que allí el uso ritual de los entéogenos tiene una tradición milenaria (109). En el mismo texto el investigador reseña las figuras de hongos con “rostros humanos en éxtasis y animales relacionados con la mitología y el chamanismo” (108). Aquello demostraría la importancia celebratoria de los entéogenos en cultos místicos. Dicho uso alcanzaría gran relevancia al interior de las culturas amerindias. Éstas, eventualmente, según algunos cronistas de las Américas, tuvieron conflictos con las autoridades eclesiásticas al hacer uso de las plantas mencionadas porque la Iglesia calificaba de paganos los rituales en los que se utilizaban<sup>32</sup>.

No obstante lo dicho hasta ahora y en un afán de sintetizar la presencia de sustancias en el país, habría que interrogarse sobre la validez de hablar acerca de México desde las experiencias precolombinas y de conquista cuando aquel concepto de vínculo nacional no ha sido aún fundado. Si se ha mencionado hasta ahora es porque se quiere reconocer la antigüedad del enlace de naturaleza mística que perdura hasta el presente entre las sustancias y los pueblos nativos de la zona. Dicho esto, nos interesa plegarnos entonces a la producción cultural sobre drogas en el

México moderno en donde las sustancias aparecen en un marco de conflicto a raíz de la comercialización ilegal, el uso y el abuso en el consumo, y en los desajustes institucionales y los reajustes parciales que la criminalización de la industria genera, tanto para las estructuras “mafiosas” como para los órganos de control.

Proponerse observar el inicio y el tránsito de los temas del narcotráfico en México es realizar un recorrido panorámico a través de dos soportes relevantes de producciones culturales. Ellos son la música popular del corrido que ha encontrado en las gestas épicas del narcotráfico un impulso renovador y de gran consumo; y la literatura, que es también por la cantidad de títulos publicados en un estrecho margen temporal, constituyente importante de las narrativas del narcotráfico en ese país.

Luis Astorga señala que “la prensa<sup>33</sup> y en menor medida el cine y la literatura serán los dominios tradicionales en los cuales la vida de estos nuevos agentes sociales será contada con mayor o menor apego a la realidad” (“Los corridos” 245). El cine sin embargo pasaría a un segundo plano luego de considerar la importancia de la producción musical y literaria. Los registros simbólicos mencionados, serán prácticamente los únicos recursos de documentación con los que se contaría dada la naturaleza ilegal del oficio pues “quienes lo conforman no suelen crear y conservar archivos sobre sus actividades, hacer confesiones públicas o dar entrevistas, ni escribir memorias” (“Los corridos” 245). Por otro lado, los límites desdibujados entre comerciantes ilegales y las organizaciones de control hacen poco creíbles los documentos oficiales como acervo histórico que dan razón de la evolución de los intercambios ilícitos entre los agentes involucrados.

No obstante, Astorga señala a los medios como el espacio donde circula información sobre los “nuevos agentes sociales” y pese a importantes ejemplos de independencia periodística,

es a través de estos medios donde el estado mexicano construye el discurso oficial sobre el narcotráfico y los narcotraficantes<sup>34</sup>. De tal manera que “hay un contraste muy marcado entre el discurso oficial sobre los traficantes reproducido insistentemente en los medios de comunicación y el generado por los compositores de corridos” (“Los corridos”10). Ese contradiscurso, dentro de grandes variantes, será la constante en las producciones simbólicas nacionales en la deconstrucción del discurso oficial. En tal sentido, los narcocorridos se apropian de aspectos significativos del universo narco y lo reconstruyen a, su vez, desde la experiencia cotidiana de quienes intervienen en alguno de los enlaces conflictivos de la industria.

Y es desde la tradición oral que México ha sabido plantear mejor su complicada relación con el asunto de las drogas<sup>35</sup>. El corrido mexicano es la mejor voz de aquella tradición porque se las arregla para mantener su vigencia. Acerca de sus orígenes parecen no existir dudas sobre los antecedentes del corrido mexicano que casi por unanimidad han sido ubicados en España con el romancero español cuando fue traído por los colonizadores unos siglos atrás. El intercambio cultural iniciado en la conquista implantó políticas de modelo colonial al imponer lengua, sistema político, religión y cultura. Sin embargo, hoy podemos reconocer que estos procesos de colonización se presentaron en forma de transferencias culturales en tanto que la cultura destinataria no fue de ningún modo receptáculo pasivo frente a la imposición cultural. Explicamos este fenómeno de transferencia como la forma de adaptación local del modelo foráneo donde el corrido es un constructo cultural alimentado de contenidos poéticos populares<sup>36</sup>.

De las cuatro tesis que defienden el origen del corrido, tres de ellas; la hispanista, la indigenista y la mestiza, tienen en cuenta la influencia del romance español y del teatro religioso que fue utilizado en el “rápido proceso evangelizador” (Avitia 9). Las dos primeras aparecen

como las más aceptadas entre investigadores. La cuarta tesis, la regionalista, no desecha del todo la influencia de la cultura española, “pero sí al romance español como generador exclusivo del corrido mexicano” (Avitia 13).

La definición de corrido mexicano que ofrece Caledonio Serrano Martínez como un “género épico-lírico-trágico, que asume todas las formas estróficas comprende todos los géneros; que usa todos los metros poéticos y emplea todas las combinaciones de la rima, el cual se canta al son de un instrumento musical y relata en forma simple y sencilla, todos aquellos sucesos que impresionaron hondamente la sensibilidad del pueblo” entre ellos el investigador menciona las “asonadas, asaltos , combates, catástrofes, asesinatos hazañas heroicas” (Avitia, 22). A lo largo de los siglos siguientes el corrido tomaría vuelos inusitados en la definición de una identidad nacional al convertirse a principios del siglo XX en el medio eficaz para ensalzar a los héroes nacionales de la revolución mexicana, y en fungir como medio difusor de los acontecimientos del país. Siendo el corrido la caja de resonancia del pueblo, sus narraciones se centran en los intereses populares y, dado que el universo narco mexicano, como el colombiano, surge de la confluencia de diversos factores donde una clase emergente de origen popular se alza con el liderazgo del negocio, se convierte éste en un modelo popular cuyas gestas deben ser contadas a un pueblo que las consume de manera masiva. El narcocorrido mexicano es uno de los últimos subgéneros que se le suma al corrido que cuenta con múltiples variantes dentro del país, donde cada una de estas recibe el nombre del tema al que hace homenaje (IX-XIII).

La subversión del corrido queda circunscrita en la épica de la canción popular donde abundan personajes al margen de la ley cuyas aventuras se elevan a la categoría de gestas. La retórica épica de los héroes en los corridos de la revolución se desplaza a los narcocorridos en donde el personaje sufre una transformación axiológica en la medida que “la figura indomable

pero benévola del personaje ‘tradicional,’ se transforma en el héroe-narco, altanero y prepotente” (Olmos Aguilera 5), en donde el nuevo modelo encuentra en la práctica ilegal del tráfico motivación para sus gestas heroicas. Es decir, que del ensalzamiento a unas figuras, cuyos éxitos personales son convertidos en triunfos colectivos, se pasa a la entronización de un sujeto cuyos logros personales pueden ser entendidos como heroísmos de beneficios dudosos en cuanto al sustrato narcotraficante del héroe, pero no por ello faltos de identificación heroica e identitaria porque se continúa enfatizando, al margen del oficio, los valores y la tenacidad del sujeto. El investigador José Manuel Valenzuela Arce señala justamente el valor junto con la lealtad<sup>37</sup> como la base de los códigos de conducta que definen la figura del traficante (166).

En la clasificación del índice que hace Vicente Mendoza en el texto *El corrido Mexicano* (1954) se pueden observar las tendencias temáticas del corrido, y a excepción de las entradas abiertamente religiosas y de corte político, coinciden con las mencionadas por Miguel Olmos Aguilera cuando asegura que de principios del siglo XX “Las primeras clasificaciones del género hacen referencia a diversos temas evocados por el corrido mexicano: adulterio, traición, violencia, rapto, persecuciones, alevosías, asesinatos, parricidios, maldición y fatalidad, entre otros” (3). Frente a ese hecho, en el narcocorrido las variantes temáticas que fluyen como aglutinantes semánticos son: Prisión, dinero/oro verde, reubicación estratégica ante la ley, corrupción, etcétera. Se puede decir que los temas clásicos aparecen matizados e incluso contextualizan la nueva etapa con el influjo de las realidades que trae consigo la industria del tráfico de drogas y sus consecuentes recomposiciones dentro de la ilegalidad.

En el corrido *Jesús Amado* (1997) de Los tigres del norte, se ve con claridad la presencia de algunos de los elementos temáticos mencionados como propios de las primeras

clasificaciones. Entre ellos la traición, con no poca violencia, persecuciones, alevosías, asesinatos, maldición y fatalidad.

Jiménez su apelativo  
su nombre Jesús Amado  
peleó con la policía  
de Brownsville en el río Bravo  
no le quitaron la carga  
por ser un gallo jugado.

A partir de esta primera estrofa, se accede a la identidad del sujeto a través de su nombre completo, su capacidad de lucha y arrojo en la defensa de la materia prima que representa el oficio en el que trabaja. Jesús Amado escapa de la muerte, aunque desde alegoría cristiana del nombre esté condenado a ella.

Como a las once del día  
hicieron una llamada  
que en una cámara de hule  
su contrabando pasaba  
que Amado lo cruzaría  
a las dos de la mañana.

En la segunda entrada empieza a configurarse la traición. Con la utilización de vocablos y enunciados cuyas resonancias evocan felonía, ilegalidad y sigilo, este último tanto de la traición que se avecina como del oficio que se ejerce, el personaje aparece reforzado, desde la onomástica, a la condición de beneficiario de amor.

un reflector lo alumbró

y varios tiros se oyeron  
Amado les contestó  
con su perki y un cuerno  
matando dos policías  
los otros 5 corrieron.

Esta entrada de violencia y muerte ratifica la “hidalguía” del personaje en oposición a la cobardía de los oficiales. La hipérbole de la confrontación, uno contra siete y que además obliga a los sobrevivientes a retroceder, aparece graficada en el marco de una escena casi teatral, de espectáculo con luces y pólvora.

Cuando volvió a Sinaloa  
le pusieron precio al soplón  
llevándose una sorpresa  
cuando le dieron razón  
una mujer que tenía  
le preparó la traición.

Aparece la figura del soplón que es un elemento poco desarrollado en la tradición del corrido, y por el contrario es en el panteón de la industria del tráfico de drogas la característica identitaria de algunos personajes. La traición, marca semántica inherente a la tradición del corrido, es vehiculada en *Jesús Amado*, narcocorrido, en la figura del soplón; por demás encabalgado en la figura del personaje femenino de la amante. El sino trágico marcado desde la nominación del “héroe” de Jesús-Amado empieza a alinearse por su predisposición al amor.

cuando le fue a reclamar  
Amado sintió un balazo

pero también disparó  
 a donde vio el fogonazo  
 muy mal herida Patricia  
 rendida cayó en sus brazos.

El desenlace de la tragedia es quizá una versión postmoderna o paródica del amor prohibido, el cual ostenta una larga trayectoria en la cultura universal y se caracteriza por la imposibilidad de los amantes de concretar una relación. Usualmente, el obstáculo del encuentro se manifiesta de manera trágica. El drama clásico del amor prohibido está encarnado en *Romeo y Julieta*. La relación de Jesús Amado y Patricia está tamizada por los giros dramáticos de la violencia narcotraficante a través de los dos fulgores mortales.

antes de morir le dijo  
 lo hice porque te quiero  
 sabía que andabas con otra  
 y no aguantaba los celos  
 deseaba mirarte muerto  
 que verte en brazos ajenos.

*Jesús Amado* transita escenarios de confrontación de orden público a través de la reescritura de los valores tradicionales del corrido en el contexto de la violencia narco. Se pasa de una narración propia del escenario de confrontación a otra de igual tenor dentro de la esfera de lo criminal pero de carácter pasional. De tal manera que aun cuando el móvil de contenido son las reyertas de las negociaciones en el espacio narco, el sustrato identitario de la vertiente reciente del corrido continúa vinculado a los dramas humanos de la traición y de la tragedia ineludible.

Como bien lo dice Mark Cameron Edberg este corrido de vena reciente “[i]n the manner of a classic corrido, is about a gunfight between one brave individual and the police or authorities. It is not presented, at least on the surface, as a fight that represents a stand against some injustice” (54). Si se leen los conflictos entre narcos y los representantes de la ley, en especial la norteamericana, la naturaleza de aquella disputa está en el orden de la reivindicación, es decir en el orden de la justicia porque el “Bandido” no aparece aquí como el representante de un comportamiento ilegal, más bien como “mexicano” transgresor del orden foráneo. A pesar de la aparente similitud entre ambas posiciones, la diferencia radica en la auto denominación identitaria del transgresor a través del comportamiento exaltado e inaprehensible en el orgullo de marcas de origen.

“Los narcocorridos más antiguos usaban muchas claves, sobre todo para designar las drogas y maneras de decir las cosas de un modo no abierto” (Schleinder, Hernández, Par. 1) lo que dificulta sin lugar a dudas la reconstrucción de los antecedentes. Sin embargo, los referentes inmediatos están relacionados con los corridos sobre “contrabandistas profesionales, campesinos y comerciantes de las zonas donde el cultivo de la adormidera previamente existente se convirtió en un negocio muy rentable a corto plazo.” (Astorga, “Los corridos” 3).

“Beginning in the 1960s and the 1970s, however, corridos began to appear that evidenced a new twist on the older smuggling theme. These new corridos were about drug smugglers or traffickers” (Edberg 43). En la misma línea Ramírez-Pimienta ubica los antecedentes de los corridos de narcotráfico en los corridos de contrabando de finales del siglo XIX y comienzos del XX (23,24). La materia del contrabando son los textiles. En los años posteriores sería el alcohol, cuyos corridos según el mismo autor ya contienen algunas de las características del género que se inicia en los 70s., a saber: a) crítica a las autoridades

norteamericanas, b) mensajes de advertencia de tipo preventivo acerca de los riesgos del negocio, c) “La justificación del ilícito en la pobreza...” y d) la efectividad selectiva de la ley que funciona para el pobre y no así para el rico. (23- 24).

Si bien es cierto que la preeminencia del discurso apunta hacia una autosuficiencia cultural que marca la distancia con “el otro” al otro lado de la frontera geográfica o legal, varias son las actitudes de tipo ético que el yo poético asume en relación a la actividad ilícita. En tal sentido cabe señalar algunas de las perspectiva que en todo caso eliminarían cualquier consideración homogeneizadora sobre la manera que el corrido aborda el tema del narcotráfico.

La ambivalencia de la voz poética en el corrido *El General* (1997), de Los tigres del norte, permite matizar las críticas y las afiliaciones hacia diversos ángulos que aquí exploramos en tanto nos interesa señalar el perfil ético del texto frente al tema de la corrupción y el tráfico:

Un general ha caído  
Dijo la televisión  
Cuando le dieron el puesto  
Pensaron que era el mejor  
Por culpa del contrabando  
Ahora está en prisión (Primera estrofa)

Con el reconocimiento de la imposición de la justicia sobre la ilegalidad cometida por el general, el corrido parece aportar una posición ética en relación al hecho ilegal consumado del contrabando de sustancias tóxicas. En el mismo tenor se puede leer la quinta línea de la estrofa que ubica enteramente la responsabilidad sobre el comportamiento del sujeto en su labor de contrabandista. Así continua continúa:

Con un millón de los verdes

No lo pudieron comprar  
Al delegado en Tijuana  
Al valiente federal  
Hay gente que su trabajo lo  
Quiere y sabe cuidar (Quinta estrofa)

La determinación con que la voz lírica evidencia un posible y fuerte formato ético que blindo la entereza del personaje, que se opone así a los designios corruptos de la mafia, contrasta con la confección poco verosímil de la figura romántica del valiente federal. Es decir, si bien el poder corruptor de la mafia hace suyo a un general de la república, no lo logra con el oficial federal. Esta ambivalencia no problematiza la estructura corruptora del narcotráfico, ni del sistema transnacional que se empeña en una guerra contra las drogas, sino que descarga la moralidad oficial en los valores individuales de los sujetos.

Por otro lado, en las dos últimas estrofas se da un giro retórico que indicaría por lo menos un desplazamiento ético en la posición del sujeto lírico:

A diferentes países los certifican los gringos  
No quieren que exista droga  
Pues dicen que es un peligro  
¿Díganme quien certifica  
a los Estados Unidos? (Sexta estrofa)

Al poner en duda, en el tercer verso, el riesgo concomitante del consumo de sustancias, el corrido juzga la idoneidad ética-rectora de los estadounidenses para regular o neutralizar el ingreso de drogas a los Estados Unidos. El último párrafo fortalece la rotura ética al encauzar la

crítica en el incumplimiento norteamericano de reducción del consumo entre sus nacionales, toda vez que México hace lo suyo atrapando narcos.

Para agarrar a los narcos  
 México ha sido derecho  
 Los gringos compran la coca  
 La pagan a cualquier precio  
 No quieren que exista droga  
 Pero se dan privilegio.

Además, la anécdota narrada parece arrojar una paradoja que terminaría de sembrar la duda sobre la utilidad de la prohibición y la guerra contra las drogas, con lo cual se determinaría la invalidez del liderazgo norteamericano en esta empresa. Nos referimos a la búsqueda de la eliminación de la droga sin prescindir del consumo obsesivo que lleva a los “gringos” a pagar grandes sumas por ella. Bajo esta lectura, en la ecuación Demanda + Altos beneficios = Oferta, el corrido resume la perspectiva ética sobre las drogas.

Se encuentran evidencias de otras variantes del desplazamiento ético en numerosos corridos. Uno de ellos *El toro bravo* (-) de Los truenos de Sinaloa. Los valores del héroe aparecen completamente trastocados. La sexta estrofa presenta en buen resumen lo anotado:

Jamás le falta el dinero  
 Las cosas le salen bien  
 Le sobra la inteligencia  
 Cumple bien con su deber  
 Cuando se hacen bien las cosas  
 Se vive mejor que un rey.

Para que tenga sentido lo anterior, en términos de dislocación ética, el héroe del corrido es Manuel, un “toro bravo” y violento traficante a quien la voz lírica evalúa dados sus resultados sin poner en entredicho los límites de la ley.

La holgura ética de los corridos facilita el agrandamiento de los personajes. En tal sentido, la ética parece trascender los bordes de la legalidad para emplazarse en derechos de tipo identitario. Los narcotraficantes de los corridos se deslizan entre los terrenos del éxito y los de la derrota. El desenlace, cuando suele ser trágico, no depende en manera alguna de las decisiones y los eventuales errores del personaje, sino que queda delimitado por elementos foráneos o por la división interna que suele plantearse con episodios de traición. Esta sobredimensión de los personajes protagónicos es lo que finalmente ha fortalecido la tendencia contra discursiva del narcocorrido. Bástenos por ahora señalar la antigüedad de la problemática de drogas en el corrido mexicano y la multiplicidad de voces que confluyen en aquella extensa producción.

Por otro lado, en el campo de las letras, México tiene una tradición importante que puede resumirse en dos momentos bien marcados tanto en el espacio como en el tiempo de producción. Ellos son La literatura de la Onda en el Distrito Federal de los años sesenta y las narrativas de la frontera norte en tiempos más recientes.

### **1.2.1 Literatura de la Onda**

Las primeras apariciones significativas de la droga en las letras mexicanas se dan en lo que se conoce como “Literatura de la Onda<sup>38</sup>” por la actitud de los personajes frente a las experiencias cotidianas y porque son influenciados por las transformaciones socioculturales y políticas de los 60s. En el universo narrativo de estos autores ingresan parte de aquellos aires renovadores pues están “Formados en la nueva realidad que surge e insurge en los años sesenta, [porque] su obra registra este cambio, en la medida en que ofrece un testimonio de otros valores y, sobre todo, de

un cambio de perspectiva ante los valores y la realidad ante el mundo. (Osorio, “Ficción” 245). No obstante lo anterior, el término aparece matizado desde un comienzo con un fuerte cáliz “peyorativo” en tanto se le relaciona a prácticas sociales de reputación precaria, tal y como lo señala Inke Gunia en “¿Cual es la onda?: la literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta”: “la drogadicción, el parasitismo, la vagancia, la degeneración moral que exteriormente se manifestaba en un aspecto descuidado” (160) del sujeto urbano de la época también encarnado en los personajes de las obras.

La literatura de la onda se caracteriza por la puesta al centro de temas poco tratados en México hasta el momento, a saber: las inquietudes o las despreocupaciones juveniles de diversa índole como la música, el rock and roll, las drogas y las nimiedades cotidianas en las conversaciones de los protagonistas. La perspectiva de la juventud del universo narrado puede deberse, probablemente, a la juventud de los autores de las obras. Margo Glantz en *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33* le llama “literatura de iniciados para iniciados, literatura que el adolescente escribe para que el adolescente lea” (9). José Agustín, uno de los autores representativos, publicó *La tumba* en 1964 cuando contaba con 20 años de edad; José Emilio Pacheco *El viento distante*, en 1963 a los 24 años de edad, y Gustavo Sainz con *Gazapo*, publicada en 1967 a los 27 años de edad.

El lenguaje que se despliega en la literatura de la Onda es otra de las peculiaridades que marca una distancia significativa de la literatura anterior e incluso de la literatura del boom que ya ha empezado a ejercer su dominio sobre el panorama cultural mexicano. El carácter oral de sus narraciones ha llevado a la crítica a señalar como “ficción de realidad” la estrategia narrativa de esta literatura; dice que busca “incorporar al discurso literario el modelo discursivo de la oralidad [...] la narrativa de la que estamos hablando, se escribe, está grafematizada, no es

oral. Se trata en realidad de una ‘ficción de oralidad’, de una oralidad ficticia, de una oralidad poética...” (Osorio 250) cuyos registros lingüísticos, según Monsiváis (citado en Glantz 17,18), surgen de los intercambios culturales propios de la frontera, un *slang*, *spanglish* que llega hasta las juventudes del Distrito Federal y a la novelas de la Onda.

El discurso de sustancias prohibidas hace parte del registro contracultural con el que las obras ponen en tela de juicio el *establishment*, al mismo nivel que “estos jóvenes iracundos... ridiculizan todas las instituciones legales: el matrimonio [...], la familia, el gobierno, y rompen con los últimos tabúes al [...], burlarse del incesto y del aborto” (Gunia 217). Las drogas en la literatura de la Onda, sin embargo, no despuntan como componentes sustanciales de aquel discurso contestatario; son más que parte del arsenal con el que los jóvenes intentan quebrantar el orden de los adultos.

Una excepción notable en donde las drogas son más que artículos de utilería se da en la novela *Pasto verde* (1968), de Parménides García Saldaña, publicada a los 24 años de edad del autor. El delirio siquedélico<sup>39</sup> se toma la novela en los monólogos del protagonista y construye con ellos “una sucesión incoherente de fragmentos de experiencias interiores psíquicas (en forma de visiones, sueños y alucinaciones)” (Gunia 217). Además de aparecer las sustancias en la estructura narrativa de la diégesis y en los monólogos, también están en el acto de consumo y en el proceso de afectación sobre los personajes con cuya embriaguez abordan y desarrollan los retos del mundo narrado. Epicuro, el joven protagonista se entrega de lleno a lo dionisiaco, a los placeres en abundancia de los licores, las drogas de diseño, el sexo atrabiliario y sin compromiso (Gunia 221). Comportamientos que lo ubican en contravía de los proyectos familiares, el establecido por los mayores e incluso en contra del logro de sus propios propósitos de conquista

amorosa<sup>40</sup> cuando intenta entrar en la lógica de los deseos planificados más acordes al mundo de los mayores.

Las drogas y la música integran una combinación afortunada que genera el desplazamiento de los personajes de la Onda, son marcas bravuconas de las transformaciones que impone la jauría juvenil. Margo Glantz se refiere a ello cuando señala que “[l]a experiencia del ‘viaje’ se transfiere y se realiza a medias en el terreno ambiguo de una danza epiléptica que enloquece, que droga y que se denomina ‘rock ácido’”, dice que “cuando no se viaja con el ‘ácido’, se baila al son del rock y se obtienen efectos semejantes para producir la sensación al contacto de lo auditivo y lo luminoso distorsionado por la electrónica” (24). Los universos narrados se alimentan claramente del paso fuerte y contestatario que las juventudes del mundo impusieran como retaliación a los conflictos bélicos en Oriente. En México la “Onda sólo es una expresión vernácula de un fenómeno entonces internacional, el *hippismo*” (Gunia 161).

Si las drogas desde las experiencias de consumo ayudaron a definir la Onda como una de las narrativas de la periferia<sup>41</sup>, definitivamente no emplazada en los favores de la industria cultural dominante, otra literatura, de los márgenes y sobre drogas, transformaría nuevamente los enraizados criterios de centro y periferia en la cultura mexicana a finales del siglo XX y comienzos del XXI.

### **1.2.2 Las narrativas del norte**

El corpus mexicano de esta investigación pertenece en buena parte a esta categoría cultural. La numerosa producción literaria que ha surgido durante los últimos dos decenios procedente de autores nacidos en los estados norteros del país, sumado al alto consumo de sus títulos ha llevado a los críticos a reconocer en la literatura del norte un polo cultural importante que disputa con las obras del Crack la vanguardia literaria en México<sup>42</sup>. Lorena Piña Gómez habla de la

nueva narrativa del norte y dice que también es conocida como Narrativa del desierto: “Esta literatura”, indica, “se caracteriza por la incorporación de localismos del lenguaje y por una cosmovisión que, centrada en el ambiente regional de la zona, nos presenta una estética temática en donde las historias son sobre pasiones, narcotráfico y violencia” (Dosier XXXIII). No obstante lo anterior, Diana Palaversich al plantear una radiografía de la nueva narrativa del norte amplía el espectro temático a preocupaciones de otras índoles porque aunque, citando a Eduardo Antonio Parra, esta producción sea reconocida por “el empleo del lenguaje oral, el uso del idioma inglés, la descripción de la vida en la línea<sup>43</sup>, el clima, el paisaje, la violencia y el narcotráfico” (9-10), la heterogeneidad de las obras y los lugares de residencia de los autores o de publicación de las novelas, hacen compleja la tentativa de lograr una definición abarcadora de este fenómeno literario emplazado en la región del norte mexicano (12).

“Resulta evidente que Rivera Garza, y Toscana no exhiben ni el más mínimo interés en los típicos temas norteños que [...] constituyen el rasgo indispensable de toda la narrativa del norte —el narcotráfico, las maquiladoras, la violencia, los asesinos solitarios, la migración, los cholos, y la frontera.” (sic) (17). Autores que entran dentro de la categoría de literatura del norte por cuanto proceden de los estados norteños del país, pero que por la temática y estética enriquecen y amplían consideraciones constreñidas de una literatura del norte afincada en los asuntos concernientes a la ilegalidad que posibilita la condición fronteriza de la región.

Además del asunto temático, se establece una distinción del tratamiento del espacio geográfico entre las dos vertientes de la literatura del norte. Sobre el primer grupo Palaversich vuelve a decir que “Si bien Rivera Garza no suele hacer referencias al contorno geográfico, la narrativa de Toscana sí toma lugar en la zona norte del país. Sin embargo, cabe enfatizar que no se trata de la recreación costumbrista de los espacios concretos”, sino más bien de la invención

“de un escenario literario norteno —desértico, árido y sórdido— un no lugar ficticio que constituye un perfecto telón de fondo para la proyección de una narrativa alegórica” (17).

Ciertamente y a juzgar por los temas ofrecidos en su estudio Palaversish distingue dos bloques de autores unidos cada uno por peculiaridades temáticas<sup>44</sup>, con lo que demuestra la riqueza de este nuevo centro de la literatura mexicana. Para efectos de esta investigación nos interesa, sin embargo, quedarnos con el grupo que más reflexiona con los temas asociados a las drogas y a su comercio ilegal en los que ubica a Eduardo Antonio Parra, Elmer Mendoza y Luis Humberto Crosthwaite a quienes la crítica les reconoce su poder de construcción de mitos e identidades vinculadas a conductas y códigos<sup>45</sup>.

Aunque este segundo grupo guarda cierta simetría, cada autor desarrolla una estética y especificaciones temáticas propias. Es sobre este segundo bloque que la nueva narrativa del norte cobra vigor, alimenta y fortifica el interés sobre los asuntos del narcotráfico en otras producciones culturales fuera del ámbito literario, nos referimos evidentemente a la música y al cine nacional sobre drogas y narcotraficantes.

Las sustancias prohibidas en México marcaron buena parte de su producción cultural en el siglo XX. Aun más, el grupo de escritores más importante como movimiento en términos de promoción generacional lleva el nombre de una droga de alto calibre por su composición química; los del crack. En el libro que funge como manifiesto; *Crack. Instrucciones de uso* (2005), Ricardo Chávez Castañeda asegura que:

[e1] Crack acepta tantas aproximaciones como significados posee la propia palabra, pero quizás la acepción más pertinente aquí —por sobre las semánticas futbolística, milenarista, de ruptura— es aquella relativa a la terrible droga surgida a finales del siglo pasado. Leer al Crack como síntoma de nuestro medio literario

implica hablar del efecto aquí no adictivo sino aversivo que genera el brote de todo «fenómeno grupal» (141).

La asunción del anglicismo de una droga que viene a ser el compuesto sucedáneo más barato (Escohotado 1012) y letal (Escohotado 1013) para designar la generación más reciente de la literatura urbana mexicana, es un indicativo del carácter foráneo que intenta disputarse un espacio en el panorama cultural del país. De entre todas las drogas, el crack “[surge] directamente de la prohibición [...] este grupo surge desde el comienzo como oferta alternativa a los originales excluidos del tráfico abierto” (Escohotado 1017). Con el vocablo crack como metáfora, los escritores agrupados hicieron un diagnóstico punzante del escenario donde finalmente terminaron aceptados como uno de los nuevos aires de la literatura nacional.

La droga como tema, metáfora, escenario de disputa o como aglutinadora de personajes que alrededor de ellas se asocian, se consumen o se asesinan, se ha convertido en uno de los ejes más enriquecedores de las artes nacionales. A través de sus discursos se vehiculan críticas que acercan al país a la noción de estados fallido.

### **1.3 Historia literaria de las drogas y de la nueva violencia en la literatura colombiana**

En Colombia los antecedentes de la literatura sobre drogas deberán ubicarse desde dos perspectivas que no son complementarias. La primera, se remonta a las postrimerías del siglo XIX para ubicar desde las evocaciones embriagantes un recorrido que retomará el consumo de drogas en los años setenta del siglo XX y terminará en la comercialización ilegal y todas sus reelaboradas vertientes sociológicas de la literatura de las últimas décadas. Por otro lado, la producción cultural sobre drogas, dados los altos niveles de violencia que la caracterizan, se inscribe dentro de una tradición conocida como “la novela de la violencia en Colombia”, cuya

transición hacia una literatura sobre drogas ha extendido la categoría hasta el presente. De tal manera que para el estudio de las genealogías de la producción simbólica sobre drogas será necesario remontarnos a los orígenes mismos del tema en la cultura nacional como en la tradición literaria en la que se inscriben las obras. Para ello ampliaremos la noción de “literatura de la violencia” a “la nueva violencia en la literatura colombiana.”

### **1.3.1 Evocaciones embriagantes de la droga y sus protagonistas en la literatura nacional**

Las indagaciones sobre los primeros y más completos referentes históricos acerca de las drogas en la literatura colombiana nos llevan a la obra del escritor José Asunción Silva, *De sobremesa* (1925). Este es el texto de la literatura colombiana que desarrolla de manera extensa el herbolario embriagante, similar del que se nutrieron los poetas franceses del XIX. Las drogas tanto para ellos como para Silva eran uno de los *médiums* para sobrellevar aquellos insoportables estados de tedio, conocido en el ambiente de la época como *spleen*<sup>46</sup>.

En el marco de diversos eventos la narración menciona el nombre de algunas drogas. Las asociaciones y las circunstancias que articulan su presencia aportan al texto conclusiones temporales de la historia. La variante posición de las drogas en la novela, graficadas en las actitudes de los personajes y en las fuerzas casi invisibles de la trama, reelaboran percepciones que casi un siglo más tarde presentan alto nivel de actualidad. Ejemplo de ello es el uso del opio como alegoría de lo insano:

El vulgo les pone nombres a las cosas para poderlas decir y pega tiquetes a los individuos para poderlos clasificar. Después el hombre cambia de alma pero le queda el rótulo. Publiqué un tomo de malos versos a los veinte años y se vendió mucho; otro de versos regulares a los veintiocho y no se vendió nada. Me

llamaron Poeta desde el primero, después del segundo no he vuelto a escribir ni una línea y he hecho nueve oficios diferentes, y a pesar de eso llevo todavía el tiquete pegado, como un envase que al estrenarlo en la farmacia contuvo mirra, y que más tarde, lleno por dentro de cantáridas, de linaza o de opio ostenta por fuera el nombre de la balsámica goma. ¡Poeta! (233)

A pesar del uso común de los derivados del opio, morfina y heroína, entre poetas e intelectuales americanos y europeos, existía una axiología condenatoria hacia su consumo. La elocuencia del símil —opio/malos versos a los veinte años— permite al narrador de Silva en la novela plantear como veneno las evocaciones de hechos agotados en el pasado.

No obstante, las drogas aparecen también vinculadas a una serie de experiencias domésticas que tienden a neutralizar la satanización de sus efectos. Es así como la novela le da una entrada clínica a la morfina, por demás bastante común en la época:

— ¿Tú no sigues bien, eh? [...] ¿aumentan los dolores? [...] le preguntó Sáenz clavándole los ojos inquisitivos...

—Siguen los dolores, atroces, a pesar de los bromuros y de la morfina... Esta noche me sentía tan mal que me retiraba ya del Club cuando encontré a Cordovez y me hizo el bien de traerme [...] No saben tus colegas qué es lo que tengo [...] Fernández, dime, ¿tampoco pudieron hacer diagnóstico preciso de una enfermedad que sufriste en París, de una enfermedad nerviosa de que me ha hablado, Marinoni [...]? Dime, ¿tú la describiste en algunas páginas de tu diario? [...] Si nos las leyeras esta noche [...] Creo que sólo la lectura de algo inédito y que me interesara mucho alcanzaría a disipar un poco mis ideas negras. (238)

Incluso dentro de esa regularización doméstica y clínica, el opio funge como soporífero, con el que apoya el malditismo del personaje:

Un sudor frío le moja las sienes, el cansancio la dobla, y en la claridad fría y difusa del amanecer que se filtra por los cristales y va atenuando, atenuando la luz tibia de la lámpara que alumbró la velada pensativa, siente un escalofrío que la obliga a levantarse, a absorber dos cucharadas de jarabe de opio para conciliar el sueño por una hora y a amontonar sobre el catre de bronce dorado los blandos edredones forrados en suave seda, para devolverle calor a su cuerpecito endeble, minado por la tisis, que dormirá ahora, en el tibio nido por breve espacio, y para siempre, dentro de unos meses, en el fondo de la tumba, bajo el césped húmedo del cementerio!... (246)

El doble juego de la presencia del opio en esta entrada enriquece la función de la sustancia; sedante, apaciguador del dolor y apoyo para sobrellevar e incluso acelerar el destino fatal.

El texto también marca el reconocimiento y la autocrítica por el consumo y a la vez una fuerte marca de evasión de la realidad.

Acabo de levantarme, después de pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil, como lo llama Quincey, que pagó con la vida su amor por la droga funesta, bajo cuya influencia se embrutece diariamente millones de hombres en el Extremo Oriente<sup>47</sup>. Ha sido un absurdo pero no podía hacer otra cosa después de la escena horrible. Quería huir de la vida por unas horas, no sentirla. (269)

El paralelo que el personaje hace con el escritor inglés y la recurrencia en el consumo marcan en el texto el grado de dependencia con el opio. Por otra parte, de un uso benigno, con el abuso se inician juicios condenatorios:

Al asomarme al espejo ayer para vestirme me he quedado aterrado de mi semblante. Es el de un bandido que no hubiera comido en diez días; represento cuarenta años; los ojos apagados y hundidos en las ojeras violáceas, la piel apergaminada y marchita. Tengo la voz trémula y vacilante el paso. Las visiones que me produjo el opio fueron aterradoras, pero no creí nunca que los estragos de la noche de orgía y de la droga venenosa me dejaran en la postración en que me siento... (270)

Del mismo tenor el siguiente fragmento con una variante de auto condena. Nótese que aparece en el personaje una conciencia de vergüenza donde el juicio externo afecta las percepciones que el consumidor tiene de sí mismo:

Una mano enguantada de cabritilla oscura se apoyó en mi hombro sacándome de mis sueños. Era la de Enrique Lorenzana, uno de mis amigos de la adolescencia,... en los días anteriores, había venido a verme sin lograrlo porque mi criado, mientras estuve bajo la influencia del opio, no dejó entrar a nadie al departamento, dando como excusa, por orden mía, una enfermedad grave. [...] Indudablemente con su perspicacia de fisionomista nato, me leyó en la cara los estragos del opio. (274)

El consumo obsesivo se plantea como culpa y consecuentemente como reconocimiento del conflicto: “Tras del baño y la minuciosa toilette con que quise hacer desaparecer las huellas del

opio y del cloral, bajé al comedor a tomar el té matinal” (275). A su vez y ante la imposibilidad de limitar el deseo, el consumo se torna juego de engaños.

El informe médico que indica cierto nivel de dependencia que se confunde con debilidad de carácter, y si bien parece reconocer la debilidad del sujeto, también adjudica responsabilidad a las drogas. Estas se presentan convertidas en acelerador de experiencias, pero limitador de la vida:

—Yo no puedo hacer eso, señor; mi deber me lo prohíbe, contestó deteniéndose, con aire a la vez ceremonioso y desagradado. Además, el sueño artificial no le impediría sentir lo que siente. Yo, respecto de usted, no sé más que dos cosas: primera, que si le diera a usted la más pequeña dosis de narcótico, lo envenenaría, porque está usted en un estado de debilidad extrema increíble; segunda, que tengo que levantarle las fuerzas, porque el corazón funciona muy lentamente, y su organismo entero presenta fenómenos graves e inexplicables de depresión y de agotamiento, que no entiendo. (307)

En *De sobremesa*, las drogas y el enfermo configuran un modelo de relación muy actual sobre el uso de drogas. Ello es el consumo de una sustancia foránea, “pharmakón que indica remedio y veneno, no una cosa u otra, sino las dos inseparablemente” (Eschohotado 20). Es una relación no superada del todo en el escenario clínico, aunque más cerca hoy a sustancias de diseño que a los sucedáneos del opio. El personaje desde la doble categoría de enfermo, tanto por la debilidad física como por el de apoderado de un consumo que lo posee, establece una relación febril con las sustancias sobre las que no se siente capaz de evadir el sino trágico. Por supuesto, la crisis vital del personaje no proviene del consumo, por el contrario es éste el que parece ayudarle a sobrellevar el *spleen* que lo aliena.

El itinerario clínico de las drogas, de sedante a veneno, que consume en París el dandi colombiano en la novela de Silva, reaparece en el siglo XX localizado en la ciudad de Cali, con cambios significativos. *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo, es una novela corta de una intermedialidad intensa que retoma textos y estrategias narrativas que pertenecen al cine y primordialmente a la música. A través del rock y luego de la salsa (ritmo tropical), María del Carmen realiza un descenso social y geográfico en una ciudad de fuerte estratificación socioeconómica. A través de aquel recorrido en primera persona, la narradora lleva al lector para que la acompañe en el proceso de adquisición del conocimiento musical, y a través de las experiencias con drogas. En la novela de Caicedo los efectos de las drogas sobre el cuerpo y la psiquis de la protagonista se registran como un catálogo —incompleto— de sustancias en el que se anotan nombres, alcances y limitaciones de las mismas. “Entonces empezamos:” dice María del Carmen “la mariguana me daba pesadez de estómago, pensadera inútil, odio, horquilla, pereza, insomnio; luego vendrían los riecitos de fuego excavando, ciempiés, pequeños y mordientes en mi cerebro (allí caí en cuenta que tenía un cerebro), melancolía” (9). Las descripciones de cómo opera la sustancia en el cuerpo, además de ser un recurso estilístico para proveer de verosimilitud la anécdota narrada, es también un sello de autoridad que se extiende al autor para que sea ubicado en los extramuros de la cultura, que en el contexto nacional funcionó como en José Asunción Silva con el malditismo que en parte los llevaría al suicidio.<sup>48</sup>

El nivel de dependencia que en *De sobremesa* se presenta por la utilización repetida es en *¡Que viva la música!* un hambre de consumo, aclimatado por la amistad entre compañeros de viaje:

...: “¿sabes cómo?”.

“Claro que sí —respondí—. Si no habré visto *Viaje hacia el delirio*”. Me

armé de pitillo y aspiré duro dos veces por cada lado y él bajó la cabeza y yo no lo pude encontrar durante un segundo hasta que bajé los ojos y lo vi allí, todo agazapado en la cocaína. (26)

Las descripciones realistas, cinematográficas si se quiere, hacen que el lector acompañe la voracidad de experiencias de María del Carmen por todos sus viajes a través de las pepas<sup>49</sup>, LSD y los hongos, que vienen a funcionar, como se dijo, como una compilación de sensaciones.

Bueno, la probé y qué. Dura 10 minutos el efecto, que es fantástico. Después da achante y ganas de no moverse, espeluznante sabor en la boca, ardor en los pliegues del cerebro, fiebre, uno se pellizca y no se siente, ver cine no se puede porque da angustia el movimiento, sentimiento de incapacidad, miedo y rechinar de dientes. ¡Pero qué lucidez para la conversación, para los primeros minutos de una conferencia! Y si se tiene bastante, no hay cansancio: uno se la puede pasar 3 días seguidos de pura rumba. (26,27)

Con la contraparte de la magia que se promociona con el uso de sustancias, al igual que en *De sobremesa*, *¡Que viva la música!* plantea el valor agregado que se obtiene con el consumo:

“Luego viene el insomnio, el mal color, las ojeras amarillas y los poros lisos, descascarados. Ganas de no comer sino de darse un pase. Pero yo me sentía fabulosa” (27). Es decir, si bien se reconocen las bondades placenteras, se es consciente de los efectos que degradan el cuerpo e incluso así en el texto, en la voz de la protagonista, prevalece lo dionisiaco.

En cuanto al tratamiento sobre el tema de la juventud, *¡Que viva la música!* ingresa de lleno en la literatura de drogas, más cercana a la tradición mexicana de la Onda y, como se verá en la tercera parte de este capítulo, también a la literatura española que centra los conflictos juveniles dentro de las complicaciones de una sociedad esquematizada. Aunque las razones de la

imposición sean de naturaleza diferente, el resultado ofrece el panorama incierto de una juventud que vive el presente, presionando la transformación de los modelos generacionales actuales.

La droga en *¡Que viva la música!*, además de ser un tiquete de ingreso a geografías urbanas interculturales desde un norte económicamente fuerte a un sur de clases populares, también es un mecanismo de decodificación cultural no vinculado tanto al estrato socioeconómico como sí a los circuitos juveniles en los que la protagonista se adentra. Así, el consumo de drogas ofrece en la novela autoridad axiológica para una eventual revisión histórica y generacional.

Algunos, los más inquietos, les reprochaban su falta de talento para apreciar la noche, para tomársela, como decíamos, lo que significaba entonces que eran viejos, y otros, aún inteligentes, no salían de la certeza de que cuando se llegara la hora de evaluar esa época, ellos, los drogos, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros, los que pensaban parejo y de la vida no sabían nada, ... No, nosotros éramos imposibles de ignorar, la ola última, la más intensa, la que lleva del bulto bordeando la noche. (38)

Dicho lo anterior, podemos entonces asegurar que el consumo de droga en la novela, particularmente para María del Carmen, como en los personajes de las obras de la Onda mexicana, es tan sólo una de las prácticas, entre otras y no la más intensa, de los comportamientos obsesivos. La música es de lejos la razón existencial que imprime la transformación del personaje. “Me paré en mitad del cuarto, inútil testigo de esa fantasía. No necesité formulármelo para saber que mi destino era el enredo de la música.” (61), “Yo siempre me supe dotada de espíritu para la rumba y nada más,...” (55). Siguiendo la pista de la música, la chica se conecta con elementos identitarios latinoamericanos al pasar del culto a ritmos

populares norteamericanos como el Jazz y el rock con artistas como Eric Clapton (43) y los Rolling Stones (47), a diversificarse con los ritmos latinos enumerados en el cierre de la novela. Ello es evidente cuando la narradora, desde su paupérrimo lugar de residencia, escribe la discografía “de un mismo temilla antiquísimo africano” (171) entre cuyos exponentes, según el texto, se encuentran Ray Barreto, Richie Ray, Bobby Cruz, Willie Colon y Jhonny Pacheco, entre otras figuras estelares.

Aquí radica una distancia substancial entre algunas de las obras sobre consumo que se producen en España sobre la misma época. La droga aparece en las juventudes de los setenta y los ochenta para causar estragos de dependencia a través de viajes interiores. La novela española sigue de cerca el filón adictivo del personaje, aunque este no sea el centro argumental de la obra. En la novela colombiana, como en la mexicana de la misma época, la droga parece ser un mecanismo de viaje y no el fin último de la “rumba”. “La cocaína, además de ponernos a todos inmediatamente felices, provocó en Leopoldo dos horas de música en inglés, y yo lo admiré y lo adoré en mi devoto silencio,...” (39). Aunque María del Carmen termina en un limbo social, desclasada, desposada de las malas costumbres con las que creció, según dice (40), no se puede asegurar que aquella trashumancia se deba a un débil dominio de las drogas, como más bien a un intento de traición social y a la filiación sin límites a la música, al baile y a la vida nocturna.

De esta literatura donde las drogas son en definitiva una estilo de vida, ecos de los movimientos contraculturales de los sesenta y primera mitad de los setenta, donde el consumo de ciertas sustancias aparece relacionada con “el retorno a la vida rural, la insistencia en problemas de medio ambiente, la liberalización del sexo, el pacifismo, la corriente humanista de psiquiatría,... y, globalmente hablando [de] un abandono a ideales burgueses y proletarios en nombre de una especie de individualismo pagano...<sup>50</sup>” (Escohotado 879), la industria cultural

colombiana retoma luego de esto las contradicciones profundas por las que atraviesa el país en el avance, no ya de un consumo, sino del fenómeno del narcotráfico en las instituciones y el imaginario nacional. Inicia con ello una elaboración simbólica de la transformación social que ha operado en los colombianos. Algunas de las transformaciones quedan a la vista, como la violencia vinculada al tráfico de narcóticos, enriquecimiento rápido y desmesurado, corrupción política y administrativa, y sicariato, entre otras.

Un paso adelante en las representaciones mencionadas se dan en las novelas: *Coca: novela de la mafia* (1977), de Hernán Hoyos y *La mala hierba* (1981), de Juan Gossain. Tan solo un año después la novela de Gossain se lleva a la televisión, “se convirtió en el primer gran éxito sobre mafiosos en la televisión colombiana” (semana, par. 1). Otros intentos de esta naturaleza batirían records de audiencia y con ella Colombia entraría de lleno en el proceso de reconocimiento simbólico del mundo de las drogas en el país. Un ejemplo de ellos es la telenovela *El Divino* (1987), basada en la obra homónima (1986) de unos de los grandes escritores de la violencia política en Colombia, Gustavo Álvarez Gardeazábal. Luego con el seriado para televisión *Cuando quiero llorar no lloro*<sup>51</sup> (1991), se cerraría el segundo ciclo en el escenario televisivo, para reaparecer recientemente (primera década del siglo XXI) con un conjunto importante de telenovelas y seriados semanales<sup>52</sup> con altos niveles de sintonía. Luego vendrían las novelas sobre fenómenos marginales al narcotráfico como las de sicarios.

Sin lugar a dudas, una de las primeras preocupaciones que asaltó a la industria cultural nacional dentro de la problemática de las drogas fue el sicariato<sup>53</sup> que como fenómeno social dividió en dos la percepción del enfrentamiento contra las drogas en el país. Las alarmas se prendieron con el asesinato del ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla el 30 de abril de 1985 a manos de un joven asesino de 17 años de edad. La muerte de un alto funcionario del gobierno y

la presencia de un menor en hechos de tal naturaleza evidenciaron el desborde del fenómeno social del sicariato. Tres años después aparece la primera novela cuya diégesis se ocupa enteramente de aquella violencia juvenil vinculada a la marginalización de sus protagonistas en escenarios cercanos a la violencia del narcotráfico, *El sicario* (1988), del escritor Mario Bahamón Dussan, luego vendrían *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, *Morir con papá* (1997) de Oscar Collazos, *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape, *Rosario Tijeras* (2000), de Jorge Franco, *La comida del tigre* (2001) de Hernando García Mejía y las versiones cinematográficas que reciclaron al asesino juvenil en películas como *Sicario* (1994)<sup>54</sup>, de José Novoa, *La virgen de los sicarios* (2000), de Barbet Schroeder y *Rosario Tijeras* (2005), de Emilio Maille. Estamos de acuerdo con Oscar Osorio sobre la existencia de otras obras donde “aparece el fenómeno del sicariato, pero no como eje central de la anécdota, sino desarrollado marginalmente, como un elemento anexo a otras violencias” (69,70). Lo dicho hasta el momento sin embargo, nos permite marcar los hitos funcionales de la droga como temas, alejados definitivamente de una experiencia simbolizada del consumo.

El tercer impulso que canibalizaría<sup>55</sup> la industria cultural sería la explotación del drama de otros personajes marginales, satélites a la marcha operativa del capo y de alguna manera esbozados en la producción cultural previa. Ejemplo de ello son los correos de drogas humanos en la cinta *María llena eres de gracia* (2004), del director Joshua Marston; las mulas en la relación con el transportador<sup>56</sup> en la cinta *El arriero* (2009), de Guillermo Calle, que a su vez es reciclaje del libro de cuentos *El rebusque mayor* (1997), de Alfredo Molano; de las mujeres jóvenes que aspiran a mejor ubicación social y económica en *Sin tetas no hay paraíso*, novela de

Gustavo Bolívar Moreno (2005), seriado<sup>57</sup> dirigido por Luis Alberto Restrepo (2006) y en *Era lunes cuando cayó del cielo* (2008), de Juan Diego Mejía.

En la música nacional, a partir de los ritmos colombianos o foráneos, pero de fuerte arraigo popular, también es posible entretrejer los antecedentes de las narrativas sobre drogas en el país. Nos referimos al vallenato, la salsa y la música de los corridos prohibidos. Desde la bonanza marimbera en los años 70 la música vallenata adapta la huella del asunto social de las drogas en dos órdenes: el primero, a través de loas y reverencias cantadas a los nuevos representantes de una “clase delincuente” que, como se ha anotado, plantea la noción y la opone a otra ampliamente conocida en la región y es la de “clase emergente” o nuevos ricos. La pertinencia de la primera radica en que no es suficiente con ser nuevo rico para conformar los sujetos de sospecha por el origen de sus fortunas. El segundo aspecto se ubica entre las estrofas y después del estribillo, los intérpretes suelen improvisar saludos a amigos y a otros no tantos: “Para los primeros cantores era una costumbre saludar en medio de la canción a algún amigo, y lanzar pullas contra algún contrincante, todo esto con el objetivo de adornar la canción y ponerle sabor a la parranda” (Pacheco par. 2). Aquella intervención del cantante, producto de una iniciativa circunstancial en medio de la fiesta, se convirtió en un sello de identidad del vallenato.

Cuando este ritmo toma fuerza por su imposición local y alto consumo foráneo, se inicia un proceso de comercialización importante que lo convierte en folclore de exportación. En los años de la bonanza marimbera<sup>58</sup> se da una comercialización de los saludos, donde se empiezan a incluir “los patrocinadores, que en los años setenta fueron grandes marimberos como El Gavilán Mayor, Santos González; y Ubida y Encho Pitre” (Pacheco par 2). Según melómanos “Eran ellos quienes financiaban las grabaciones de muchos artistas, y sus principales clientes de parrandas; el saludo era la forma de expresar gratitud y pagar la deuda con fama” (Pacheco par. 2). Peter

Wade señala en la misma dirección, indica que “los emergentes traficantes de droga costeños patrocinaron músicos vallenatos que los nombraban en sus discos” (232-233). El saludo se convirtió desde entonces en una forma de comercialización que subsiste hasta hoy y es financiada por quienes tienen el dinero y necesitan reconocimiento social y político para una causa puntual.

No es sólo en ese aparte circunstancial del saludo donde se canta el fenómeno de los narcóticos. Algunas canciones vallenatas retoman el tema como motivo lírico del canto, convirtiendo la pieza completa en un homenaje al narcotraficante, como es el caso del *Gavilán mayor*<sup>59</sup> (1978); o en un canto de decepción, como en la pieza *Yo tenía mi cafetal* (1980). Como se aprecia y de acuerdo a los ejemplos citados, la música que circula en la costa norte colombiana en el contexto de la bonanza marimbera, años 70 y 80, festeja el auge y la caída de la bonanza de la marihuana.

En los años 80, “cuando el tráfico de drogas cambió a cocaína y se centró en Medellín, algunos de los grandes traficantes llevarían conjuntos vallenatos, entre otros músicos, para las fiestas de fin de semana en sus grandes fincas” (Wade 233). Con el traslado de la industria ilegal de las drogas al sur occidente colombiano y a la zona antioqueña, sus más grandes gestores, narcotraficantes, fueron reunidos bajo la denominación judicial de El cartel de Cali y El cartel de Medellín, respectivamente. Con ellos llegaron las transformaciones en las dinámicas sociales que los altos volúmenes de dinero ilegal traen consigo. Francisco E. Thoumi, marca precisamente ese hecho entre los efectos sociales y políticos que la industria ilegal afecta a las naciones andinas:

Cambios en valores, que tienen en cuenta el creciente materialismo y consumismo, la búsqueda de ganancias rápidas, cada vez mayor exhibición de

riqueza como símbolo de posición social, la negligencia en cuanto a los efectos de las acciones individuales sobre el resto de la humanidad;... (2)

En tal sentido, el desarrollo de ambos focos (carteles) criminales fomentan la aparición de un tipo de imaginario social que celebra las altas retribuciones a través de un bajo nivel de esfuerzo. En ese intento se eliminan etapas del proceso de formación del individuo que posibilitarían el éxito anhelado. Ejemplo de ello son los casos retomados en los textos sobre sicarios donde el proceso de formación del protagonista abandona cualquier opción de educación formal, o en los textos sobre mujeres “prepago” que descansan sobre el buen estado “estético” del cuerpo las posibilidades de éxito financiero si a través de él pueden hacerse a un amante narco.

En esta misma línea de análisis y continuando en el terreno de la música, la salsa sensual trasciende los valores tradicionales del amor romántico para centrarse en relaciones fugaces que están mediadas por otros intereses más de carácter pragmático. Pacini Hernández, en la reseña intitulada (1992) que escribiera sobre música colombiana para la revista *Ethnomusicology*, dice al respecto lo siguiente:

Over the years, however, much of the once hard-hitting salsa from New York and Puerto Rico that made such a powerful impact on Colombian audiences has degenerated into a homogeneous, insipid commercial product with romantic, ballad-like lyrics set to lush, highly stylized and utterly boring musical accompaniment; this has been variously referred to as *salsa sensual*, *salsa erótica*, or less-flatteringly, *porno-salsa*. (295)

Ciertamente, el amor sensual ya estaba presente en este ritmo tropical, es sin embargo a partir de mediados de los años 80 que la exacerbación del cuerpo femenino erotizado aparece con una fuerza inédita.

Ya “antes de 1986 cada uno de los más grandes grupos tocaba salsa romántica como parte de su repertorio. La lírica de buena parte de este nuevo estilo incluye acercamientos gráficos a temas sexuales, por lo que algunos le llaman porno salsa”. Los valores que despliega la porno salsa pueden ser leídos dentro un marco amplio de afiliación con los nuevos valores vehiculados por la industria narcotraficante en el país, señalados arriba por Thoumi, y que no son en manera alguna capital exclusivo de los países andinos, sino parte de las transformaciones de las aperturas económicas que beneficiaron a las industrias ilegales como a las culturales, y que intensificaron los intercambios del mundo hispánico.

Para la muestra, la cantidad de artistas puertorriqueños y dominicanos que impulsaron la nueva variante de la salsa romántica donde la mujer aparece como objeto erótico. Aun cuando la actitud es activa en términos de la participación en la contienda amorosa, es una actitud generada por un sujeto lírico masculino que nombra a la amante dentro de las limitaciones del escenario erótico. Veamos un par de ejemplos. El primero es *Devórame otra vez* (1986) de Lalo Rodríguez:

He llenado tu tiempo vacío de aventuras más  
y mi mente ha parido nostalgias por no verte ya  
y haciendo el amor te he nombrado sin quererlo yo  
porque en todas busco la nostalgia de tu sexo amor

La manera como empieza el primer párrafo y dados un par de hechos no del todo concluyentes, que la canción fue escrita por un compositor e interpretada regularmente por cantantes masculinos<sup>60</sup>, definen la masculinización del yo poético, cuya búsqueda de completud en la entrega sexual con varias amantes no es satisfactoria por el recuerdo de la ausencia de la amada. El texto ofrece hasta el momento un amor estrictamente erotizado que no es posible olvidar ni

quiera a través del sexo de otras. El resto de la canción ratifica la impotencia del amante por la ausencia de un sexo masculino puntual, pero al fin y al cabo objeto sexual y no sujeto sexual a juzgar por la falta de marcas identitarias de la amante que lleven al lector/escucha a pensar lo contrario.

Por la misma línea está la canción *Quiero llenarte* (1987) de Frankie Ruiz. Aquí la quinta estrofa, corresponde a la constante de la canción, de un sujeto lírico erotizado que pretende afectar a la amante con una sexualidad acometedora.

Quiero hacerte el amor sin más espera  
 Quiero hacerte el amor, quiero que sientas  
 Que la vida se enciende adentro tuyo  
 con el fuego que corre por mis venas.

Evidentemente, la identidad del sujeto femenino-receptor se construye con las limitaciones de un ejercicio carnal aplicado por el amante quien es el poseedor de la fuerza vital del nuevo ser femenino, “Que la vida se enciende adentro tuyo”, creado por el sujeto masculino a través de su sangre/semen, “con el fuego que corre por [sus] venas”.

La importancia de estos textos en el marco del desarrollo de los carteles de Cali y Medellín radica en la imposición cultural de un modelo cosificado de mujer que junto a las falsas economías del dinero a borbotones generados por el negocio de la droga, terminaría imponiéndose en un sector reducido de la comunidad femenina. Algunas obras de las narrativas del narcotráfico retoman aquel modelo de mujer y la convierten en protagonistas de dramas cuyos conflictos existenciales se limitan a la disyuntiva de tener unos senos grandes para poder acceder al amor de un narco<sup>61</sup>.

De este recorrido que se ha hecho desde la música vallenata con los saludos a

reconocidos traficantes de marihuana, a la música salsa que trascendió los límites de la salsa romántica para quedarse en los estrechos dominios de la cama de una mujer evanescente, frágil y superflua cuya única virtud radica en la capacidad amorosa del cuerpo, pasamos a otra forma de homenaje a los personajes que alimentan la producción cultural sobre el mundo de la droga. Nos referimos a una variante colombiana de la música de corridos prohibidos mexicanos que explora el filón popular de los orígenes de los protagonistas primarios de la guerra contra los fármacos.

Carlos Valbuena retoma las distinciones que hiciera Luis A. Astorga entre el corrido colombiano en relación al mexicano. Dice que aun cuando la influencia es evidente en lo musical y lírico, los corridos colombianos trascienden la copia en ambos aspectos. Por un lado, según los autores, la versión colombiana introduce “otras tradiciones musicales como el joropo” (15) y por otro, el corrido colombiano enfatiza “obsesivamente” en algunos aspectos que en la escuela mexicana no son el foco de atención. Entre ellos menciona los asuntos relacionados con las desavenencias de los extraditables<sup>62</sup> con el gobierno colombiano por los temores a los acuerdos de extradición con Estados Unidos (Astorga, “Los corridos” 16).

Después de una lectura cuidadosa del texto de Valbuena podemos aseverar que los corridos colombianos realizan un reciclaje de los relatos noticiosos que arroja la lucha diaria contra las drogas. Es en estos textos donde el referente ético suele ocupar la posición contraria al discurso oficial. Un ejemplo que reelabora el plan de recompensas que los gobiernos colombianos impusieron como parte de la estrategia, aquí focalizada en un yo poético víctima de la delación. A continuación la primera estrofa de la canción *El sapo*, interpretada por Rey Fonseca

Al contrabando y las drogas

he cantado mis canciones a las mujeres bonitas

también compuse mis sones

menos a un sapo marica que le faltan pantalones.

El sujeto lírico se opone a la figura de un soplón, cuya función de proveedor de información a la autoridades ha trascendido en el imaginario colectivo nacional en la metáfora animal de un batracio “cantor”. De esta manera lo que es una propuesta gubernamental de recompensas frente a la promesa de grandes sumas de dinero y discreción absoluta, el corrido la adapta a la anécdota íntima de una víctima y reescribe la delación desde su perspectiva pseudo-ética.

Sé que ese soplón de mierda ahorita me está escuchando

sé que anda en su camioneta con unas viejas paseando

sé que anda de vacaciones con mi dinero gastando

ese rin rin me decía cuando estábamos tomando

siempre seré el más derecho no me imagino aventando.

La canción va aún más allá de musicalizar y ficcionalizar la anécdota de un hombre que ha sido delatado por su socio y mejor amigo.

Más bien que se cuide el culo porque yo lo ando buscando

¡y ahí donde te encuentre hijo! ¡ahí donde te encuentre!

hay una cosa señores que ese soplón no sabía que tenía muy bien

pesada todita mi mercancía no mas sacó su tajada y me echó la policía

El texto se convierte en una amenaza a través de actos de habla compromisorios<sup>63</sup> en donde el yo poético asume un desafío futuro de venganza una vez salga de prisión.

El corrido colombiano tiende a construir su identidad, con la que se distancia del corrido mexicano, a partir de la reutilización de referentes noticiosos, geográficos y de personajes con los que marcan tiempos y espacios importantes en la configuración de una propuesta de mundo.

Aun cuando Valbuena asegure que “a diferencia del corrido mexicano, en el que se alternan las figuras heroicas de los contrabandistas con los estereotipos de vendedor/cliente propios de la cantina,” y asevere que en contraposición “el narcocorrido colombiano reconstruye las figuras omitidas por el discurso hegemónico y [ponga] al pueblo protagonista a contar y cantar su participación en la globalización” (32,32) de la droga, tendríamos que matizar esta apreciación e insistir que tal distinción se da más bien por los estrategias de intermedialidad, apropiaciones discursivas más amplias que en la producción mexicana y no necesariamente por la exclusión de figuras míticas en el mundo de las drogas colombiano<sup>64</sup>.

Resulta interesante y significativo que la estrategia de reciclaje de la versión colombiana de corridos se apropia no sólo del ritmo y de la música de su par mexicano, y no solamente del material noticioso sobre los hechos escabrosos nacionales que terminan reelaborados en la letra de las canciones, sino que las estrategias enunciativas del texto musical y audiovisual, en el caso de video musical, se apropian también de las formas noticiosas anteriores como aparatos mediáticos, de tal manera que los informes de alto impacto transmitidas por radio y televisión son entonces, en su contenido y en su soporte medial, elementos reelaborados por las canciones. *El corrido de Santofimio* y *El corrido muerte anunciada* son una muestra de ello. Ambos textos apelan a la forma modal noticiosa para dar inicio al texto y como prolegómeno del contenido melódico. Veamos como inician ambas canciones: “— ¡Atención! Noticia de última hora. El ex senador y ex candidato a la presidencia Alberto Santofimio Botero fue capturado hoy en la ciudad de Pereira”. Sigue la entrada musical. El corrido *Muerte anunciada* procede de igual manera: “— ¡Interrumpimos nuestra programación! Un cable desde Medellín nos informa: cayó Pablo Escobar Gaviria. Más detalles en breve”. Sigue la entrada musical. Dada la extracción rural de este aire musical y su proyección de consumo popular, la selección de fragmentos

radiales-noticiosos aporta drama e inmediatez al acuerdo tácito entre texto y lector. Convierte en símbolos paradigmáticos no solo al personaje, sino al hecho que lo enmarca. Son fragmentos de acción canibalizados por la industria cultural, y devueltos al ciclo del consumo.



Fig. 4. *La muerte de Pablo Escobar* (1999), Fernando Botero, Óleo sobre lienzo, 50 x 38 cm.

Museo de Antioquia.

La vida y la muerte de Pablo Escobar se convierten en un fenómeno mediático. Ya en 1999 Fernando Botero pinta un lienzo sobre el momento trágico de la muerte del capo. Con lo cual y aunque no es la primera vez que las violencias colombianas son llevadas a las artes visuales<sup>65</sup>, el tema del narcotráfico se convierte en tropo de la plástica nacional.

En el caso del cuadro de Botero, la obra retoma la anécdota del título y reconstruye los últimos instantes del personaje huyendo sobre los techos de un barrio de Medellín. El retrato naif y bastante literaturizado recrea varios de los elementos conocidos sobre la muerte del popular narcotraficante, a saber: Medellín, el paradigma de ciudad rural encerrada entre cordilleras, el intento de fuga y la caminata por los tejados, el personaje armado y a medio vestir; y la lluvia vertical de disparos que finalmente le quitó la vida.

No todas las exploraciones plásticas sobre los asuntos y el mundo de la droga en Colombia son tan medidas y esquemáticas. De ello da cuenta la investigación *Una línea de polvo: arte y drogas en Colombia* (2009), adelantada por Santiago Rueda Fajardo. El autor ofrece un panorama en el que las exploraciones visuales se circunscriben con un enfoque crítico a la interrelación entre los binomios naturaleza y cultura y ecología y política (118). Este auge de una perspectiva más crítica que considera parte de las preocupaciones locales con los efectos de demandas foráneas son sin embargo, según Rueda Fajardo, preocupaciones recientes (16) que se quedaron rezagadas al espíritu examinador abordado por el cine y la literatura nacionales de las décadas precedentes.

Los nombres que la investigación provee de manera parcial, y a quienes llama “artistas del genero narco” son Fernando Arias, Wilson Díaz, Víctor Escobar, Leonardo Herrera y Miguel Ángel Rojas (18). Dice que entre estos

existe una constante búsqueda de referencias a hechos concretos, a una historia y una geografía específica relacionada con el cultivo de la coca y la amapola, los casos de corrupción política e infiltración del dinero ‘caliente’ en la economía legal, respondiendo en conjunto a las versiones oficiales y los prejuicios e intereses de los perseguidores/promotores/beneficiarios de este gigantesco negocio. (19)

Los textos visuales colombianos del género narco son, a juzgar por las referencias expuestas de modo somero, además de variados, en términos de la temática y del soporte expresivo, incisivos y con no pocas trazas de humor satírico.

### **1.3.2 De la novela de la violencia a la literatura de la nueva violencia en Colombia**

La tradición literaria y cultural en la que se inscribe la narrativa sobre drogas en el país está enmarcada en lo que se llama la novela de la violencia en Colombia. Esta literatura es aquella producción literaria que se produjo en este país desde el año de 1951 hasta 1965 de acuerdo a lo planteado por algunos estudiosos del tema<sup>66</sup>. La primera obra aparecida sólo se distancia poco más de dos años de la realidad histórica que recrea, los hechos violentos que sacudieron al país desde el año de 1948, con la aparición de la novela *El 9 de abril* en 1951. Durante el año de 1965 con la aparición de *Sangre campesina* y *Diálogos en la reina del mar* se cerraría este ciclo.

Desde el siglo diecinueve se produjo en el país una literatura que ubicó en el centro del debate los temas de barbarie que desde entonces demarcaron el escenario político-social de Colombia. Al respecto Raymond L. Williams se apoya en estudios realizados por algunos investigadores<sup>67</sup> para señalar el origen de la novela de la violencia en el año de 1858. Al respecto, en su artículo titulado: “Manuela: La primera novela de La violencia”, dice que aparece “precisamente durante una época de intensos conflictos ideológicos, pero [que] se trata de un

periodo en que las ideologías liberales predominan” (21). Desde aquí empezamos a encontrarnos con una de las características fundamentales que define esta literatura y es el enfrentamiento entre las dos corrientes de pensamiento político que han dominado la escena administrativa nacional; ideología liberal e ideología conservadora. Aunque la naturaleza del conflicto es, en apariencia, diversa en relación a las problemáticas generadas por los asuntos de las drogas, ambas se enmascaran en un conflicto cainita en donde dos o más ímpetus en geografías compartidas intentan eliminarse mutuamente.

Sobre la fecha de cierre del periodo de la novela de la violencia, atribuido, como se ha indicado, al año de 1965, los especialistas no terminan de ponerse de acuerdo. Algunos autores trascienden la categorización de la novela de la violencia dentro del espacio de tiempo cronológico mencionado y enriquecen el catálogo de más de medio centenar de novelas publicadas hasta la fecha<sup>68</sup>. De esta manera contienen otras obras producidas hasta diez años más tarde, como es el caso del investigador Pablo González Rodas en su estudio *Colombia Novela y Violencia* (2003), donde incluye *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez y *Cóndores no entierran todos los días* (1972), de Gustavo Álvarez Gardeazábal. Las razones que aporta son que las obras mencionadas recrean la problemática de violencia a la que se hace mención, al respecto dice: “...discutiremos *Cóndores no entierran todos los días*, por ser una novela testimonial del auge y el clímax de la violencia en la región del Valle del Cauca, y que responde a vivencias personales del autor” (17). De la obra cumbre del escritor colombiano, plantea que efectivamente hay violencia en *Cien años de soledad* (1967), “donde el coronel Aureliano Buendía emprende treinta y tres guerras para perderlas todas, tiene diecisiete hijos que mueren en circunstancias violentas, y él mismo envejece víctima de la soledad y del olvido” (18). En la misma perspectiva, Manuel Antonio Arango escribe *Gabriel García Márquez y la*

*novela de la violencia en Colombia* (1985), en la que por supuesto incluye *Cien años de soledad*, y de la cual dice que la disputa partidista entre liberales y conservadores ocupa buena parte del texto —184 páginas— sumadas a las reflexiones y reminiscencias que las mismas generan en los personajes a lo largo de la obra (60). Es decir, la violencia opera, entre todas sus manifestaciones, en la concreción del espacio como el conflicto primario y como ramificaciones de sus consecuencias.

En consecuencia, deberíamos incluir dentro de esta flexibilización temporal la obra de Arturo Alape, *El Bogotazo* (1983), que retoma los hechos acaecidos el 9 de abril de 1948 y en general, ¿deberíamos entonces incluir toda obra que logre mostrar las contradicciones de la realidad nacional en el tristemente célebre enfrentamiento fratricida en nombre de los partidos políticos tradicionales aún cuando han sido publicadas en tiempos recientes? Mario Troncoso en “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (Hacia un proyecto de investigación)” plantea que “estas obras no han sido suficientemente estudiadas individual y conjuntamente y, por lo tanto, no se poseen más allá de lo temático, rasgos distintivos que permitan hablar de un subgénero dentro de las formas narrativas”.

Ahora, al realizar un paralelo en los que se reconocen las diferencias de la novela de la violencia que remiten a la época de los hechos con las novelas de épocas posteriores, donde la muerte, la barbarie y las injusticias sociales continúan siendo protagonistas; necesariamente tendremos que preguntarnos entonces ¿qué define la literatura de la violencia en Colombia? y ¿qué es la otra literatura cuya temática pareciera ser la continuación de la primera?

La literatura de la violencia en Colombia se define claramente por la utilización del conflicto político en todos sus matices, ya sea como fondo ambiental de los acontecimientos en los que se mueve el personaje, o como protagonista mismo que se convierte en agente o víctima

de la pasión guerrera entre liberales y conservadores. Porque “El autor” ha dicho Manuel Antonio Arango, “se ve obligado a narrar una serie de hechos, narración que se traslada de hecho a los lectores, por lo tanto hace partícipes a los mismos de una tragedia personal”(12) y apoyándose en Gerardo Suárez Rendón complementa:

Pero si la tragedia no es únicamente personal, sino común con la sociedad de la que él forma parte, con la ideología política o religiosa con la que él simpatiza, y su intención es mostrar el drama que se desarrolla dentro de la institución de su preferencia, entonces su compromiso es mayor, no ya de carácter personal, sino institucional. (13)

Esta literatura que se ha desarrollado en algunos países de Latinoamérica y en España se la ha llamado literatura de urgencia, o especial, o de compromiso, o literatura de partido “que a su vez produce una estética de urgencia” (13). En el caso colombiano sólo después del año 48 sus nacionales pudieron reconocer que estaban inmersos en una época histórica realmente dolorosa, y se dedicaron a llevar al papel muchas de estas experiencias. Se produjeron cerca de setenta obras de las cuales muy pocas escapan del olvido de la historia y de los lectores, debido a que fue una literatura monolítica que perseguía en gran medida servir de medio de difusión a las ideas del autor. El producto final resultó un panfleto cargado de injusticia, sangre y moralidad política. Estas novelas tenían por objeto desacreditar al partido contrario en el que militaba el autor, a la vez que santificaba y victimizaba al protagonista, a sus círculos cercanos y al partido de su militancia.

En Colombia, a mediados del siglo XX donde los hombres de letras solían ser hombres de leyes, no era raro encontrarse con que los poetas y los novelistas ostentaran cargos públicos y se dedicaran a la política o a la práctica del derecho. Cuando estalla el conflicto, luego de la

muerte de Gaitán y algunos años después que el general Rojas Pinilla asumiera el poder, los políticos y ciudadanos comprometidos ideológicamente, en especial con el partido liberal, deciden presentar la versión de sus hechos con la escritura de las historias que horrorizaron al país. En sus novelas se encargaban de satanizar al bando contrario, mostrando niveles de injusticia y sadismo, como la inclusión de las prácticas tanatológicas, cuya crudeza evidenciaba la ausencia de intenciones estéticas y más bien confirmaban el carácter de compromiso ideológico de la obra.

Cuando las tribunas públicas y los medios impresos no funcionaron como espacios de denuncia, estos ciudadanos “politizados” acudieron a la novela como opción única al fomento de la verdad. Un hecho particular que denota lo anterior es que los conservadores utilizaron muy poco la novela como arma de denuncia y descrédito contra los liberales (Suárez Rendón 81,82). Aquello se debió al hecho que la verdad institucional estaba en manos del gobierno conservador y era quien disponía de los medios de difusión tradicionales. Les correspondía a los defensores del bando liberal rescatar en su versión de los hechos las atrocidades sufridas a manos del bando contrario. En este intento se produjo en Colombia la primera representación masiva del eje temático de la violencia y cuya secuencia, en la segunda etapa lejos de reelaborar el conflicto bipartidista, prefiere ahondar en la diversificación de una violencia en apariencia nueva.

Las obras que han logrado trascender las lecturas básicas han sido aquellas cuyo valor estético ha trascendido el valor promocional-panfletario y su innegable valor sociológico.

Ejemplo de ellas, además de las mencionadas anteriormente, encontramos; *El Día señalado* (1963), de Manuel Mejía Vallejo, *La Hojarasca* (1955) y *La mala hora* (1961), de Gabriel García Márquez, *El Cristo de espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1954), de Eduardo Caballero Calderón, *La Casa grande* (1954), de Álvaro Cepeda Samudio (1974) y, entre otras, *Cóndores*

*no entierran todos los días* (1972), de Gardezabal. Algunos de estos autores continuaron con una amplia producción novelística y fueron quienes abordaron el conflicto desde miradas literarias y no como meras armas de denuncia.

### **1.3.3 Las dos violencias. Una mirada estética**

Perseguimos la búsqueda de los componentes diferenciadores de la literatura de la violencia clásica para, luego, establecer la ruptura y el punto de inicio de la literatura de la nueva violencia. Es decir, finalmente ¿dónde ubicamos la otra literatura que hace de la violencia una constante en algunas de las obras de la narrativa nacional contemporánea? La respuesta es que debemos establecer otra categoría para reunir las bajo el título tentativo de la “nueva violencia en la narrativa colombiana”.

Augusto Escobar Mesa en *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana* (1997), define algunas características de la novela de la violencia clásica en el país, haciendo una distinción entre la novela de la violencia y la novela sobre la violencia. En este último grupo es a donde nos vamos acercando estéticamente a la nueva violencia en la literatura contemporánea colombiana en tanto abandona completamente la reflexión partidista, o por lo menos no se define estructuralmente la lucha política bipartidista en el desarrollo de los acontecimientos. La novela de la violencia presenta, según Augusto Escobar Mesa varias características: a) La persecución en el planteamiento de la anécdota de manera desenfadada sin intenciones estilísticas o estéticas, donde el testimonio prevalece por encima de la intencionalidad narrativa. b) Es una literatura construida de material básico que se apodera de toda la novela apelando al número de muertos y a las cantidades cúbicas de sangre (117-118). Su intensidad de escándalo se nota incluso desde el título. El autor cita algunos ejemplos: *Ciudad enloquecida* (1951), *Sangre* (1953), y *Los cuervos tienen hambre* (1954) entre otros<sup>69</sup>; c): Estas obras son fácilmente delimitadas dentro del

conflicto histórico de la época de la violencia porque la literatura en este caso depende y se construye de los hechos históricos. Dice que la extensión del relato está estrechamente ligada a la extensión temporal de los hechos narrados (120,121).

La novela sobre la violencia en oposición a la primera, según Escobar Mesa a): Abandonaría la rapidez en el afán de consignar unos hechos y por el contrario se distanciaria de los mismos desde reflexiones críticas. Esta literatura presenta la realidad novelada con mayor complejidad “donde interesa el personaje como estructura redonda en su estatuto semiológico”<sup>70</sup>, y donde la dinámica creativa, según Augusto Escobar Mesa, define la construcción del espacio y del tiempo de la narración, estrechamente ligado al proceso mental de quien refiere los hechos (126-127). Es decir, hay una entrada a otras miradas a otros puntos de vista frente a los sucesos. b): “Es la literatura que se interesa por la violencia no como hecho único, excluyente, sino como fenómeno complejo y diverso. No es la violencia como acto lo que cuenta, sino como efecto desencadenante” (128). c): La materia de la que se nutre esta literatura no son necesariamente los hechos violentos, sino los efectos y la transformación en el tiempo que generan los mismos.

Esta partición que realiza Escobar Mesa sirve a nuestros propósitos en el afán de identificar la evolución del género de una novela de la violencia a lo que hemos llamado “nueva violencia en la narrativa colombiana”. A partir de aquí es donde centraremos nuestro interés como antecedente inmediato de las narrativas sobre la violencia vinculada al narcotráfico.

#### **1.3.4 Gabriel García Márquez como puente de la novela de la violencia hacia la nueva violencia en la narrativa colombiana.**

Más que la diferenciación desnuda de los ejes temáticos que podríamos delimitar a las luchas entre liberales y conservadores en diversos espacios del territorio nacional o el ingreso de nuevos sujetos de la violencia, lo que nos ayuda a identificar la ruptura de una narrativa a la otra es el

cambio de mirada, la actitud y la posición de quien narra los hechos. La literatura colombiana superó la etapa de la novela de la violencia en los componentes ideológicos que como hemos dicho estuvieron limitados en la toma de posición política de los autores que no eran novelistas.

Hacia el final del segundo periodo aparecieron en escena un grupo de escritores que supieron tomar la distancia prudente para producir obra relativa a la violencia anterior. Hicieron su ingreso en el panorama literario a partir de los concursos de cuento y novela que organizaron el periódico El Tiempo y premios ESSO respectivamente<sup>71</sup>. Esta nueva literatura colombiana se beneficia de la distancia temporal de los acontecimientos y de la posición crítica frente a la producción partidista de la literatura de urgencia que se escribió en la primera etapa. Empezaría un periodo de reconocimiento internacional de esta nueva producción a la cabeza del primer premio Nadal concedido a Latinoamérica a Manuel Mejía Vallejo con la obra *El día señalado*<sup>72</sup>, luego vendría la producción de Gabriel García Márquez, quien a nuestra manera de ver establecería el puente definitivo, desde una perspectiva de recreación de la violencia en la literatura colombiana, entre la literatura de este periodo producida hasta aquí y la literatura de la nueva violencia en la producción contemporánea nacional.

Si bien es cierto que Gabriel García Márquez retoma elementos de la violencia ideológica partidista desde una posición más o menos neutral, también lo es que logra imprimir a sus personajes vida y decisiones propias. De tal suerte que no es el narrador o el autor inferido quien manipula las decisiones de los protagonistas, sino que les permita fluir a ellos desde una voluntad propia y bajo circunstancias ajenas al narrador. Por otro lado, esta lucha frontal de ideologías partidistas no se centra en el relato como tema exclusivo, sino que es parte de los matices contradictorios de la identidad del universo macondiano.

García Márquez desplaza el eje temático de la violencia a otras esferas, trascendiendo el tema básico de la novela de la violencia en Colombia. Para graficar lo dicho se plantea el siguiente ejemplo en *El Coronel no tiene quien le escriba* (1962). Este es un relato corto donde la violencia aparece agazapada desde el íncipit hasta el éxplicit, veamos:

El coronel destapó el tarro de café y comprobó que no había más de una cucharadita. Retiró la olla del fogón, vertió la mitad del agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata (7).

El desplazamiento temático de la violencia toma lugar en este aparte de la obra en la agresión del sujeto frente a su circunstancia de pobreza, frente al hecho de vivir en una casa de piso de tierra y tener que tomar café-óxido.

Igual sucede en el éxplicit donde la mujer del coronel agobiada por la incertidumbre le dice: “Y mientras tanto qué comemos” preguntó, y agarró al coronel por el cuello de la franela. Lo sacudió con energía / —Dime, qué comemos.” El coronel le responde en una de las líneas más violentas de la literatura colombiana reducida a una palabra. “—Mierda” (92).

La violencia ejercida en la obra es la del estado frente al individuo que lleva más de quince años esperando el cheque de la pensión y que permanece sobredimensionada precisamente porque ese servidor público comprometido, en la vejez, no tiene que comer. También es la violencia del narrador frente al lector al someterlo a la presencia de la palabra burda del personaje estableciendo una relación entre lo abyecto y la comida.

Gabriel García Márquez sería entonces un antecedente importante de la nueva violencia en la literatura contemporánea colombiana. Los escritores nacionales que vendrían luego,

intentarían trascender desligándose definitivamente del realismo mágico, la literatura rural, la novela total y asumen la exploración de la novela urbana con personajes complejos apabullados por la condición postmoderna. Estos escritores afrontarían la muerte del padre, tal y como lo dijera la investigadora colombiana Luz Mery Giraldo en el prólogo del libro *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*:

Esto no siempre significa cuestionar la calidad y fortaleza de su obra, mucho menos desdeñar su trabajo, sino, en términos freudianos, adquirir independencia, liberarse del principio normativo y buscar la propia identidad: matar al padre. Dar muerte al padre no es negarlo, sino afirmarse ante él, liberándose de la sujeción de su poder patriarcal.<sup>73</sup> (13)

La superposición simbólica de una nueva narrativa que continúa apoyándose en las violencias colombianas en su intento de trascender las escuelas precedentes, quedaría subyugada a la nueva y ambiciosa mirada iniciada por García Márquez sobre las ya tristes circunstancias de la violencia que pareciera no dejar espacio o agentes sociales sin contaminar. Es aquí donde las drogas y los universos que la concitan son la nueva materia que enriquece la nueva narrativa, en la continuidad de la tradición literaria donde los relatos sobre drogas son la más reciente versión de las miserias nacionales.

#### **1.4 A manera de cierre**

Las obras seleccionadas como base del corpus para el análisis surgen de las reflexiones nacionales sobre sus propios procesos experienciales en torno al fenómeno con las drogas, pero también lo hacen dentro de una tradición sin sobresaltos de una literatura nacional. Si bien es cierto que el trazado de las representaciones en la historia cultural de las drogas en Occidente ha tenido un recorrido común, en México, Colombia y España guardan antecedentes de esa

representación global mientras ofrecen una evolución ajustada a sus propias peculiaridades culturales, sociales y políticas respecto de la problemática.

Así las cosas, *El amante de Janis Joplin*, *Leopardo al sol* y *La reina del sur* son parte de la cúspide cultural de su propia tradición, e incluso se alimentan en parte de las tradiciones y reflexiones del otro país que comparte ciertos aspectos de la problemática de la misma manera cómo la literatura de José Asunción Silva y Rusiñol se alimentan del decadentismo francés del siglo XIX; o como los de la Onda, Andrés Caicedo o las agrupaciones musicales *underground* en España hacen prestamos de la cultura popular norteamericana e inglesa de los años 70.

La literatura contemporánea a la que pertenecen los textos base de nuestra indagación hacen parte de un complejo constructo multidisciplinario y cultural rodeado no solamente de reflexiones y discusiones en torno al asunto, sino además de una producción plástica vigorosa, de una literatura que constantemente amplía los títulos y los escenarios de narración, y de un panorama musical donde se democratizan las versiones nacionales sobre las drogas y sus protagonistas.

## 2 Delimitaciones del escenario del universo narco: Representaciones narrativas del espacio

Estudiar el espacio en la narrativa narco tiene una gran importancia si se pretende dar cuenta de la naturaleza de esta producción cultural. Además de funcionar como uno de los aglutinantes del fenómeno literario en términos de la verosimilitud de la anécdota, el espacio aporta consistencia a la caracterización de los personajes y genera conexiones ideológicas de variadas tendencias. Lo anterior en tanto consideramos que el espacio es la calzada por donde se desplaza la anécdota, el área física textual donde se adecuan los rituales y las contradicciones de los personajes que lo habitan.

Un planteamiento integrador sobre este aspecto lo encontramos en el texto de María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista* (2000), que dice:

El espacio, entendido en su forma más sencilla como el escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, no se reduce a una categoría aislada, temática o referente al contenido. Es, antes que nada, parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto. (20)

En efecto, el escenario es la instancia físico-textual donde los personajes y los hechos se suceden. Aún más: las características del espacio tienden a incidir no sólo en el rumbo de los personajes, sino también en el tipo de lectura que se haga de la escena y, eventualmente, de la obra literaria. De tal manera, que las características del escenario y la forma cómo afecta al personaje y al lector contribuyen a la perspectiva ideológica que suele ser ratificada con los estudios del personaje literario en la obra.

A pesar de las posibilidades de análisis del espacio, no son muy populares los estudios sobre el mismo en la literatura. Algunos de ellos son las investigaciones adelantadas por Gastón Bachelard en la *Poética del espacio* (1957), Maurice Blanchot en *El espacio literario* (1955), R. Gullón en *Espacio y novela* (1980), e incluso, Mijaíl Bajtin en *Teoría y estética de la novela* (1989) con la noción de cronotopo. Son los otros componentes narrativos, tales como la acción, el personaje y el tiempo los que parecen cobrar importancia en los acercamientos analíticos, o como dice Manuel Ángel Vázquez Medel en *Del escenario espacial al emplazamiento* (2000), que cuando aparecen referencias importantes a la espacialización, estas emergen siempre de modo suplementario (119).

La misma noción bajtiniana de cronotopo, una suerte de confluencia dependiente entre el espacio y el tiempo en los fragmentos del texto (Bajtin 237, 238), evidencia la persistencia del tiempo sobre los aspectos espaciales en la literatura. Sin embargo, reconocer que una unidad espacial da razón, no sólo del lugar sino, del tiempo en donde se enmarcan los hechos en la multiplicidad de fenómenos que se presentan en las narrativas narco es únicamente parte del fenómeno que queremos dilucidar en este texto. Es por ello y porque la noción “espacio” arroja una diversidad de sentidos y acercamientos al objeto de estudio respecto del término, que preferimos trascender la noción de cronotopo y explorar otros tipos de confluencias que enriquecen el análisis del área de acción narco.

Como es de esperarse, el espacio en la literatura sobre drogas es predominantemente de carácter violento. David, por ejemplo, al inicio de la novela *El amante de Janis Joplin*, aparece en medio de una fiesta rural: “Hace frío pero ¿a quién le importa? El tiempo no iba a detener a las parejas que bailaban bajo la magia de la Luna en lo alto de la sierra, a la entrada de un cobertizo semioscuro donde sólo había una grabadora y un caset” (11). En un espacio nocturno,

montañoso e idílico, se ubica otro que debajo del techado parece aislar a quienes lo habitan de la aparente paz lunar.

Allí debajo el escenario es agreste, una chica, Amalia, no puede bailar “pues era una mujer apartada” (11) y ante el tedio juega un poco a la seducción con David. Unos jóvenes respetan las disposiciones de Rogelio Castro de no invitar a bailar a la chica y prefieren “molestar a David Valenzuela y asestarle manazos en la cabeza o en la espalda, al grito de Cierra el hocico, cabrón, se te va a meter una mosca” (11). La lógica de la posesión masculina sobre el sujeto femenino por parte del hombre que limita el campo de acción de la novia, porque la tiene separada para su uso exclusivo, se amplía cuando David con su actitud, luego de experimentar un orgasmo mientras bailaba, se convence de que la chica “[lo] quiere, me la voy a llevar a mi casa, la puedo mantener con lo que gano en el aserradero, si su novio se enoja me la llevo a Tamazula, le compro ropa, llegamos con mi tía Altagracia;” (15). La construcción de aquel espacio, semantizado de agresiones de género, se cristaliza con la llegada de Rogelio Castro, el ataque sobre el joven y la muerte del gigante a manos —con una pedrada— del “pequeño” David, como analogía bíblica. El escenario idílico descrito deviene en la tragedia que posteriormente plantea el hilo conductor de la anécdota, la expulsión constante del paraíso a manos de diferentes agentes, responsables históricos de las violencias nacionales<sup>74</sup>. Ante la imposibilidad de escapatoria espacial, David, finalmente acude a la muerte al lanzarse (suicidarse) del helicóptero antes de ser arrojado (asesinado) por miembros de las fuerzas del orden, hecho que haría referencia a una práctica sistemática de la guerra sucia en el México de los años setenta<sup>75</sup>.

*Leopardo al sol* y *La reina del sur* asumen un comportamiento similar en términos del cuño violento del espacio desde el inicio mismo de las obras, tanto en el plano de la historia como del cronológico. Los hechos en las tres novelas, como constataremos, se precipitan a partir

de la violencia y esta a su vez es el motor narrativo en la extensión de los textos. Ello es incluso válido en las versiones cómicas o ligeras de las narrativas sobre drogas. Sino piénsese en las mujeres de *Bajarse al moro*, que transportan hachís en las cavidades del cuerpo y luego tienen que expulsarlo ante el asedio de las autoridades fronterizas; o en la película *El arriero* donde el protagonista arguye no haber obtenido otra opción laboral más que coordinar el transporte de correos de droga humanos de Colombia a España, para acceder a través del dinero captado a la mano de su amada.

El espacio es pues violento por diferentes motivos, por su naturaleza agreste en términos de estrechez espacial como el caso de las chicas de *Bajarse al moro*, que transportan drogas en el “barco”, se acercan a la “línea de aduana” con droga en las “estrecheces del cuerpo”. También es agresivo el espacio porque se violenta en las disputas de poder de las geografías noveladas a partir de las acciones de los personajes. Tal es el caso del arriero, obligado a ceder ante las presiones externas de sus enemigos y las autoridades.

El desarrollo de este texto no sólo demostrará aquello, que es por demás un tanto obvio, sino que se preocupará por indagar la dinámica y la constitución de tal violencia dentro del terreno del espacio. En un primer momento nos enfocaremos en las escenas que dan entrada a las obras del corpus y eventualmente nos apoyaremos en el corpus general que articula lo que hemos llamado narrativa narco. En los apartes del capítulo se estudian las peculiaridades del espacio narco y sus efectos en la psicología de los personajes, el desarrollo de los ejes temáticos implícitos en él y las perspectivas narratológicas del que cuenta la anécdota.

El estudio sistemático que se hace del espacio permite extraer las configuraciones del texto sobre su propuesta de visión de mundo en relación al fenómeno estudiado. En un primer momento se efectúa un reconocimiento de los espacios transversales que se sostienen en los

esquemas narrativos de esta literatura. Con ello nos referimos a la noción más básica que alude al surgimiento de dos escenarios de carácter topográfico tras la acumulación descriptiva o referencial del discurso del narrador o de los personajes. La distinción alude a la categoría de encuadre en que el escenario plantea al sujeto en términos del nivel de desplazamiento; los cuales pueden ser de un estatismo escénico, que aquí llamaremos espacios obstruidos, y otro de una movilidad transformadora del personaje que implica necesariamente un cambio inesperado del trayecto geográfico.

Lo dicho es aun más evidente en textos de narrativas dramáticas donde se incrementa la intensidad simbólica de la problemática. Aquí, como hemos dicho, se analizan los pormenores de tal desarrollo pero avanzando en la propuesta metodológica que permite observar otras peculiaridades del espacio topográfico, entre ellas la transformación del escenario en virtud de la transformación del sujeto y su nivel de movilidad. En suma, se proponen dos entradas complementarias entre ellas, denominadas espacios obstruidos y espacios de movilidad. Ambos remiten a hechos concretos que afectan el desempeño del personaje, como también la delimitación de las peripecias dramáticas. Se abordan en la categoría de espacio de movilidad dos entradas que apelan a la transformación cultural del héroe: una desde la naturaleza de los fenómenos migratorios, y la otra desde los cambios de ascenso y descenso en las escalas de estratificación social.

En esta tercera parte se considera el espacio como zona de paso, como escenario habitado por diferentes violencias; las mismas que a su vez generan el trasiego del personaje. Este establece una relación conflictiva con el espacio, y entiéndase que aquí nos referimos también a los actores que lo afectan y lo moldean a sus intereses, de allí las contradicciones vitales entre el personaje con su lugar de origen, que, eventualmente, se ve obligado a abandonar. En adelante,

los personajes inician un recorrido sin retorno que los lleva a establecer una relación peculiar con el hogar de la memoria. En este aparte se realiza un estudio sobre los espacios de transición en las novelas del corpus, que se convierten en estaciones itinerantes del desarraigo de los personajes. El fenómeno del distanciamiento del hogar primero, si bien conlleva al alejamiento del lugar de origen y de sus prácticas culturales, también acerca, inevitablemente, con otros escenarios sobre los que el personaje se posesiona. Este aparte en definitiva, presenta las condiciones de aquel distanciamiento y las adquisiciones de la nueva experiencia.

Otro tipo de movimientos estacionarios que configuran el espacio de la narrativa narco son los concernientes a la direccionalidad de la movilidad social del personaje. Atendiendo estos intereses se aplican las nociones sociológicas de “movilidad social” de Patricio Solís en el texto *Inequidad y movilidad social en Monterrey* (2007), quien considera que los sujetos en su proceso de transformación y reubicaciones sociales avanzan de manera horizontal o vertical y no necesariamente hacia un “adelante” (27). En este estudio se considera que la instancia narradora cumple un papel importante en la configuración del espacio de tránsito social si se tiene en cuenta que es a partir de ella que al personaje se le confiere reconocimiento excepcional. Dicho de otro modo, es a partir del narrador que la narrativa narco parece convertirse en una suerte de anecdotario de admiraciones donde una voz plural despliega reconocimiento no sin algo de crítica sobre la epicidad de los textos.

En la siguiente entrada del capítulo se estudia la estética kitsch como una estrategia fallida de ascenso social. Ello, en tanto que el sujeto narcotraficante encuentra una posición ambigua frente a su figura: de apertura en los negocios en virtud de su dinero, y de aprensión en virtud de su inadecuación<sup>76</sup> estética y social. Los textos exponen el fracaso del ascenso social

bajo la estrategia de anteponer dinero y construcción sumaria y simulada de la imagen para el reconocimiento de pares que no aceptan al narcotraficante como tal.

Por último, se estudia la presencia textual de otros recursos mediales en las novelas del corpus. La música, particularmente, recrea y amplía el valor referencial del espacio, pero también lo dota de un valor añadido que extiende al personaje y a la diégesis los valores y las tensiones del texto medial foráneo. Por consiguiente, la manera cómo los diferentes textos mediales se literalizan, aporta grosor semántico a las novelas. Interesa en este aparte estudiar la forma en que la intermedialidad rediseña el espacio.

## 2.1 Espacios obstruidos

Un primer escenario pues en las novelas sobre drogas tiende a ser escaso y de temporalidad corta porque su función es ubicar espacial y temporalmente a los sujetos en los puertos de las futuras travesías de la anécdota. Como se anotó antes en relación a *El amante de Janis Joplin*, el espacio en la narrativa sobre drogas se desarrolla en medio del ímpetu de la fuerza. Veamos a través de esa idea el inicio de la novela colombiana *Leopardo al sol* para comprobar cómo la configuración de la rudeza del escenario define en parte el desarrollo de la trama. Aquí la primera parte del texto:

Ese que está ahí, sentado con la rubia. Ése es Nando Barragán. Por la penumbra del bar se riega el chisme. Ese es Nando Barragán. Cien ojos lo miran con disimulo, cincuenta bocas lo nombran en voz baja.

...

La frase resbala por la pista de baile, rebota en las esquinas, corre de mesa en mesa, se multiplica en los espejos del techo. *Bajo la luz negra se hace compacto el temor. La tensión, filuda, corta las nubes de humo y destiempla los boleros que*

salen de la rocola. Las parejas dejan de bailar. Los rayos de los reflectores  
 refulgen azules y violetas, *presagiando desastres*, Se humedecen las palmas de las  
 manos y *se eriza la piel de las espaldas*.<sup>77</sup> (11,12)

El uso del demostrativo en el primer fragmento de la cita, precisamente, sectoriza y en esa medida espacializa las dos instancias de la narración. “Ese” del que se habla en un escenario casi inalcanzable y el que habla y construye al otro como referente. La coincidencia de este primer escenario con el de *El amante de Janis Joplin* va mucho más allá del espacio musical, oscuro, estrecho y tenso; llega a la intimidación a través de una estética de la descripción. El escenario es construido por una voz que define al personaje en relación a la compañía femenina y en conformidad de quienes lo delimitan con la mirada. Es precisamente el recorrido del narrador a través de cada una de aquellas miradas que no sólo recibimos el peso del personaje, sino el temor que genera su cercanía. El escenario, por consiguiente, se va modulando dentro de unas limitantes de reconocimiento público con cierto deje de aprensión que, ante cada avance, ratifica la violencia latente. En efecto, Nando Barragán representa un riesgo por lo que significa él mismo como sujeto violento, pero además por la guerra pactada con sus enemigos, los hermanos Monsalve; guerra en la que eventualmente pueden quedar atrapadas personas cercanas.

La rubia que lo acompaña deja en evidencia la relación estrecha entre espacio y violencia cuando expresa: “Dicen que a tu paso no quedan sino viudas y huérfanos. ¿Con qué maldades has hecho tanto dinero?” (13). El espacio no es violento en sí mismo, sino que es violentado por el ejercicio vital del personaje. Asistimos pues a una naturaleza transformada de manera tosca por quienes la habitan. No estamos ante la violencia de la naturaleza romántica, por el contrario, sí ante la erosión relacional entre personaje y espacio, donde la violencia de este último es dada y redirigida a los otros sujetos del texto.

Por su lado, las implicaciones del espacio para Teresa Mendoza en *La reina del sur* no son la excepción a juzgar por los hechos acaecidos en el incipit:

Sonó el teléfono y supo que la iban a matar. Lo supo con tanta certeza que se quedó inmóvil, *la cuchilla en alto, el cabello pegado a la cara entre el vapor del agua caliente que goteaba en los azulejos*. Bip-bip. Se quedó muy quieta, conteniendo el aliento como si la inmovilidad o el silencio pudieran cambiar el curso de lo que ya había ocurrido. Bip-bip. *Estaba en la bañera, depilándose la pierna derecha, el agua jabonosa por la cintura, y su piel desnuda se erizó igual que si acabara de reventar el grifo del agua fría*. Bip-bip. En el estéreo del dormitorio, Los tigres del norte cantaban historias de Camelia la tejana. ... *Soltó la rasuradora, salió despacio de la bañera, y fue dejando rastros de agua hasta el dormitorio. El teléfono estaba sobre la colcha, pequeño, negro y siniestro*. Lo miró sin tocarlo. Bip-bip. Aterrada. Bip-bip. Su zumbido iba mezclándose con las palabras de la canción, como si formase parte de ella.

...

El agua que le caía del cuerpo formaba un charco a sus pies. Seguía sonando el teléfono, y supo que era no era necesario responder a la llamada y confirmar que al Güero se le había acabado la suerte.<sup>78</sup> (11,12)

La distribución espacial en *La reina del sur* parece ser más compleja que las obras anteriores. Ello se debe a que ciertas características que enriquecen la materialización del espacio aparecen aquí desde el inicio de la obra, a saber: mecanismos de intermedialidad que serán estudiados más adelante, además una serie de elementos que se circunscriben al espacio íntimo del baño. Es decir, el baño es construido por la semántica de sus partes y de las funciones que cumple. Pero es

la detención del tiempo y la enumeración de actos a medio camino que configuran un espacio quebrantado por la violencia. Espacio y pose del personaje están aquí interrelacionados.

Una vez más es la violencia externa la que apoya el registro del escenario. A través de los flashes gráficos la narración sitúa al personaje en la mitad del acto íntimo del aseo personal, asalta a Teresa en total indefensión, lo cual significa un espacio que no agrede, sino que a través de acontecimientos externos el espacio-hogar es afectado y no cumple con su función de seguridad, o lo que es lo mismo, Teresa queda despojada del esposo y de la seguridad que este podía brindarle, en mitad de la total desnudez.

Visto el espacio de esta manera, queda expuesta la determinación que ejerce sobre el sujeto. Es, diríamos, un primer acercamiento de tipo fotográfico en cuanto a su movilidad estática, que permite reconocer el nivel de violencia y el posicionamiento escénico de los personajes en el ámbito pasajero de los acontecimientos. Es un espacio obstruido en tanto no genera como unidad espacial más que un escenario básico con una enorme carga de violencia que recae sobre el protagonista. Ésta es aplicada por los personajes auxiliares o los oponentes.

## **2.2 Espacios de movilidad**

El segundo espacio en términos de una movilidad activa, implica, como se ha dicho, un cambio inesperado en el trayecto vital del personaje. Como instancia de conversión, este es un espacio particularmente importante dadas las disputas en juego en las historias del corpus. Los retos significativos del personaje protagonista suelen darse en medio de dos espacios en tensión donde el sujeto asume uno como metamorfosis del otro. El espacio de movilidad se ubica en lo que Hommi Bhabha en *Displacement* (1994), llama “interstitial moments or processes that are produced in the articulation of ‘differences.’” Bhabha asegura que “[t]hese spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood and communal representations that generate new

signs of cultural difference and innovative sites of collaboration and contestation (269).

Hablamos de instancias apoyadas por una topografía espacial, pero de una movilidad direccionada a diversos espacios culturales, una de tipo migratorio y otra de ascenso social.

La divergencia se basa en una distancia cultural posibilitada por un trayecto físico, titulado aquí “espacios transculturales de carácter migratorio”; a otra que plantea no un desplazamiento significativo del sujeto en términos de distancia como sí en el trasiego cultural de tipo financiero y social, aquí denominado espacio “transcultural de movilidad social”.

El neologismo “transculturación” en modo alguno alude al introducido por Fernando Ortiz a inicios del segundo tercio del siglo pasado. Nos referimos con él a la idea de movilización cultural, siempre bajo la premisa del tercer espacio, “time-lag” introducido por Bhaba (184), creado en el intersticio, “*in between*” de la negociación entre el espacio precedente y el espacio objeto. Esta distinción es importante porque nos permite reconocer y eventualmente explorar los espacios de tránsito donde el sujeto se reajusta en términos de las imposiciones culturales que las transformaciones espaciales obligan.

### **2.2.1 Espacio transcultural de movilidad migrante**

La movilidad migratoria de los sujetos literarios contemporáneos tiene en las narrativas sobre drogas un valor inmutable, habida cuenta que esta literatura tiende a enfocarse en la direccionalidad de las drogas en sus múltiples estados narrativos. Uno de ellos es el tráfico de sustancias en el que varios espacios se encuentran implicados; un puerto de salida y otro de llegada. Piénsese al respecto en las obras que desarrollan las problemáticas de los correos humanos (ver capítulo 3); o las huidas de uno de los personajes, y en algunos casos tras la persecución de otros, lo que genera desplazamiento y eventualmente una transformación del

sujeto. Son justamente esos espacios en tránsito los que, como se dijo, reconfiguran al sujeto y ofrecen una transformación o evolución del personaje.

Por otro lado, las motivaciones de movilidad migratoria de los sujetos literarios suelen contener trazas de violencias solapadas, susceptibles de ser reconocidas a través de las construcciones que el texto hace de los escenarios. En la novela mexicana *El amante de Janis Joplin*, buena parte del espacio se plantea justamente como estaciones de paso a las que se llega por un gesto violento anterior, pero de la que se huye por un gesto violento actual. En los espacios de transición el personaje se revitaliza y adquiere experiencia foránea, lo que le permite eventualmente afrontar los escenarios poco amigables que están por venir.

Los espacios de transición suelen ser también el dispositivo de una nueva movilización. La edificación del espacio desde la narración y la semántica diegética plantean nuevamente la violencia estructural. Para el caso, Rogelio Castro quien sorprendió a David bailando con Carlota, enrarece el ambiente espacial con la amenaza que significa su presencia “..., [t]ú sabes bien que aquí mis chicharrones truenan, ... Rogelio... [huele] a alcohol y a mota quemada”. El espacio se amplía, “[l]a chica les dejó el campo libre” (15). Se ensancha de muerte, al estilo *western* donde los aldeanos se retraen para dejar que el duelo proceda. Se agranda tan sólo para contrastar la omnipresencia de Rogelio contra la insignificancia de David, quien inútilmente “procuró ir hacia el monte pero su enemigo, ... le cerró el paso... David intentó alejarse, mas el patio crecía y crecía con el espanto (16). Estamos ante una escena de humillación, calibrada no sólo por la violencia del personaje sino también por la agresión del escenario.

Las relaciones que ambos sujetos se plantean con el espacio están conectadas con su nivel de auto percepción. Para Rogelio, por ejemplo, la situación parece un asunto de espectáculo centrado en él; de puesta en escena, de fanfarronería matona: “antes de sacrificarlo [a David,] se

daba el lujo de apuntar al cielo con la pistola para luego bajar el arma lentamente” (16). Para David, por el contrario, es un asunto de humillación y soledad; “David vislumbró a Carlota Amalia vuelta de espaldas para no mirar, abrazada por sus amigas. Los demás permanecieron quietos. La violencia genera cobardía “(16). Ante la aparente distancia que el espacio proyecta sobre David, es él y no su oponente sin embargo quien mejor capitaliza los elementos provistos por el entorno “cuando tocó una roca con la punta de los dedos y le tiró una pedrada veloz a la cabeza” (16), con lo cual se concreta el símil del mito bíblico de David y Goliat. “Rogelio cayó sin sentido. El golpe fue tan tremendo que generó un vacío, un instante donde la luz de la luna estaba en las cachimbas... David miró a los otros llenos de asombro, ¿le pegué?” (16), ahora los asistentes al show no celebran, matizan la escena de tragedia “lo veían con caras alargadas como relojes de Dalí” (16). En efecto, dado los hechos que se avecinan para David no es el reconocimiento público hacia un joven “israelita” en evidente desventaja contra el oponente “filisteo”, satanizado, sino la carga criminal y la persecución de la familia narcotraficante.

En este contexto, el personaje migra a través de una zona estrictamente rural, el Triángulo Dorado, a una zona urbana de provincia, Culiacán, con el fin de salvaguardarse. La casa de sus tíos en el nuevo destino, no sería más que una estación de paso de la que tendría que salir pronto porque, si la violencia narcotraficante amenazaba su estadía en la casa paterna, ahora era el atropello militar en la casa tomada del tío, el que parecía asumir la representación del riesgo sobre David:

... los vehículos chirriaron frente a la casa, todo fue pasos y gritos, Ave María purísima, un comando de judiciales entró a la cocina, apuntándoles con rifles de asalto y escuadras cuarenta y cinco, ¡Todos contra la pared y no me hagan ningún ruidito!, ladró el comandante, un hombre gordo, que no cabía en el uniforme, con

bigote a la Pedro Armendáriz. Quiero un registro exhaustivo, ordenó a su gente, ... por favor, explíqueme de qué se trata, Que se calle el hocico, el comandante le pegó un culatazo en los riñones, Hablarán cuando yo lo autorice, ... al oír a su jefe, Mascareño pateó a David justo en el hígado, la patada fue tan tremenda que lo tumbó de lado, Identifíquese, pero David no traía identificación, ... Cuando todo parecía terminar, Mascareño infligió un rodillazo a David, que rodó por el suelo....

Dejaron la puerta abierta y la familia se quedó sumida en la impotencia,.. (25-29)

Este espacio y otros más del mismo tenor, donde un nuevo actor de violencia rarifica el área, es la constante y obligada itinerancia que lleva a David a ampliar los límites geográficos de la errancia. Al respecto, Ignacio Corona plantea que “el escape forzado de David significa salir de un lugar con formas locales de violencia para recorrer otros espacios de una violencia más institucionalizada, aunque no menos peligrosa” e insiste en que “[c]ada lugar de la geografía nacional está sujeta a leyes de poder y la opresión social: la capital del Estado a los judiciales, la aldea de los pescadores a las reglas impuestas por conductas atávicas, la sierra a los cultivadores de droga” (192). El engrosamiento de sentido alrededor de las falencias locales imprime a los espacios peso narrativo que robustece emocionalmente al protagonista. Aunque éste pareciera no ser consciente de los cambios, lo cierto es que adquiere experiencias, motivaciones a través de las cuales se reconstruye la percepción de ilegalidad en la que se encuentra el país, y en especial evidencia la faceta ilegítima del accionar de los organismos del estado.

Según Corona son justamente los escapes de David a estos espacios agrestes que el escenario novelado se enriquece con la inclusión de vínculos transnacionales (192). El espacio

local, opresor por la violencia infligida, se convierte en el determinante de los deseos migratorios del personaje.

California representa el sueño, la huida de las injusticias del terruño. Volver a ver a Janis se convierte en la obsesión de David y en una metáfora del deseo migrante. David incorpora en su circunstancia individual una de las tantas versiones sociales del ‘sueño americano’ que impulsa la migración y el escape del infierno local de la injusticia, la miseria y la violencia. (192)

Además de lo anterior, tendríamos que sumar a ello que el norte ofrece también, los visos esquemáticos del éxito a través de las condiciones excepcionales de David en el deporte del béisbol, como lanzador de pelota. Es decir, el planteamiento de una imagen fortalecida de un norte bondadoso en lo afectivo y en lo financiero, y pródigo en los asuntos de reconocimiento social se imponen como contraste al espacio de la violencia sistémica en México. Ante ese panorama, lanzarse al suicidio del espacio vacío puede ofrecer para David mayores réditos que seguir en manos de la injusticia estatal. En especial, si el personaje retoma la ensoñación del sueño americano que se desprende de la figura sublime de Janis Joplin que parece llamarlo a su encuentro. Habría que recordar aquí que al final de la novela David se lanza del helicóptero donde lo llevan aprehendido. En el corto viaje hacia la muerte, el personaje en la novela tiene la certeza del reencuentro trascendente con la cantante (250).

El espacio de la movilidad migratoria en la novela *La reina del sur* tiene un comportamiento similar en tanto la protagonista, Teresa Mendoza, recupera espacialmente las instancias de formación a las que se ve sometida desde su salida de Culiacán, México a un destino en los extramuros de España; Melilla y posteriormente a zona geográfica española. El proceso migratorio de Teresa Mendoza, como lo es el de David, también es producto de

amenazas. En la novela de Pérez-Reverte el traslado migratorio se realiza a través de pequeños traslados físicos de la protagonista, acompañados por el espectro de algunos personajes secundarios, cuya presencia apela a ciertas variables espaciales.

Para empezar, la obra delimita los espacios con recursos explícitos de la lengua de tipo semántico, pero además se sirve de las variaciones dialectales para configurar escenarios específicos y otros no tanto, pero que en definitiva se distancian de espacios generales. García-Alvite plantea en este sentido que:

El relator de la historia novelística usa una serie de vocablos y construcciones sintácticas que reflejan el habla mexicana, y concretamente la sinaloense, con términos como ‘chale,’ [‘]¡qué padre!’ ‘¡órale!’, ‘chamba,’ ‘carnal,’ ‘!bien gacho!’, ‘¡híjole!’ se expresa claramente una variedad regional y social del español mexicano que se compara y contrasta con otras variedad del español peninsular, o con el lenguaje técnico o el habla periodística y expresiones carcelarias, de los que también hay ejemplos abundantes en la novela. (93)

Las delimitaciones espaciales que la novela realiza a través de las circunscripciones lingüísticas no se limitan a plantear un espacio geográfico primario, sino que amplía el mismo con la movilidad migratoria de los sujetos novelados. Así, “los mexicanos” circulan alrededor del ámbito de acción de Teresa en Europa, el periodista español, alter ego de Pérez-Reverte se distancia y edifica un aura de investigación en relación a sus interlocutores en los tres continentes. La particularidad dialectal acompaña, por supuesto, al personaje, pero sobre todo lleva consigo las construcciones frente a la legalidad y la ética que de ellos se construye en la novela. Dicho de otra manera, las diferentes presencias, dadas sus funciones narrativas impregnan el aire de diferentes cargas tonales y con ellas se particularizan los énfasis en

escenarios narrativos. Así, la novela, de la mano de la protagonista, se desplaza de escenario en escenario a través del intercambio con las entidades lingüísticas.

El espacio de movilidad migrante en *La reina del sur* adquiere una importancia fundamental cuando la diversidad de participaciones de registros lingüísticos de tipos nacionales, profesionales y socioeconómicos, configuran un escenario global de la industria que opera sobre los términos de la legalidad y sus variantes institucionales. En esa medida, la presencia discursiva, semántica de o sobre Teo Aljarafé, el abogado de Teresa, habilita dos escenarios espaciales. Uno de ellos las asesorías legales.

—La parte práctica está resuelta —decía Teo—. Justificar ingresos y nivel de vida: bares discotecas, restaurantes, lavanderías. Lo que hace Yasikov, lo que hace tanta gente y lo que haremos nosotros. Nadie controla el número de copas o de paellas que sirves. Así que es hora de abrir una línea seria que vaya por ahí. Inversiones y sociedades interconectadas o independientes que justifiquen hasta la gasolina del coche. Muchas facturas. Muchos papeles. La agencia tributaria no incordiará si pagamos los impuestos adecuados y todo está en regla en territorio español, salvo que haya actuaciones judiciales en curso. (349)

El pequeño monólogo, por asuntos de espacio solo se alude a una pequeña muestra del diálogo en el que está inscrito, configura en sí mismo no solamente la envergadura profesional del personaje, sino el clima, la tensión y las disputas de poder sobre la capacidad de asesoría brindada a Teresa Mendoza. La suma de todos los espacios muestra el recorrido del personaje y las capitalizaciones emocionales y de gestión tanto en el ámbito público, privado e ilegal, como en el ámbito íntimo. Es en este último aspecto donde Teo también suele aparecer en la novela

para mostrar no solamente la itinerancia de un primer momento íntimo en España, sino en los diferentes viajes por Europa:

Con Teo, la relación profesional era óptima; y la otra, la privada —nunca se habría atrevido a calificarla de sentimental—, discurría por causas razonables. Ella no lo recibía en su casa de Guadalmina; se encontraban siempre en hoteles, casi todas las veces durante viajes de trabajo, o en una casa antigua que él había hecho rehabilitar en la calle ancha de Marbella. [...] Y Teresa rió. Se reía a menudo con Teo, por su forma divertida de ver la existencia, sus chistes correctos, su humor elegante. Era culto, había viajado y leído —le recomendaba o regalaba libros que casi siempre a ella le gustaban mucho—, sabía tratar a los meseros, a los conserjes de los hoteles caros, a los políticos, a los banqueros. (492)

La presencia de Teo es, como se ha visto, garantía de comodidad y lujo, de desplazamiento y adquisición de cultura y, por supuesto, trato de buen amante. A través de las interrelaciones entre la protagonista y un personaje importante en la obra quedan para la lectura muchos de los hechos que producen sentido, sin embargo en lo que compete en este aparte es el distanciamiento espacial en relación a una instancia anterior y sobre todo a la primera de donde inicia el recorrido la protagonista. Ese recorrido entonces, no es más que el traslado en pequeños trechos representados por la presencia discursiva de personajes alternados a lo largo de la historia narrada.

Las particularidades del espacio en esta novela se dan con la presencia del personaje a través de las relaciones discursivas que establece con los interlocutores, de tal manera que el espacio es remarcado y actualizado por el énfasis de los sujetos que intervienen en las acciones y los diálogos. De la misma manera, otros personajes cubren nuevos espacios tal y como sucede

con Oleg Yasikov, el jefe de la mafia rusa en el mediterráneo quien es el padrino, asesor y confidente de Teresa Mendoza; Pati O'Farrell, su guía y defensora dentro de la cárcel y guía social fuera de ella, hasta que se plantea con sus salidas en falso como el punto débil de Teresa.

De acuerdo a lo anotado, las novelas *El amante de Janis Joplin* y *La reina del sur*, construyen un espacio de movilidad migrante en tanto los personajes centrales sufren una transformación en diferentes frentes a raíz de los aportes que posibilitan la relación con los nuevos escenarios. En la novela *Leopardo al sol* el fenómeno de movilidad geográfica se da también, aunque en una zona más reducida, pero no por ello menos significativa en las transformaciones que este desplazamiento genera en los actores de la historia. En un comienzo a Adriano Monsalve y Nando Barragán “los identifica un aire de familia. Tienen el mismo golpe de perfil, la misma manera de ladear la cabeza [...]: todo y nada, distintos, pero iguales (20,21), son primos. Nando matará a Adriano por celos y con esta muerte se desenlaza una guerra cainita que termina cuando hasta el último de los varones de una de las familias caiga a manos de la otra. Ya desde los primeros momentos de la diégesis de la historia cronológica que cuenta la novela se vislumbran varios espacios, algunos de ellos como consecuencias de la inviabilidad de otros.

Aun cuando el desierto es el escenario abundante en elementos que revisten el espacio de vacíos y comodidades para la vida, es éste desde un comienzo el escenario de desarrollo para ambas familias.

Al principio de sus tiempos se sentaron juntas en la mitad de un paisaje baldío, de sedimentaciones terciarias y vientos prehistóricos, de montañas de sal y de cal y emanaciones de gas, donde la vida era magra y caía con cuentagotas. Le robaban agua a las piedras, la leche a las cabras, las cabras a las garras del tigre. Los dos

ranchos estaban uno al lado del otro y alrededor no había sino arenas y desolaciones. Como las dos familias eran conservadores no tenían altercados por política. (22)

Sin considerar el color del paisaje y la escasa cantidad de agua y vegetación, podemos decir que para Monsalves y Barraganes el desierto es el espacio paradisíaco, entre otras cosas porque es el único que conocen. Las opciones foráneas no son en absoluto atractivas más que para mercadear los nuevos productos del contrabando. La magia y el orden de la convivencia en aquel espacio paradisíaco se rompen cuando se desestabilizan los equilibrios del desierto y aparece la violencia entre miembros de la misma sangre. Monsalves y Barraganes son expulsados por las normas que dicta la tradición de su propio pueblo.

El anciano le revela entonces el código de honor, las leyes transmitidas de generación en generación, las reglas de la guerra que debe respetar.

—Barraganes y Monsalves no podrán seguir viviendo juntos —dictamina solemne, y por su boca chimuela habla la raza—. Tendrán que abandonar la tierra donde nacieron y crecieron, donde están enterrados sus antepasados: serán expulsados del desierto. Una de las familias irá a vivir a la ciudad, la otra, al puerto, y no podrán transgredir el territorio del adversario. (32)

La violencia es nuevamente el detonante de la movilidad. A partir de la expulsión del paraíso de los clanes antagónicos, se inicia la errancia en la que empiezan a desaparecer los miembros varones de ambas familias, pero también la diversificación de las actividades del contrabando hacia el tráfico de marihuana.

El personaje que mayor distancia cubre desde el lugar de origen es Mani Monsalve. Pero también, en el intento de abrirse cupo en los nuevos espacios, es rechazado por quienes lo

consideran un avenida imprudente: su esposa porque considera que Mani no ha dejado atrás la violencia atávica que puede marcar el fin de su propia familia, incluyendo el hijo que lleva en sus entrañas; la ruralidad de su hermano Frepe porque considera que Mani lo ha abandonado para darse la gran vida en la ciudad; sus testaferros quienes, beneficiándose de sus inversiones, no aceptan compartir el espacio del club y le niegan la solicitud de incorporación. El Monsalve más visionario, de mayor movilidad geográfica, se torna incapaz ante la inflexibilidad de sus socios de compartir como pares porque encuentra en ellos cerradas sus opciones por cuenta de la impertinencia cultural y social, no sólo como traficante de drogas sino también en los valores extendidos a la persona sobre su inadecuación social. Es decir, en el alto grado de abyección que produce en la comunidad el desajuste en las habilidades sociales adquiridas por tradición.

En términos de espacio, la ampliación de los ámbitos de acción cotidianos se correlacionan a la ampliación del catálogo de productos con los que ambas familias trafican, que en el caso aventajado de Mani le permitiría trascender otros escenarios en la búsqueda de la naturalización de los dineros ilegales y la limpieza de sus antecedentes criminales. La amplitud geográfica del recorrido supone cierto grado de apertura de paradigmas, tales como pasar del tráfico de marihuana al de cocaína, acceder a asesoría integral sobre la solución del conflicto con los Barragán, compra de cuna y respetabilidad, y la legalización del dinero (177). El nomadismo de los personajes y las distancias por ellos recorridas en los espacios textuales de las obras, se convierten en indicadores de transformación culturales que a su vez facilitan el intento de una movilidad social, fallida en el caso de Mani Monsalve.

### **2.2.2 Espacio transcultural de movilidad social**

El tránsito del personaje a través de diversos planos de las estructuras sociales conforma buena parte de la espacialidad de los textos narco. Así se asiste al origen del personaje, por lo menos en

términos de la historia narrada donde encontramos tres sujetos que no solamente se ven abocados a abandonar el hogar primigenio, sino que a través del mismo inician el peregrinaje social. A David en *El amante de Janis Joplin*, Nando Barragán en *Leopardo al sol* y Teresa Mendoza en *La reina del sur*, sin lugar a dudas las circunstancias los ubican en un intento de avance en aquellas estructuras de la “movilidad social”.

Se entiende por este último término el desplazamiento de los individuos hacia una posición diferente en los rangos de las estructuras sociales. Solís sistematiza las formas de movilidad social de la siguiente manera: “por su dirección puede clasificarse en horizontal y vertical; por su carácter temporal, puede dividirse en intrageneracional e intergeneracional; por su clase, puede dividirse en estructural (o absoluta) y relativa” (26). A partir de esta clasificación es claro que los personajes centrales de las novelas discurren a través de diferentes estadios sociales durante el tiempo de la narración. Son las particularidades de los escenarios que permiten la lectura de la movilidad social.

Como se anotó antes, se presenta una coincidencia narrativa entre la movilidad migratoria con la movilidad social, lo que implica la función protagónica de la violencia para la búsqueda del bienestar financiero y de reconocimiento público. En *El amante de Janis Joplin*, David por ejemplo como víctima directa de las violencias al escapar del paisaje agreste del Triángulo Dorado, donde no era más que “el tonto del pueblo” (11), recorre varias instancias a través de las cuales gana en reconocimiento y estatus grupal. Ejemplo de ello es la potencia y la puntería extraordinaria en su brazo con el que pasó de asesinar a Rogelio Castro a ser pitcher para un equipo de béisbol local.

El siguiente bateador entró a la caja y, a una señal del Cholo, David hizo su primer lanzamiento: la pelota tenía velocidad, dirección, control, y consiguió un

estraick, Ora putos, gritó el Cholo. Inmediatamente, el mánager del otro equipo fue a discutir con Gregorio, ¿y este morro, Goyo?, Me lo acaban de mandar de los Yunaites, Creí que te lo habían enviado los rusos, No seas pendejo, Ríos, los rusos no juegan beisbol; [...]

¡Machín, carnal!, le gritó el Cholo, Gregorio estaba eufórico y el equipo también, Pinche morro, ¿de dónde salió?; para completar la felicidad de Gregorio, el presidente de la liga llegó a informarle que lo eligieron mánager de Los Tomateros de Culiacán, que iría a los Ángeles a jugar seis partidos:... (40,41)

El deporte, en sus variadas expresiones, es uno de los mecanismos tradicionales de movilidad social heredados de las sociedades pre modernas<sup>79</sup>. David recibe los primeros indicios de un futuro promisorio y ello se colige por la invitación a jugar para el equipo, el viaje a los Estados Unidos y, primordialmente, por la actitud de admiración y no de burla de los pares.

Dado que David convive con una alteridad psicótica, la rápida ascendencia en el escalafón deportivo, que lo llevaría del equipo local a los Tomateros de Culiacán y de allí a Los Dodgers, no sólo se detiene y con ello la permanencia del estatus, sino que desaparece también la permanencia del reconocimiento.

La movilidad social en la novela coquetea con el personaje a través de espacios marginales a sus capacidades reales: tirar pedradas a los conejos, matar a Rogelio Castro, convertirse en pitcher para Los Dodgers e incluso tener un encuentro íntimo con Janis Joplin. Las experiencias épicas de David en este sentido parecen apuntar a la encarnación del sueño americano en una accidentada contra versión mexicana. El móvil que cohesiona el trasegar épico de David con el historial que de él hace la policía es el malentendido, la casualidad y la fatalidad que llevan a considerarlo tanto como excepcional lanzador de béisbol, como también una ficha

clave de las estructuras mafiosas de la región. La novela *El amante de Janis Joplin* transita una lista de escenarios del equívoco en donde las experiencias activan los mecanismos de movilidad social ascendente o descendente.

En la novela de Laura Restrepo, *Leopardo al sol*, el intento de transculturación de movilidad social es más evidente porque inmiscuye de manera activa a los pares. Es decir, el personaje alcanza a adquirir una dimensión superior en relación a los grupos sociales que le rodean. La movilidad migratoria es el complemento del intento de ascensión. Los dos personajes centrales de la novela, en zonas diferentes, asumen el proceso inicial del estatus que otorga la mirada del otro. Con lo que la direccionalidad vertical de la movilidad los ubica en una indeterminación social del la cual sólo Mani Mosalve intentaría avanzar de forma horizontal a través del apoyo de Melba Foucon, la asesora de imagen “que le dice cómo debe vestirse, cómo manejar los cubiertos en la mesa, con qué colonia perfumarse [y] qué palabras eliminar de su vocabulario” (226). Con la contratación de la asesora de imagen el personaje reconoce el desconocimiento de las señas y marcas de prestigio.

La asesora de imagen a lo largo de los espacios se plantea entonces como la guía en los terrenos vedados por su condición de clase y/o limitaciones anteriores en experiencias vitales. De tal manera que la asesora entraría a forzar el ingreso en la aplicación de varias estrategias. “Las instrucciones de la señorita Foucon fueron drásticas: debía olvidarse de la ostentosa casa de nuevo rico que tenía en la bahía y mudarse a otra acorde con su nueva personalidad” (226). Los escenarios sobre los que el personaje avanzaría se limitan al caserón colonial, que viene a ser la nueva morada donde la puesta en escena se construye alrededor de un discurso altamente irónico en el que intervienen extensos pasajes kitsch. El personaje deviene a un nodo intermedio, la

casona colonial, entre dos instancias sociales: la clase dirigente a la que quiere seducir y hacer parte, y a sus pares sociales, guardaespaldas:

De tarde en tarde al Mani lo golpea la nostalgia por la camaradería chabacana y alegre que lo unía a sus muchachos a la hora del peligro. Entonces baja al sótano y se sienta con el Tin Puyúa en las sillas de atrás de algún Land Rover, a tomar Kola Román a pico de botella y a conversar. Pero esto sucede cada vez menos. (237)

Tres hechos sobresalen del fragmento anterior que indican la distancia cultural del personaje con los “muchachos”: 1) La necesidad aparente de recobrar la fraternidad perdida, 2) El espacio subterráneo de la casa como la base de un proceso contrahecho, reservado para los chicos, pares sociales que quedan detrás o debajo tras su avance económico y ascenso social, y 3) En la vuelta a los orígenes, con sus amigos y en el sótano, el personaje vuelve a tener contacto con productos de consumo doméstico y a pico de botella una bebida soda de fuerte arraigo popular.<sup>80</sup>

Tanto en *El amante de Janis Joplin* como en *Leopardo al sol* la movilidad social termina en la eliminación física de los personajes centrales, con lo que la continuidad evolutiva del espacio, en términos de movilidad social, queda truncada y abierta a especulaciones que escapan a la anécdota descrita. En este sentido, sería el lugar de la muerte la última línea espacial en donde una movilidad social de carácter descendente tendría lugar, tanto en la manera de morir; suicidio en el caso de David y asesinato en el caso de Mani Monsalve; como en el hecho mismo del final del viaje.

*La reina del sur*, por su lado, no es una novela que cuenta con las fatalidades de las versiones hispanoamericanas aquí estudiadas. Teresa Mendoza en su trasiego transatlántico pasa de un espacio de dependencia y peligro, es decir un espacio altamente riesgoso en donde ella no

es más que la mujer del Güero Dávila, a otro en donde tiene un trabajo, llevando las cuentas en un prostíbulo.

El personaje antes de alcanzar los escenarios de reconocimiento social que la llevarían a ser miembro visible de los círculos “distinguidos” de la sociedad española mediterránea, libró batallas en los espacios menores del mundo criminal de las costas del Estrecho de Gibraltar. Es decir, el recorrido completo del éxito en *La reina del sur* aparece presidido por estaciones cortas en los sumideros de la ilegalidad, ellos son: en un prostíbulo como cajera; amante de un traficante; socia del mismo; partícipe en las persecuciones policiales en ejercicio de la ilegalidad; y apresada por tráfico. En el penal vive algunas de las experiencias estereotipadas que implica una visita prolongada a la cárcel de mujeres, entre ellas la exploración sexual lésbica. Luego vendría el cumplimiento de la condena, salida de la cárcel, asocio con un miembro descarriado de la élite madrileña, asocio con miembros de las mafias que operan en el Mediterráneo, ampliación de la infraestructura legal e ilegal.

La demarcación espacial en la novela funciona como estaciones de ascenso sobre los que la protagonista se apoya para lograr la cúspide. Momentos iniciales de ese recorrido se viven en la cárcel:

O’Farrell era una mujer hecha, con personalidad; y la recién llegada resultó muy influenciada por ella; buena familia, dinero, apellido, una cultura... Gracias a su compañera de celda, Mendoza descubrió la utilidad de la instrucción. [...] En sólo un año se graduó en un curso de matemáticas elementales, en otro de lengua y ortografía, y mejoró mucho en inglés. Se convirtió en lectora voraz, y al final lo mismo la encontrabas con una novela de Agatha Christie que con un libro de viajes o de divulgación científica. Y fue O’Farrell quien la animó a todo eso. [...]

Así que O'Farrell le hizo todos los recursos y papeleo para que consiguiera la libertad condicional y el tercer grado. [...] al salir en libertad, Mendoza pudo haber encontrado un trabajo decente: [...] Lamentablemente, su amiga estaba demasiado encanallada. Ciertos gustos, ciertas amistades. (252, 253)

Como se ve, la novela desarrolla como proceso de ascenso, relativo al espacio, la presencia de un representante de estructuras superiores que eventualmente lleva consigo a Teresa a escenarios de movilidad que de otra manera pareciera no poder acceder. Lo dicho se encuentra estrechamente relacionado a registros lingüísticos que dan razón de geografías compartidas, tanto en términos de clase como de legalidad. Un ejemplo de ello son los escenarios sobre los que el personaje Patricia O'Farrell, una reclusa de sangre irlandesa y jerezana, renegada de la cuna familiar, influye en Teresa, tanto en la apertura del negocio ilegal de transporte de sustancias, como en la transformación de la sinaloense humilde en una dama de renombre y no sólo por sus negocios controversiales sino también por el estilo y el buen gusto.

Sobre esta misma línea de análisis, son varios los personajes que en el intercambio dialógico tienden a escenificar climas y escenarios puntuales en la novela. Si con Pati O'Farrell Teresa da muestras de superación social y estilo, con su amante Santiago Fistera fue marca de trabajo duro y tenacidad, de igual manera con Teo Aljarafe lo es de sabiduría financiera, viajes y erotismo funcional, con Oleg Yasikov de intimismo fraterno, casi escolar, y técnicas de administración criminal. Teresa Mendoza es en términos sociales el resultado de las interacciones con las diversas facetas administradoras de su vida privada. Cada una a cargo de un sujeto creador de su propia aura, a saber: Pati O'Farrell una millonaria con estilo y descarriada; Santiago Fistera transportador de sustancias ilegales, de quien Teresa aprende el oficio; Teo Aljarafe, pulcritud profesional y amatoria; Oleg Yasikov, tensión criminal y sabiduría.

El sufrido ascenso social de Teresa Mendoza a lo largo de las vicisitudes que le plantea la novela está determinado por el equilibrio de las interacciones espaciales de cada una de las identidades que la sostienen. El texto en repetidas ocasiones insiste en la inteligencia: “... aprendía rápido, tenía instinto, una cabeza serena y un coeficiente de inteligencia alto” (253), en la habilidad: “— ¿Cómo llegó tan aprisa y tan alto? / —Ya he dicho que era lista y tuvo suerte. Llegó justo cuando las mafias colombianas buscaban rutas alternativas en Europa. Pero además fue una innovadora...” (382), y en el garbo adquirido: “... cuando la conocí ya vestía y se comportaba con clase. Sabía usar buena ropa siempre discreta: tonos oscuros, colores sencillos...” (432). A pesar de estas voces recurrentes que la reconocen especial, no se diluye la percepción de cierta mordacidad que recuerda constantemente que Teresa Mendoza es una venida a más. De acuerdo a las voces, el personaje pareciera no merecer los espacios ganados, aunque sí reconocen su tenacidad en cada uno de los hechos que le posibilitan las transiciones de movilidad ascendente.

Teresa Mendoza al terminar ilesa físicamente e incólume en términos judiciales es una excepción notable. Aquel beneficio divino no se presenta en *El amante de Janis Joplin* ni en *Leopardo al sol* en donde el sistema de ímpetus en el que intervienen los personajes acaban por cobrarles caro sus impertinencias y ambiciones de clase. No obstante, lo que sí queda claro es que no es gratuito que sólo el personaje central de *La reina del sur* haya sobrevivido a las estructuras de clase y no el de la novela mexicana y la colombiana. Teresa Mendoza, a pesar de las críticas veladas mencionadas arriba, es la única que vive una transformación genuina de aprendizaje dentro de la cárcel, a manera de una escuela obligatoria; y fuera, de la mano de Pati O’Farrell y Teo Aljarafe. En comparación, David y Nando Barragán no son más que un par de sujetos cuya ingenuidad facilitó además de su eliminación física su fantasmagoría social que en

el caso de David sería más de carácter afectivo por la búsqueda constante de su sueño americano encarnado en Janis Joplin.

En conclusión, el espacio en la novela narco: transcultural migrante y transcultural social, goza de una doble categoría de movilidad del personaje. Una, cuya distancia geográfica se proyecta en extenso y no implicaría necesariamente por sí misma un mejoramiento de la calidad de vida para el protagonista. La estimulación espacial que lleva al personaje al trasiego territorial migrante estaría en el orden de la violencia potencial o concreta que se cierne sobre su figura. Dos, cuando hablamos de escenarios con distancias más cualificadas donde la promesa del mejoramiento de la calidad de vida y el reconocimiento de los pares, posibilitan una transformación considerable sobre la imagen pública del sujeto. Una y otra no son en manera alguna instancias opuestas y sí complementarias, aunque la existencia de la primera no signifique la presencia de la segunda. Sin embargo, ambas movilizaciones transculturales llevan al sujeto a otros terrenos, a los de la no pertenencia ya sea por su fuera de lugar o por el desarraigo que le abrumba.

### **2.3 Itinerancia del desarraigo en la novela del narcotráfico**

Pensar el espacio en las narrativas narco permite reconocer las dinámicas sociales, tal y como se han estudiado en esta investigación, y de igual manera permite observar las agresiones que los escenarios individuales e inherentes al texto operan sobre el sujeto. Desde otra perspectiva sin embargo, el estudio del espacio y de las evoluciones del mismo dentro del texto no sólo ratifica lo dicho hasta ahora, sino que permite explorar diversos fenómenos en el marco del incremento de la industria ilegal vinculada a las drogas. El marco de ese incremento es la objetivación espacial de la globalización puesta en evidencia, en un primer nivel en tanto “[l]a evolución del crimen organizado vinculado a las drogas psicoactivas es el efecto de una estrategia

prohibicionista deliberada;...” (Tokatlian 59), que ha sido tradicionalmente liderada por Estados Unidos e impuesta a buena parte de los países consumidores y productores. Aquella visión pone el énfasis en el aspecto policivo y poco menos en los asuntos preventivos, por lo cual y por otro lado, centra el conflicto en las geografías de producción con menos énfasis en las del consumo.

La trashumancia que forja la dinámica narco aparece justamente en varios escenarios, como las de tráfico a pequeña escala, aperturas de nuevos mercados y los círculos riesgosos de violencias en los reajustes estructurales en las zonas de cultivo, producción y distribución asignados por las posibilidades de la industria. Los personajes centrales de las obras asumen el distanciamiento geográfico a la par de un distanciamiento y transformación del yo. Se establece una distancia significativa entre el espacio y el sujeto primero con las nuevas geografías y la “maduración” que genera el conflicto por el distanciamiento y acople al nuevo paisaje.

En el caso de la novela de Mendoza, el personaje masculino sobre el que se imbrica la trama se encuentra afectado por dos condiciones clínicas, una como consecuencia de la otra, por lo menos en un nivel literario: leve retraso mental que no es óbice para que se convierta en víctima de la fuerza narcotraficante, aquella que retoma la exclusividad del estado para aplicar la violencia, y que tampoco le impide a David defenderse con éxito ante la presión. La otra es la esquizofrenia del personaje o la duplicación de su voz interior que se manifiesta como mecanismo textual y surge ante la incapacidad de David con su condición natural de hacer frente a la estructura mafiosa que buscaría vengar la muerte de uno de los suyos.

El proceso de distanciamiento del personaje con el espacio paterno está marcado por las constantes violencias que le sobrevienen, tales como la violencia narco, la violencia estatal, la imposibilidad de alcanzar el sueño americano (acceder al amor idealizado), el desconocimiento del sujeto por parte de sus propios pares y un no lugar de pertenencia que termina lanzándolo a la

única certeza espacial, la de la muerte en la búsqueda de Janis Joplin. Este circuito de desarraigos se inicia desde la duplicación misma de la voz del personaje entre la parte cuerda y el Yo esquizofrénico, porque es el desdoblamiento surgido del trauma que ha dejado la violencia. Es decir, el personaje se distancia de él mismo desde el instante que su otro yo precisa defenderse de la amenaza.

El reforzamiento a través de la segunda voz —el diablo— resulta definitivo en el intento de superar las barreras impuestas por las diferentes violencias que atraviesa la novela, a saber: la constante violencia narco, la de los órganos de control del estado y la burla sañosa de sus pares. Las tres son en realidad el epítome de una violencia que extrema el desarraigo, constante diegética en cada una de las tres novelas estudiadas. En *El amante de Janis Joplin* sin embargo, el personaje no logra encontrar su nuevo lugar en el mundo. Entre otras cosas porque el lugar idílico aparece en el plano de la fantasía, el reencuentro con Janis Joplin.

El primer escenario en la novela es el final del paraíso bíblico, “paterno” de donde es expulsado por la violencia que David ejerce contra Rogelio Castro (Goliat) en defensa propia, y además por la que ha operado sobre él, la humillación y la amenaza porque estamos ante el debilitamiento del imperio de la ley. Esta amenaza queda latente ahora como continuación de la venganza de la familia narco. Por lo tanto, aun cuando David vence en franca lid a su opositor se ve expulsado del Triángulo dorado, el hogar paterno, en compañía de su otra voz, la que él identifica como la del diablo.

De la zona rural David llega a la primera estación urbana, a la casa de su tío en Culiacán donde los conflictos no son menores, llega con el firme propósito de irse como bracero a los Estados Unidos. Sin embargo, en términos de las características espaciales, la segunda estación paterna se ve violentada por los procedimientos ilegítimos de los judiciales, quienes, buscando al

primo de David, miembro de una célula urbana de la guerrilla, se empeñan en tratar como criminales a los miembros de la familia. De tal manera que ante la evasión de la violencia narcotraficante rural, en la casa del tío, sería la violencia estatal, a manos de los oficiales de la judicial y de la incapacidad de la familia para demandar la injusticia, las que signan la corta estadía de David en la segunda estación que lo aleja del origen.

Los escenarios en la novela se plantean como lugares de inestabilidad, estaciones de paso donde no existe opción intermedia de permanencia. Así pues, varias son las instancias que conminan al personaje a la reincidencia de la huida y en tal medida al ensanchamiento del desarraigo, ello es en oposición a la pertenencia de un lugar. Dos de las acepciones del término en el RAE indican que desarraigar es “[a]rrancar de raíz una planta” y “[s]eparar a alguien del lugar o medio donde se ha criado, o cortar los vínculos afectivos que tiene con ellos”. En tal sentido, y es así como varios investigadores hacen uso del término<sup>81</sup>, que desarraigo puede significar también un estado permanente o pasajero de pertenencia a un no lugar. Condición que dura hasta cuando el sujeto logra interactuar, establecerse e integrarse en la nueva geografía social.

Ante la cerrazón rural y urbana la salida del país se ratifica como la mejor opción para evadir la amenaza que se ha tomado los espacios del personaje. Es en virtud del deseo de escapar y a la habilidad de lanzar piedras a los conejos —habilidad que le permitió eliminar al contrincante— que David se va a los Estados Unidos como pitcher de un equipo de béisbol. De los Tomateros de Culiacán pasa rápidamente a los Dodgers, lo que supone el logro de una serie de objetivos que bien podrían entrar en la categoría del sueño americano: dinero y reconocimiento. Pero faltaría en David un ingrediente que le permitiría experimentar

definitivamente la dicha y es la concreción de un encuentro casual tan vital como apresurado con Janis Joplin:

Hello? Escuchó el saludo de una mujer, *Are you Kris Kristofferson?* David abrió la boca, no entendía ni papas, ella dio una fumada a su carrujo y dijo sin soltar el humo, *Is this place the Chelsea Hotel?* David afirmó con la cabeza, la mujer sonrió, *Great, follow me*, y le hizo señas de que la siguiera. [...] Entraron a una casa aparentemente solitaria, hasta una habitación inmensa. David advirtió que la mujer lo miraba con fijeza extraviada, ¿estaría apartada? No era alta ni baja, vestía una especie de caftán psicodélico y no era bonita ni fea: de larga cabellera quebrada, castaña, se encontraba en ese interludio donde una sonrisa hace la diferencia. Susurraba una canción: *Busted flat in Baton Rouge*, había almohadones de todos tamaños, *waiting for a train*, objetos de los indios americanos y posters de cantantes en las paredes, *feeling nearly faded as my jeans*; entonces la mujer se desnudó ante el azoro de David, ¿Qué onda?, no tenía ropa interior bajo la túnica, sólo los pies hermosos de Madane Pompadour, *Let's fuck*, Haberlo dicho, pensó David, Si nomás de eso se trata. Había bromeado tanto con el Cholo sobre la posibilidad de seducir a una gringa que de inmediato comprendió el significado de esas palabras y comenzó a despojarse de la ropa. La mujer lo besó con suavidad, *Yes, baby*, luego más intenso, le acarició los genitales y se acostó sobre la alfombra morada, *Kiss my pussy, baby*, Ni lo pienses, gritó su parte reencarnable, pero a David no le importó; luego la penetró respirando fuerte, siempre guiado por ella, y en un instante tuvo un orgasmo de muerte, [...] *Do you know who I am?*

[...] Janis Joplin, afirmó la mujer, *I'm Janis Joplin; you can tell everybody you fuck Janis Joplin*, y le indicó la puerta. *Go, baby, get out, please...* (48-50)

El fenómeno del desarraigo en David, con la incursión de esta experiencia, parece entrar en una etapa de asimilación como quiera que Janis Joplin, la mítica estrella de rock, ofrece un motivo vital que se convertirá en otra razón, variación de la violencia narcotraficante y estatal, del desplazamiento del personaje en la búsqueda del amor perdido. Pero ante la imposibilidad de otro encuentro, David se instala definitivamente en la violencia del duelo, en el lugar de los sueños irrealizables.

La metáfora del desarraigo en la novela es el salto geográfico, espacial y emocional del personaje, que entre la primera página y la última sufre la transformación que produce ser arrollado por el estado, ya sea por su ausencia o presencia parcial y dañina. Las añoranzas aparecen sembradas en un amor ingenuo; y es ésta quizá la peculiaridad en la novela en términos del tema cuando el personaje no suele evocar más atrás del encuentro casual con Janis Joplin. Nos referimos a la comprobación parcial, la promesa del sueño americano; como si aquella irreal y circunstancial prueba de la existencia del mundo estadounidense hubiese eliminado para siempre las huellas de un pasado anterior.

Cierto candor en *Leopardo al sol* también preside la historia de geografías que se abandonan. Son inocencias que revelan la tragedia de los proyectos absurdos. En la novela, y tal como ha sido la constante hasta el momento, centrándonos en la trayectoria de Mani Monsalve, primordialmente, el intento de hacer confluir el éxito personal con el de los negocios es una quimera que lleva al personaje a la eliminación física. Antes de esta etapa sin embargo, la historia de Mani Monsalve es una historia de abandono del terruño, resultado, como se ha anotado antes, de la violencia cainita entre los Barragán y los Monsalve que obligó a ambas

familias a abandonar el desierto y a asentarse en la ciudad, los primeros; y en el puerto, los segundos (Restrepo 42). Por lo tanto, la anécdota con la que nos enfrentamos es la consecuencia de una violencia primera o por lo menos anterior.

Aun así, no se puede asegurar que el personaje sobreviva a los antecedentes de un desarraigo anterior, porque “el no lugar” es una fase estacional que separa la temporalidad del distanciamiento con el del encuentro a una nueva pertenencia espacial. Por lo tanto nos referiremos a la actualización de esa tradición del desarraigo en la humanidad de Mani Monsalve. En tal sentido, el drama del personaje radica en que su felicidad depende de dos realidades contradictorias: la necesidad de tener cerca a su esposa Alina Jericó, quien le pide que abandone toda atadura con los intereses violentos de la familia; y por otro lado, en la concreción y mejoramiento sostenido de los negocios familiares. Es en la búsqueda de una opción satisfactoria para ambos intereses que Mani inicia su propio recorrido de distanciamiento de la tradición familiar.

Estamos ahora frente a una coyuntura de vital importancia pues es un espacio marcado no sólo por un punto de quiebre en la actitud de ascenso social del personaje, sino que define cierta profesionalización del oficio en aras de elevar el estatus del narcotraficante en la esfera pública. A partir de aquí, el espacio del personaje pretende mantenerse limpio y distanciado de la esfera privada familiar; a saber, desórdenes y violencias en las que siguen inmiscuidos los hermanos Monsalve.

Son pues, el amor desmedido, el hastío a la muerte y la violencia, y la ambición financiera, los móviles que llevan a Mani a iniciar otros tránsitos que lo alejan de “él” mismo. Si bien es cierto que aquel trayecto es en cierta medida voluntario, también lo es que va acompañado del desgarramiento de su propia tradición porque la transformación autoimpuesta es

un viaje para el cual no ha sido preparado culturalmente por lo que su imposición resulta además de forzada, atormentada.

En *Aproximación a una poética del desarraigo* (2004), Carmenza Neira Fernández entiende por desarraigo al desdibujamiento de la identidad, el menoscabo de referentes propios y una conciencia de pertenencia, producidos en buena medida por los desplazamientos físicos<sup>82</sup>, en el caso del protagonista, el desplazamiento como hecho concreto no aplica porque no es significativo en términos de distancia como sí en la delimitación de celdas que operan como reguladoras del espacio. En el intento desaparecen los referentes propios, ceñidos a cualquier pasado para darle cabida a los referentes autoimpuestos e impuestos por la presión social. Son ejemplos del abandono forzado de las tradiciones familiares.

Un símil que resume lo que hablamos y que coloca en perspectiva las distancias emocionales, contradictorias entre el espacio y el tiempo, es el paralelo que la novela realiza entre las bebidas preferidas del personaje. La Kola Román es una muestra minúscula de la compleja identidad cultural del personaje en la novela:

[Mani] está parado en la puerta de la oficina, recostado contra el quicio, tomando a pico de botella una Kola Román: es el Mani. Preside la reunión pero no se sienta a la mesa: guarda las distancias. Encabeza el clan, pero no se mezcla. Se mueve distinto a sus hermanos, habla distinto, se viste de otra manera: jeans Levi's, tenis marca Nike, camisa abierta, escapularios en el pecho. No ostenta ni un gramo de oro sobre el cuerpo. De niño desdeñaba la rudeza primitiva de sus hermanos, y de adulto cultiva las diferencias como fórmula eficaz para reforzar su autoridad. (76)

La bebida cola de acendrada fuerza cultural en la región Caribe colombiana, además de indicar la raigambre popular del personaje, indica uno de los pocos límites que lo relacionan con sus

hermanos. No comparte la mesa con ellos, no forra en oro sus manos ni cuello y utiliza ropa de marca. A pesar del intento de aproximación, son más los elementos que los separan. La Kola Román funciona entonces como la bebida que conecta al personaje con el mundo que ha empezado a dejar atrás.

Los golpes del desarraigo se manifiestan con el aislamiento y la no pertenencia; un descubrirse fuera de lugar que ubica al personaje en los bordes de identidades transitorias. Es en este trance que el narcotraficante Monsalve intenta resolver un acercamiento tardío a sus orígenes:

De tarde en tarde al Mani lo golpea la nostalgia por la camaradería chabacana y alegre que lo unía a sus muchachos a la hora del peligro. Entonces baja al sótano y se sienta con el Tin Puyúa en las sillas de atrás de algún Land Rover, a tomar Kola Román a pico de botella y a conversar, pero esto sucede cada vez menos. (237)

La vuelta a un tiempo ya ido se da en el descenso al sótano y en la ubicación trasera de uno de los carros del narco, para un reencuentro fraternal con el guardaespaldas, amigo del pasado. Además de las particularidades de un sub espacio, abajo y atrás, es la bebida cola la que ubica espacialmente al narcotraficante en el desarraigo porque ésta ha sido parte de sus años juveniles, pero más aún de los tiempos de amistades.

El vacío del reemplazo emocional que supone la nueva etapa aparece representado por otra bebida, más acorde con el nuevo proyecto de sujeto, el whisky: “La noche de la comida — según criterio y disposición de la señorita Melba— el anfitrión recibió de smoking blanco Ives Saint-Laurent, sosteniendo en la mano un vaso de whisky en las rocas” (232). Por supuesto, la bebida hace parte de un plan mayor, relacionado con el deseo de movilidad social del personaje. Sin embargo, lo que aquí interesa es mostrar cómo el espacio, alrededor y para el narcotraficante

Mani Monsalve, se vacía de sentido. A nuestra manera de ver, las reticencias del sujeto con la bebida son muestras de ello:

— ¿Para qué, si no tomaba?

—No tomó ni un trago en toda la noche, pero cada vez que abandonaba el vaso lleno sobre alguna mesa, la señorita Foucon le entregaba inmediatamente otro, porque sostenerlo en la mano era parte del cachet. No se había dado tregua en la guerra contra las mañas y malos modales del Mani, y en la mayoría de los casos había obtenido buenos resultados. Salvo algunos fracasos estrepitosos, como el intento de hacerlo cambiar la Kola Román, una gaseosa plebeya de color estridente, por la Coca-Cola, de aceptación internacional. (232)

De tal manera que tanto la Coca-Cola como el whisky, a pesar de hacer parte del plan de ascenso social, no alcanzan a cubrir la retaguardia de la transformación, y evidencian a través del menosprecio que el personaje hace de ellas, la ambigüedad del abandono de una vida anterior.

La bebida cola de color estridente es pues la conexión última del personaje antes de perderse en el desarraigo que produce el aislamiento entre las tres instancias representadas en su esposa, hermanos y la sociedad a la que quiere pertenecer; pero que no lo acepta porque él no está en capacidad de acceder dado los estándares sociales que el narcotraficante aún, en esta novela, no ha sabido decodificar.

En *La reina del sur* por su lado, la existencia desarraigada de Teresa Mendoza no es tan dramática como la de Mani Monsalve, en parte porque ella parece ingresar con relativo éxito en la cultura receptora, y también porque el abandono de la cultura anterior no supuso una ausencia y ello quizá pueda explicarse por la mirada parcial del fenómeno migrante por parte del autor de la novela. Pero quizá la razón más importante por la cual el sentimiento del destierro no sea tan

sentido, se deba a que el escenario de huida y de llegada guardan similitudes considerables en su propia naturaleza de geografías limítrofes, entre las que se deben considerar los paisajes humanos que la novela explora, afincados en los intereses de la ilegalidad del contrabando y el tráfico de sustancias prohibidas.

Otra razón que hace palidecer el efecto del impacto migrante se debe a que ya Teresa en Culiacán, México, es una desarraigada en su propia tierra. Por lo que la llegada a una nueva geografía no representa un bajón en el estándar de calidad de vida y por el contrario, al encontrar personas que la apadrinen, o mejor, un escenario de llegada significativamente más amigable que en el de su país de origen, no resulta difícil para la protagonista establecer conexión productiva con la nueva tierra.

Aunque la geografía de llegada, Melilla y el sur de España, parezca menos agreste que la de origen, Culiacán, el desarraigo se hace presente porque éste se ve trascendido por otros elementos de tipo identitarios que afloran. En este sentido, dos son los espacios que se matizan con los trances de extrañamiento evidenciados en Teresa Mendoza: primero, la duplicación y el relevo de un yo interior que acude en los momentos de crisis y que eventualmente termina por reemplazarla; y segundo, las epifanías que surgen alrededor de la música, tanto en el ámbito festivo como en el nostálgico.

Si el perfil emocional de la Teresa Mendoza que logra escapar de Culiacán es el de una mujer valiente, a juzgar por la aventura en el trato con los gatilleros de la mafia, y la eventual huida de entre sus garras (39), todavía cierta inocencia, derivada quizá de la edad y la inexperiencia, le confiere un aire frágil del que se repondrá a final de cuentas.

El gatillero estaba de pie, apoyado en el marco de la puerta y con las manos en los bolsillos. Los ojos felinos, a los que debía su apodo, no se apartaban de Teresa

mientras le hablaba a su compañero torciendo la boca a un lado, con maligna chulería.

—Yo no sé nada —dijo Teresa.

*Estaba tan aterrorizada que apenas reconoció su propia voz*<sup>83</sup>. El Gato Fierros movió comprensivo la cabeza, dos veces. (39)

Si bien es cierto que todo cambio es consustancial a la naturaleza humana y en tal sentido el que Teresa reaccione y se adapte a la agresión puede no ser muestra significativa del desgarramiento migrante, pero sí lo es la manera como el texto acude a la transformación del personaje a través de la ambigüedad de una existencia que enfatiza el abandono de la experiencia vital anterior. Es decir, Teresa no sólo evoluciona y se transforma de acuerdo a los retos dramáticos, sino que la novela lo hace explícito. Es en el desarrollo de ese paralelo que el desarraigo tiene lugar en el texto.

La metamorfosis del personaje inicia con las sacudidas o intentos de desprendimiento a las violencias “menores”, las infligidas por los agentes de los señores de la guerra y que a la larga no son más que el fogueo casto para los retos posteriores.

— ¿Dónde está? —insistió.

No era ella la que hablaba, sino una desconocía cuyas palabras imprevisibles la sobresaltarán. Una desconocida imprudente que ignoraba la urgencia del silencio.

El Gato Fierros debió de intuir algo de eso, pues la miró sorprendido de que pudiera hacer preguntas en vez de quedarse paralizada o gritar de terror. (41)

Hasta el momento, Teresa se ve asaltada por una mujer que reacciona en su lugar a través de la palabra. Como huésped reconoce la impertinencia de la intrusa y en tal medida no se congradia con sus iniciativas insensatas.

Sin embargo, cuando la presión externa aumenta el distanciamiento de las dos conciencias se estrecha. Dicho de otro modo, la huésped empieza a compartir el hábitat personal con el yo foráneo. La Teresa altanera ha pasado de ser una intrusa a convertirse por lo menos en una invitada.

Esto no me está pasando a mí, pensó. O quizá no llegó a pensar nada, sino que se limitó a observar, pasiva, a esa otra Teresa Mendoza que pensaba en su lugar. El caso es que, cuando se dio cuenta, ella o la otra mujer a la que espiaba había cerrado los dedos en torno a la culata de la pistola. (46)

Como se evidencia, ambas Teresas cierran fila en torno a sus intereses, sólo que la funcionalidad de cada una de ellas inicia, a la par del doloroso proceso de distanciamiento emocional y geográfico en relación al hogar de procedencia, una inversión del papel protagónico en el desarrollo de su propia historia.

Aunque el juego de identidades móviles se sostiene en buena parte del texto, al término de la anécdota la invitada se convierte en la anfitriona absoluta de la imagen de Teresa Mendoza. Esa es una de las estrategias discursivas de la novela en la manera como justifica el poder amasado por la protagonista; incluso, como cierre del ciclo justificatorio de tal poder. El siguiente fragmento muestra lo dicho:

Entonces observé que ella [Teresa] se detenía, mirando alrededor como si buscara algo entre la gente. Tal vez un rostro, o un recuerdo. Después hizo algo extraño: introdujo una mano en el bolso, rebusco dentro y extrajo algo, un papelito o una foto, para contemplarlo unos instantes. (634)

Teresa, al detenerse a mirar entre el público, gente normal y ordinaria, en realidad parece confirmar la ausencia de la otra Teresa. Aun cuando no encuentra aquello que o a quien busca,

extrae del bolso una antiguo retrato fotográfico suyo y cuya mirada el narrador describe, al principio de la trama al referirse a la misma imagen, como “inocente y vulnerable” (20).

Ahora bien, la narcotraficante cierra el ciclo de posicionamiento sobre Teresa al suprimir cualquier traza de la chica que un día salió de Culiacán: “Entonces lo rompió. Fuera lo que fuese, papel o foto, observé cómo lo rasgaba en trocitos minúsculos antes de aventarlo todo por el suelo mojado” (634). Con el símil, el personaje no solamente se reafirma en una identidad fortalecida por la experiencia migrante y la gerencia criminal, sino que ratifica el logro sobre el choque cultural producido por el destierro. El personaje lo supera al eliminar la distancia del yo desarraigado.

La música, por otro lado, se erige como la conexión con un pasado que es en todo caso más pequeño. También su guardaespaldas, el Pote Gálvez, “último vínculo con aquella tierra” (487), también la comida y el licor. Es en el marco de espacios musicalizados y festivos con cáliz nostálgico que la realidad del distanciamiento se hace evidente. Teresa no piensa ni añora regresar. Ello se puede colegir del diálogo con su hombre de confianza, mientras bebían tequila, cerveza y vino tinto, y comían “chilorio, jaiba rellena gratinada y tortillas de maíz” (487) preparada por la misma Teresa con la música de fondo “Pedro e Inés y su pinche camioneta gris, El Borrego, El Centenario en la Ram, el corrido de Gerardo, La avioneta Cessna, Veinte mujeres de negro [y] Saben que soy sinaloense” (488). A continuación la evasiva de la mujer para un eventual regreso a México:

— ¿Nunca pensó en volver, mi doña?

[...]

—Sabes que no podemos volver —dijo.

[...]

—Olvidalo —Teresa movió la cabeza entre el humo de un cigarrillo—. No quiero pasar el resto de mi vida atrincherada en la colonia Chapultepec, mirando por encima del hombro. (488,489)

La respuesta denota el tema de México como un destino superado porque parecería, según las últimas expresiones de la cita, que el regreso limitaría el espacio de acción de Teresa. Con esa idea en mente nos arriesgamos a decir que el personaje siente que pertenece a un espacio mayor. No circunscrito a geografías nacionales.

En conclusión, aunque Teresa sea una ciudadana global, algunas marcas de desarraigo evocan los orígenes del personaje, como las nostalgias vagas afincadas en prácticas culturales de ánimo festivo, entre ellas la música, el licor y la comida. Aún después, al final en el plano de la historia, cuando ella puede volver al país porque sus enemigos han sido eliminados y cuando no pesa sobre ella presión alguna de carácter criminal o policial, ella prefiere seguir perteneciendo a un escenario más amplio fuera de su México natal.

El destierro en la narrativa del narcotráfico afecta al personaje y lo desarraiga de diferentes maneras. El proceso de transformación identitaria, que es constante y pausado, aquí se acelera y violenta porque se imponen cambios basados en el distanciamiento del personaje de su propio yo. Tanto David, que crea un alter ego sicótico; como Mani que inicia una transformación física, estilo de vida y aéreas de interés totalmente diferente; y Teresa, que se transforma en otra y a la larga cede el control de su vida a otra Teresa más dura y astuta; los tres personajes, se alejan sustancialmente de los sujetos que fueron en el proceso paulatino de construcción de la identidad, “normalizado” a través de las experiencias cotidianas.

En este mismo orden de ideas y en términos temáticos, las novelas del corpus se sostienen no tanto sobre la base del comercio narcotraficante, sino de las violencias que aquella

industria genera. Así mismo, el desarraigo de los personajes centrales se produce no por su desplazamiento físico, travesías inherentes de las industrias globalizadas, sino en la intimidación criminal que se desprende del negocio de las drogas en su acepción ilegal. De tal manera que es la violencia la que sanciona el desplazamiento y el desarraigo, aunque muy pronto será relevada por conflictos “menores” en las actividades cotidianas de los personajes.

Y es que el drama del desarraigo está, inicialmente, en el destierro, pero también en la recuperación temporal de marcas de un pasado etéreo, que ratifican la extensión del viaje, del ostracismo, y distancian al sujeto de su propia realidad, o retrasan la investidura del nuevo y falseado estilo de vida, o posponen de alguna manera el asentamiento a la nueva geografía. En fin, son las evocaciones fugaces del territorio abandonado las que actualizan el drama primero de la violencia fundadora. Es quizá por ello que la narrativa del narcotráfico goza de una riqueza espacial vinculada a elementos del desarraigo que tienden a ubicar y a perpetuar al personaje en la ambigüedad emocional. En parte quizá por la misma razón, son espacios también cargados de la hibridación cultural propios de las geografías fronterizas, aunque en este caso no nos referimos tanto a las geografías concretas, topográficas, como si a las emocionales.

## **2.4 Escenarios de movilidad social y reconfiguraciones identitarias**

Pensarse en términos de identidad a partir de transiciones de clase es una de las constantes transversales de las narrativas sobre drogas. Ello se presenta a través de diversas estrategias discursivas en estructuras y referencias textuales de orden semánticos que tienden a valorizar percepciones del “otro” social, auto percepciones, transformaciones físicas, de comportamiento, de valores, etc. con el fin de acceder a una dimensión de reconocimiento valorizada socialmente. Es decir que la transformación del personaje de un antes a un después de la anécdota en las

narrativas narco lo define también su posición en el acumulado de valores jerárquicos frente a sus pares.

En tal sentido, la noción de movilidad social, propuesta anteriormente, permite abordar de manera crítica las distancias y sus transformaciones socio culturales, que, como se dijo, por su direccionalidad puede ser horizontal ascendente o vertical. Precisamente Patricio Solís plantea la distinción de la siguiente manera:

La movilidad horizontal puede definirse como el movimiento entre posiciones con el mismo rango de estructura social. En cambio, la movilidad vertical consiste en el movimiento hacia una posición con menor o mayor rango que la ocupación de origen. [...] la movilidad vertical [...] revela el grado de apertura y fluidez en los sistemas de estratificación social, de tal forma que las medidas de movilidad vertical reflejan hasta qué punto existen oportunidades de alcanzar una mejor posición social,.... (27)

Se plantean en este apartado las discusiones de clase centradas en el reconocimiento social de los personajes narco como la clase emergente que busca ubicación en el paisaje jerarquizado del bienestar y de los beneficios de imagen que las nuevas fortunas permiten. Ello sin tolerar restricciones en la direccionalidad del cambio. Es decir, que avanzan más o menos a la par de la diégesis dentro de una movilidad vertical, como es el caso de Teresa Mendoza en *La reina del sur* y Mani Monsalve en *Leopardo al sol*; o de una movilidad horizontal, como la que experimenta David en *El amante de Janis Joplin*.

Solís plantea “tres criterios de estratificación más frecuentemente utilizados para estudiar la movilidad [social. Ellos] son las ocupaciones, el nivel educativo y los ingresos” (24). La convergencia más o menos afortunada de estos elementos ofrecería el éxito de la transición

dentro de las estructuras sociales. En esta medida, es importante considerar un cuarto elemento ubicado en las valoraciones sobre la movilidad dentro de la categoría subjetiva de la admiración, o a lo sumo del reconocimiento externo. “El otro” como una instancia de éxitos intermitentes que disputa los parámetros de nuevos roles. Al reconocerla junto, al menos, con dos de las peculiaridades de estratificación enunciadas por Solís, “el otro”, se disputa el registro, la admiración y la mirada crítica del espectador. Si bien este reconocimiento no define por sí sola, ni se convierte en una ecuación forzosa para el proceso de movilidad social, sí resulta importante en fenómenos contemporáneos de ascenso. Piénsese en los deportistas, artistas y variantes de la farándula y en general actores de la movilidad, héroes estacionales de los medios masivos, cuya movilidad está afincada no solamente en la capacidad adquisitiva que adquieren, sino también en el reconocimiento público como sujetos excepcionales.

De tal manera que la imagen del narcotraficante en sociedades con bajos niveles críticos respecto al enriquecimiento ilegal, sumado a la copiosa producción simbólica que amplía el espacio de las voces de la contracultura oficial, desarrolla realidades paralelas de la dimensión privada y pública de la fauna traqueta a la que pertenece. Además, la naturaleza narrativa de las obras plantea en sí misma una postura que reafirma la centralidad del personaje narco en la posición de protagonista. Ello es claro en la novela de Laura Restrepo que aquí nos ocupa cuando una voz plural a cargo del diálogo entre dos narradores intradieгéticos, que a manera de ciudadanos espectadores, comentan las minucias que acontecen a los miembros de la familia Barragán y Monsalve. Veamos el incipit de la novela:

Ese que está ahí, sentado con la rubia. Ése es Nando Barragán,

Por la penumbra del bar se rieга el chisme. Ése es. Nando Barragán. Cien ojos lo miran con disimulo, cincuenta bocas lo nombran en voz baja.

—Ahí está: es uno de ellos.

Dondequiera que van los Barraganes los sigue el murmullo. La maldición entre dientes, la admiración secreta, el rencor soterrado. Viven en vitrina. No son los que son sino lo que la gente cuenta, opina, se imagina de ellos. Mito vivo, leyenda presente, se han vuelto sacos de palabras de tanto que los mientan. Su vida no es suya, es de dominio público. Los odian, los adulan, los repudian, los imitan. Eso según. Pero todos, por parejo, les temen.

—Sentado en la barra. Es el jefe, Nando Barragán. (11)

Podemos apreciar aquí, no sólo la recreación de los acontecimientos, sino también el fortalecimiento del mito a través del que mira y nombra. Como vemos, el sujeto narco goza de la mirada sorprendida, y un poco a manera de homenaje, del narrador plural que funge como mediador entre las anécdotas y el espectador. Se podría decir incluso que son un par de personajes cuya función actancial es similar a la del coro griego que representa la voz del pueblo y a través de la cual, en la obra, el lector accede a los hechos.

Así mismo sucede en la novela *La reina del sur*, cuando es a través de la investigación periodística del personaje, alter ego de Pérez-Reverte, que desanda los pasos de Teresa Mendoza para completar el libro que el lector tiene en sus manos. La función actancial del periodista en modo alguno, va más allá que la de un narrador que facilita la exposición ordenada de los relatos acerca de Teresa; usualmente surgidos de los diálogos con los otros personajes. Esto si se tiene en cuenta que a pesar del esquema metanarrativo del texto, lo que acontece con el narrador no afecta en nada el desarrollo de las anécdotas más que en la dosificación del relato. Así empieza el primer capítulo:

Siempre creí que los narcocorridos mejicanos eran sólo canciones, y que El conde de Montecristo era sólo una novela. Se lo comenté a Teresa Mendoza el último día, cuando accedió a recibirme rodeada le guardaespaldas y policías en la casa donde se alojaba en la colonia Chapultepec, Culiacán, estado de Sinaloa. Mencione a Edmundo Dantés, preguntándole si había leído el libro, y ella me dirigió una mirada silenciosa, tan larga que temí que nuestra conversación acabara allí. Luego se volvió hacia la lluvia que golpeaba en los cristales, y no sé si fue una sombra de la luz gris de afuera o una sonrisa absorta lo que dibujó en su boca un trazo extraño y cruel. (15)

La aparente profundidad psicológica de la primera persona lleva a suponer un desarrollo como personaje que no existe sino como estrategia narrativa. Es en esa medida que este narrador se parece al narrador plural de *Leopardo al sol*; una estratagema mediadora entre la anécdota y el lector.

Sin embargo, el hecho de que ambas historias estén mediadas por un “coro griego” y por un periodista que quiere terminar su libro —y no sacar a la esfera pública los crímenes o la estructura ilegal, es decir no es un texto de denuncia—, denota unos personajes más cercanos a la farándula por las tendencias a la admiración morbosa del tránsito social a través de los orígenes humildes de las adversidades, la capacidad gerencial, el éxito y la eventual caída. Es por ello que en las narrativas sobre drogas el cuarto elemento, el de las percepciones y la admiración, aunque burlesca, resulta fundamental al evaluar la movilidad social del sujeto toda vez que algunos de ellos incurrir en lo kitsch.

### 2.4.1 Narcos y estética kitsch: estrategia fallida de ascenso social

La presión social y la auto imposición de identidades foráneas sobre unos sujetos con sustancial e imprevista capacidad adquisitiva también opera cambios en la identidad narco. Los referentes de ascenso social suelen estar ubicados en valoraciones sobre el estilo de vida que brindan los capitales por líneas de sucesión o que son adquiridas por un proceso de movilización social pausado, dependiente de una educación sostenida y versátil. En el narco se pretende una aceleración, y por lo tanto un falseamiento de los valores de aquella reconfiguración identitaria.

La narrativa sobre narcos canibaliza con apremio un tipo de sujeto cuya motivación pareciera remitirse a la necesidad incontrolable de ascenso social. Con ello se visibiliza y sobreexponen personajes ubicados en la base de la estructura económica y sociocultural. Un ejemplo de ello es el sicario o la sicaria que aparecen reelaborados con un acento de ascendencia humilde. Lo mismo sucede con las correos humanos de droga que atraviesan fronteras con sustancias prohibidas en las cavidades del cuerpo, como serían los casos de María en *María llenas de gracia* o Chusa en *Bajarse al moro*. Con lo cual las narrativas en cuestión serían deudoras de reflexiones más amplias sobre las problemáticas de clase en la industria del tráfico de drogas.

En este orden de ideas, el narcotraficante de buena parte de las narrativas mexicana, colombiana y española aparece relegado también a orígenes humildes. El personaje se sobrepone a la adversidad de cuna para lograr ascenso y reconocimiento, aunque ambiguo, a partir de la transformación de imagen que operan sobre el sujeto los activos financieros de las industrias ilegales. Dicho de otro modo, la búsqueda del empoderamiento a través de lo que algún investigador denomina el dinero fácil<sup>84</sup>, se presenta como la redención de la clase emergente.

Variadas son las formas de movilidad social presentes en las narrativas sobre drogas y narcotraficantes. En este texto nos limitaremos a desarrollar las vinculadas a las estrategias recurrentes de lo kitsch. Para dilucidar los mecanismos no del todo exitosos de movilidad social en los textos propuestos, nos serviremos de las reflexiones de Lidia Santos en el texto *Kitsch tropical* (2004) y en las consideraciones de tipo sociológico desarrolladas en torno al mundo narco mexicano en la investigación de Luis A. Astorga, particularmente en el texto *Mitología del narcotraficante en México* (2004).

Al margen de una ratificación de los diversos orígenes que los investigadores adjudican a la palabra *kitsch*, nos apropiaremos de la acepción que la hermana con el vocablo *cursi* en tanto ésta “es la palabra castellana cuyo significado más se acerca al termino alemán [...], que utiliza como término genérico para lo cliché y el mal gusto...” (Santos 29). El cual, Umberto Eco, citado por Juan Miguel González Martínez define como “la prefabricación e imposición del efecto” (48). De tal manera que lo cursi entonces viene a ser la denominación hispana de *hombre-kitsch* (Santos 132).

La novela *Leopardo al sol* desarrolla dos modelos de experiencia cursi, representados en los máximos exponentes de los clanes familiares en conflicto: Nando Barragán y Mani Monsalve. Ambos sujetos son la contracara de una misma moneda: primos, separados por una querella cainita, se disputan el liderazgo del tráfico de marihuana en la región. La distancia que separa ambas experiencias cursis es el grado de intencionalidad en la reelaboración de sus identidades. Nando Barragán se ve abocado ante el poder del dinero y a valores de violencia atávicos a la reinención involuntaria de sí mismo. El personaje kitsch se reviste del poder que ofrecen los objetos y los bienes adquiridos por una enorme capacidad de gasto que a final de cuentas ante la inadecuación estética, es decir ante una tradición, tiempo y espacio equivocados

sobre los que se vierte el objeto, el sujeto se vence bajo la evidencia de una acumulación cultural de otro orden y que incurre en un fuera de lugar, en el terreno de lo cursi. “Tal inadecuación se encuentra a menudo en objetos cuyas cualidades formales” de acuerdo a Calinescu, citado por Hernán Sassi “[...] son inapropiadas en relación con su contenido cultural o a su intención (51). El siguiente fragmento de la novela expone lo dicho:

A las cuatro de la mañana, en la zona roja de la ciudad, un Mercedes Benz 500 SE, blindado, color crema chantilly con vidrios opacos y tapicería en cabritilla blanca, frena en seco frente a un muro pintado de negro, sin ventanas y con un letrero en neón que dice «La Sirena Azul, Bar Topless y Strip Tease, Auténticas Sirenas que harán Realidad sus Sueños más Exóticos». Detrás paran dos Toyotas cargados de personal armado.

Del Mercedes se baja un hombre cojo, grande como un orangután entra al establecimiento y escudriña en la penumbra cargada de humo a través de los lentes negros de sus gafas Ray-Ban. Es Nando Barragán,... (130)

Si consideramos que “lo cursi es siempre visto en forma despectiva, no sólo estéticamente, sino también, y sobre todo, socialmente” (Santos 110), el sujeto cursi es entonces a partir de la representación de los nuevos valores y, con las palabras de Santos, “metáfora del sentimiento de marginalidad” (110). Nando Barragán queda relegado y condenado a la ignominia, en parte por las decisiones que lo convierten en un sujeto kitsch, proscrito a los escenarios humildes de los que proviene, sin posibilidad de exoneración. Nando incurre, muy a pesar de él mismo, en la inadecuación social.

En Mani Monsalve, por su lado, también ha venido presentándose en exclusiva la misma anomalía por cuenta de la inadecuación estética en la que incurre. Esta última es una

característica de lo cursi. El personaje trasciende el “mal gusto” a través de una doble instancia temporal, o mejor, secuencial con la que tropieza recurrentemente en la cursilería que se explica a continuación. En un primer momento, como se dijo, se limita a la inadecuación estética: “Tuvo que cambiar la comfortable cama king size de colchón de agua y sabanas de raso...”, para deslizarse en otra de las formas de aquella inadecuación: “...por una alta, dura y angosta con baldaquino, mosquitero y bacinilla de porcelana debajo” (227,228). La distancia que separa ambas experiencias cursis radica en el grado de intencionalidad con el que el sujeto pretende transformar su imagen a través del nuevo objeto.

En efecto, en su intento de evadir la vergüenza de la discriminación de clase, representada en la separación de su esposa Alina Jericó, el Mani Monsalve se somete, de manera consciente, a un proceso de ascensión social a través de la naturalización de la fortuna adquirida en proyectos ilegales. El proceso se ejecuta desde tres frentes, tal y como se lo recomendara el abogado Méndez: “—Son tres, ya lo hemos hablado. Uno: liquida el pleito con los Barragán. Dos: compra cuna y respetabilidad. Tres: limpia de una vez tu dinero y conviértelo en propiedades y en negocios legales” (177).

Los dos últimos frentes de la transformación, en especial el segundo: la compra de cuna y respetabilidad, están ligados a lo que Luis A. Astorga denomina lavado social. Este es un mecanismo de movilidad social de carácter sumario que se da a través de la imposición y la impostura de nuevas marcas de identidad. “Si con el lavado de dinero”, según Astorga, “se legitiman fortunas de origen dudoso, con el ‘lavado social’ se legitiman nombres cuya sola enunciación, en un primer momento, es símbolo de estigma, de temor, de admiración, por la asociación conocida o atribuida socialmente entre quienes los llevan y el tráfico de drogas” (79).

El personaje, de la mano de Melba Foucon, asesora de imagen, emprende el camino de ascenso de carácter urbano y legal donde quedan atrás sus hermanos, encargados de los asuntos rurales y clandestinos (206). El lavado social inicia con la compra de bienes dotados de tradición, ello en términos de valores históricos, arquitectónicos y culturales en general. El personaje adquiere un caserón colonial en la tentativa de ofrecer a su fortuna historial de legado y desaparecer la mácula que implican los “nuevos” capitales. La casa fue adquirida con:

todo lo que [...] tenía adentro: cómodas, armarios y chiffoniers, óleos, vajillas Rosenthal, cubiertos de plata Cristoffle, piano, bronce, mantelería de encaje, porcelanas Limoges, jarrones, cristalería Baccarat, biblioteca con todo y libros —dos mil tomos en francés—, bargueños, árbol genealógico y una pareja de perros afganos, un mayordomo calvo y homosexual y tres mucamas entrenadas.

(227)

Y aunque, según él, aquel sitio venía mejor a un arzobispo, lo adquirió al contado con una maleta llena de dólares (227). Evidentemente, en la impostura de clase empieza a configurarse lo cursi, que está asociado a la noción de la apariencia “En tanto que lo cursi se define por identidades que aparentan lo que no son” (133).

En la figura del Mani Monsalve coinciden dos estructuras de identidad cuyo conflicto deviene en cursilería. Una de ellas, asentada a través de las experiencias acumuladas de toda una vida y la otra, autoimpuesta que pretende revestir de valores lustrosos la primera con el ánimo de transformar su efecto o desaparecerlo. Sobre el proceso de naturalización de las fortunas en el que interviene este cambio de imagen, Astorga habla de una “[mediación] para la transmutación del estigma en emblema” (79). De ahí que, el personaje, con la ayuda de Melba Foucon, espera dejar atrás las dudas sobre el origen de su capital.

Tras los mismos objetivos, Mani organiza una recepción donde todos los detalles son cuidados, desde el menú hasta la lista de invitados, y se esforzó para que salieran a relucir todos los símbolos del nuevo prestigio. Los perros afganos se pasearon por los salones llevados de la correa por un sirviente; el mayordomo estrenó un peluquín que le disimulaba la calva; las tres mucamas lucieron delantal negro con sobredelantal, cofia y guantes blancos; la chimenea estuvo prendida a pesar de la calidez de la noche tropical; los jarrones se tupieron de rosas color salmón; las altas palmas reales del jardín se iluminaron con reflectores; una fila de antorchas acompañó a los huéspedes a lo largo del pabellón que conduce hasta la entrada principal. (230)

El tono irónico que marca las descripciones de la velada, preconiza o ratifica la derrota.

Si bien existe el reconocimiento público y el interés financiero hacia el nuevo aspirante, el proyecto de ascenso social fracasa en la medida que el sujeto no es acogido en el seno de la clase que goza de los privilegios. Ello se infiere de tres hechos: a) Alina Jericó termina no transigiendo con el estilo de vida del que Mani no puede sustraerse porque se encuentra en franca oposición al que pretende acceder; b) Mani Monsalve no es aceptado en el club de la ciudad, sus miembros ambicionan su dinero, pero no su compañía. Por último, c) El personaje sucumbe en la guerra que pertenece a los compromisos atávicos y tipológicos de clase criminal, relativos a la violencia y la traición, de donde precisamente pretendía huir.

Aún cuando el personaje se rodea de agentes que asesoran los trances del ascenso social y ofrecen objetos como peldaños de distinción, el héroe tan sólo alcanza a invocar la vacuidad de los mismos, dejando por fuera la esencia del emblema. En este sentido, Mani como “el sujeto cursi, se caracteriza por la ignorancia de los códigos con los que se reconocen los individuos

pertenecientes al nivel o niveles superiores al suyo. Su ingenuidad le hace, muchas veces, desconocer el hecho de ser calificado con la palabra cursi” (Santos 133). De ahí que se ajuste con decoro y a la ilusión de un imposible, como se desprende de la tertulia donde Melba Foucon lo analiza a la distancia. Ésta, aunque reconoce en él el cambio tras las medidas aplicadas, e incluso se percibe cierta tensión afectiva de ella hacía él, la asesora de imagen lamenta que peculiaridades de raza y la cicatriz en la cara delaten que la soltura de movimientos de Mani no sea producto de su elasticidad como deportista ni mucho menos provenga del desgaire de los aristócratas (232,233).

Ante la evidencia de las cicatrices de clase, la inadecuación estética y los intereses meramente financieros de los interlocutores se echa al traste con la empresa de ascensión social del narco. Sin embargo, quedan esbozados algunos elementos que retomarán obras posteriores sobre los capítulos oscuros que se escribirían acerca de las transformaciones socioculturales del país. Nos referimos, además de la imposibilidad temporal del narco al ingreso permanente del escenario de privilegios sociales por cuenta de su inocultable marca de origen, también al acercamiento, descenso mutuo de clases motivados por capitales ilegítimos. Para decirlo de otro modo, la cercanía al ámbito de acción del sujeto narco en la novela de Laura Restrepo, del abogado, la esposa, la asesora de imagen, los políticos, artistas y empresarios lo que demuestra es un descenso de clases hacia la “clase criminal” y sus valores, más efectivo que su intento de ascenso a través del kitsch.

Lo dicho aquí se grafica en el panorama sociopolítico de la nación latinoamericana con tres ejemplos: el primero en los años 80’s con la “la fundación del Movimiento Latino Nacional que formó a uno de los principales narcotraficantes colombianos, Carlos Ledher, quien declaró la guerra a muerte a los conservadores y a los guerrilleros, al reivindicar un programa tanto fascista

como “antiimperialista contra la extradición, contra el pago de la deuda externa y por la unidad latinoamericana”. Otros casos relevantes fueron la formación del movimiento Alternativa Liberal, del cual ‘Pablo Escobar Gaviria llegó a ser diputado suplente’ (Santana 186,187); y los ingresos de los dineros del narcotráfico en las elecciones presidenciales del año 94.

En suma, una nación como la colombiana, en la que algunos de sus conflictos son retomados en la novela, resulta verosímil que un narcotraficante procure acceder a los favores de clase a través de lo que llamamos una estrategia kitsch. Se incurre en lo cursi mientras se pretende una pertenencia a esa clase en la que algunos de sus miembros se dejan tentar por el dinero fácil que se desprende del negocio con narcóticos así tengan que establecer nexos con personas de una estratificación social considerada inferior, desde una perspectiva clasista.

Buena parte de los escenarios desplegados en la narrativa narco, particularmente en *Leopardo al sol* y *La reina del sur*, se sostienen bajo las transformaciones identitarias de los personajes. En ambas novelas las transformaciones dependen de la asimilación e interiorización de los valores pertenecientes a las esferas sociales que los narcotraficantes pretenden acceder. En la novela colombiana, aquella transformación se falsea, llegando incluso a la contratación de una asesoría en imagen.

En franca oposición a la estrategia fallida aplicada por Mani Monsalve, está la de Teresa Mendoza quien es quizá el personaje narco que cumple mejor el recorrido de aprendizaje de quien logra acceder a un mejor posicionamiento social a través de los viajes, la habilidad en los negocios y en las matemáticas, al porte y al buen gusto, además de la erudición literaria. Todo ello, evadiendo la cursilería por cuanto Teresa no pretende falsear algo de lo que adolece. En parte porque acude al capital cultural que ha venido adquiriendo a través de un arduo proceso de instrucción, tanto letrada como social. El personaje valida su fortuna a partir de la escolaridad

ganada a lo largo de su historial criminal; con lo cual parece quedar al nivel de las fortunas tradicionales bajo el sustento de una formación letrada.

## **2.5 La intermedialidad como forma de construcción del espacio narco.**

La literalización de registros musicales en las narrativas sobre drogas es una constante que tiende a enriquecer el espacio, la dinámica entre los personajes y las problemáticas inherentes a la anécdota. La tensión resultante entre estos elementos complejizan las operaciones de sentido del texto. Estas trazas de intermedialidad no son en absoluto exclusivas de las narrativas narco, sin embargo, son estos textos los que en su conjunto parecen extraer provecho de la relación simbiótica entre producciones de naturaleza medial diversa. Ello se desprende de la presencia insistente de la lírica de los narcocorridos en las novelas como el coro polifónico bajtiniano a través de múltiples registros mediales en el texto, que hemos denominado intermedialidad interna; o bien, en el reciclaje y las propuestas que se desprenden de las posibilidades expresivas que varios medios hacen de una anécdota compartida, aquí denominada intermedialidad externa.

Este aparte se propone estudiar la intermedialidad interna en las novelas del corpus y observar los aportes que la diversidad de voces mediales realizan a la configuración del espacio narco, tanto en su sentido concreto de tipo topográfico como en las tesituras del clima y las tensiones del escenario, y por último, también se propone realizar una lectura comparada de tipo intermedial que permitiría descubrir los paralelos y las divergencias que las obras en cuestión hacen de los registros mediales como estrategias discursivas.

Como se ha dicho en la introducción, fragmentos líricos o referencias a géneros musicales apoyan la delimitación del espacio de la historia narrada. Tal es el caso del segmento introductorio de La novela *Leopardo al sol* en donde se sabe de antemano, por referencias del narrador, que el personaje se encuentra inmerso en “la penumbra del bar [donde] se riega el

chisme [de su presencia]” (11). Aquel lugar no es solamente un espacio para el divertimento, es de hecho un espacio para el drama amoroso y posteriormente para el drama que enmarca la novela y es el de la guerra entre Barraganes y Monsalves. El drama amoroso queda esbozado desde la presencia musical de “los boleros que salen de la rocola” (11). Ambienta la escena y soporta el amor no correspondido del personaje, Nando Barragán, con “una rubia corpulenta, formidable[, que] está enfundada a presión en un enterizo negro de encaje elástico. Es una malla discotequera tipo chicle, que deja ver por entre la trama del tejido una piel madura y un sostén de satén, talla 40, copa C.” (12). Evidentemente, las marcas que arroja la escena colindan con los dramas cantineros: el del amor de bolero y el de la fraternidad perdida para siempre que aparecería en la escena con un tiroteo entre Nando y sus primos hermanos, los enemigos.

Si bien en este aparte no es el aspecto lírico el que marca la pauta escénica, la fuerza del género musical y las piezas relacionadas al paisaje boleril de cantina, permiten delimitar el espacio de acción en el fragmento en cuestión. Ello es igualmente revelador de la función narrativa que cumple la cultura popular en los textos narco. En el caso de la novela mexicana *El amante de Janis Joplin*, son la música y el baile los primeros elementos, junto con el frío y la noche, que definen el espacio donde se disparan los acontecimientos iniciales. Pero sería la música, el único de ellos que avanzaría en la aportación de sentido. La entrada musical de El corrido “La rielera”, de La banda el recodo no sólo ayuda a entallar la pauta del espacio, sino que sirve como apoyo narrativo al discurso del personaje:

Ella lo miró a los ojos, ¿No quieres?, y David notó que se pasaba la lengua por los labios, Dios mío, una cosa es que tú la invites y otra que ella terquee. ¿Qué le ha dicho su padre sobre el amor?, que mata y requetemata. David la ha escuchado cantar *Yo soy rielera, tengo a mi Juan* desde la casa contigua, ha soñado que la ve

desnudarse mientras él se desplaza por el monte, volando en busca de presas, [...]  
 David abatió la cabeza, Bueno, dijo, y se dejó conducir junto a las otras parejas  
 que bailaban fundidas. El pueblo era un mechón mal peinado. (12)

Vemos que el fragmento intermedial condiciona la funcionalidad del personaje femenino sobre la seducción que a final de cuentas activa los acontecimientos dramáticos de los que es víctima David, por parte de la chica y luego por parte de Rogelio Castro, su novio. Es de destacar el matiz contradictorio de un doble discurso de género cuando Carlota, el personaje femenino, con conocimiento y plena aceptación de que es una mujer apartada, es decir objeto de las posesiones del novio, acude activamente al corrido para que hable por ella. En éste el sujeto lírico, una soldadera, existe en función de su amor. Elena Poniatowska se refiere a la doble instancia de la mujer dispuesta a entregar la vida siguiendo a sus cónyuges cuando dice en el texto *Las soldaderas* que:

los capitanes jóvenes corren a la luz de la luna a abrazar su destino[, la muerte,  
 mientras], las mujeres ensombreradas los siguen sin chistar, sus carrilleras  
 cruzadas, con la flor de la pasión en los labios, mientras canta a voz en cuello ‘Yo  
 soy rielera, tengo mi Juan. / Él es mi encanto, yo soy su querer. / Cuando me dicen  
 ya se va el tren: / Adiós mi rielera ya se va tu Juan...’”. (29)

En otras palabras, Carlota como las soldaderas para el ejemplo, no es más que una pequeña heroína cuya estatura queda reducida al dominio de un marido. De tal manera que la intermedialidad al reducir espacialmente el marco de referencia diegética, también tiende a apoyar el discurso narrativo del personaje como en el caso anterior, o del narrador como vendría a ser el caso de la novela *La reina del sur*.

Es así como en la novela de Pérez-Reverte, desde el introito, el narrador da profundidad espacial a la escena con la superposición de sonidos: el bip- bip del teléfono, las goteras contra el suelo y el radio, sonando al fondo en la habitación. El contraste fuertemente marcado entre el silencio de la quietud de la escena y el contrapunteo sonoro de aquellos tres elementos cargan de dramatismo el espacio de la ducha: “Sonó el teléfono y supo que la iban a matar. [...] el cabello pegado a la cara entre el vapor del agua caliente que goteaba en los azulejos. [...] En el estéreo del dormitorio, Los tigres del norte cantaban historias de Camelia la tejana” (11). Un segundo momento en la preeminencia del discurso intermedial, la narración se carga con los valores y en general con la fuerza enunciativa del corrido dado que ambas instancias se refieren a un sujeto femenino y comparten, a pesar de la cortedad del texto expuesto hasta el momento, signos de traición.

El texto reciclado alude a una pareja que logra “coronar” un cargamento de marihuana que ha sido trasladado desde Tijuana a Hollywood. Una vez la carga es entregada, Emilio Varela le dice a Camelia la tejana “hoy te das por despedida / con la parte que te toca / ya puedes rehacer tu vida / yo me voy pa’ san francisco / con la dueña de mi vida” (par 5). Camelia, ante la traición financiera y amorosa, dado que se vislumbra una terminación del “contrato laboral y afectivo”, decide traicionar, a su vez, a su socio y amante, propinándole siete balazos. Cuenta el corrido que la policía solamente encontró en el lugar del crimen “una pistola tirada” y que “del dinero y de Camelia / ya jamás se supo nada”. Al acudir el narrador a la instancia intertextual lo que hace es avanzar en la trama, tanto en la escena presente, atendiendo a los ejes semánticos de la traición, como en el conjunto de tribulaciones por las que atraviesa Teresa Mendoza a lo largo de la novela. Atendiendo ahora a la capacidad operativa sobre eventuales traiciones y una evidente capacidad de liderazgo con lo que el modelo de mujer astuta para la guerra, pero débil,

aunque intensa, en las cosas del amor, desaparece por completo si se tiene en cuenta que Camelia la tejana, como Teresa, además de asesinar a su hombre, desaparece incólume con el producido económico del tráfico. Bajo este mismo principio de la sobrevivencia del sujeto femenino a expensas del mafioso, se mueven algunas de las mujeres protagonistas en las películas *Yo solo quiero caminar* (2008), de Agustín Díaz Yanes y *El arriero*.

El reciclaje intermedial que en este caso plantea el corrido funciona como una especie de vaso comunicante asimétrico entre los dos textos. Pero lo que interesa ahora es reconocer que el incipit de *La reina del sur*, al retomar el corrido, entrega sumariamente al lector a manera de *mise en abyme*, los ejes transversales de la novela, que a nuestro juicio son: a) una mujer por fuerzas de causa mayor, vinculadas a la violencia, se moviliza de una frontera a otra, b) luego de una serie de decisiones “acertadas” la mujer ya en el negocio del transporte de sustancia ilegales, mantiene una estabilidad emocional que hace primar con cierto pragmatismo financiero; c) la mujer toma venganza del sujeto de la traición; y d) el sujeto femenino escapa indemne al sistema policivo y legal español, desapareciendo para siempre. Por último, en esta enumeración de elementos canibalizados de la cultura popular mexicana, la novela se constituye en sí misma en un corrido, tal como lo anotara el narrador en el éxplot: “El mío iba a ser, que remedio, un corrido de papel impreso y más de quinientas páginas” (636). En efecto, la obra se propone ser un corrido novelado a juzgar por la confluencia de elementos comunes con los narco corridos y que se hacen evidentes en el tema tratado, en la titulación de cada uno de los capítulos a manera de letra de corridos y las marcas orales de algunos de los personajes, incluyendo la protagonista.

Como se ha visto desde el prólogo, en las novelas del corpus el espacio aparece con un fuerte acento intermedial que además de delinear la profundidad de la escena con la superposición de planos sonoros literalizados, la dota de una fuerza premonitoria que permite al

lector vaticinar los senderos del texto. De esta manera, el escenario es agigantado y alude a espacios integrales. Esto es, un espacio que trasciende las tres dimensiones representadas y se prolonga en la geografía y en el tiempo a través de la referencia cultural. Este uso particular del recurso intermedial potencia las ofertas de sentido del fragmento, la voz intermedial oficia de voz narradora y, en todo caso, expone más de lo que dice.

La lírica es en estas obras una especie de voz omnipresente en tanto matiza el clima del texto o redirecciona su sentido. La voz cantante en *El amante de Janis Joplin* siempre está allí, no solamente como voz de fondo, sino como una conciencia superior que guía la lectura. Aparece como interpretación vocal por uno de los personajes que canta “Busted flat in Baton Rouge” (49), “*Estrellita marinera, dame razón de mi amor*” (102), *Obladi-Oblada* (141, 161); como una rockola que toca *Turtle Blues* (125), o como el aparato radial que insiste a contrapunteo del momento narrativo con la canción *I’ve Gotta Get a Message to You* (55), *Bye, bye, baby* (69), las canciones nortañas (89), la *Estrellita marinera* (129), *Summertime* (193), *One night stand* (197). Estas referencias permanentes como efectos retóricos temporalizan el espacio, tanto en la especificidad del momento de la historia como en el tiempo histórico de los hechos, situándolo en la década de producción y auge de los ritmos, temas y autores de las canciones.

En la novela de Laura Restrepo, las referencias intermediales con la música no son tan puntuales en términos de letras y títulos de canciones. Es quizá por ello que como recurso textual la música actúe como una luz cenital que apenas ilumina las crisis o los instantes de euforia de los personajes. No obstante, especial protagonismo, en este sentido, lo tienen otro tipo de producciones culturales en el orden de los comics Kalimán; las revistas, con *Soldados de Fortuna* (101), *Cromos* (262); los personajes de farándula y el jet set internacional, junto a personajes de “la televisión”, como Grace Kelly con el príncipe Rainero (110), Gardel (118); las

telenovelas, con *Los ricos también lloran* (110); el cine, con Marlon Brando en la película *El padrino*” (111), *West Side Story* (217); la música en reproductor, con *The Wall* (222), la música merengue de ‘Devórame otra vez’ (130); músicos en vivo, mariachis que tocan *Aida* (119), serenateros que amenizan al personaje (136, 137). Esta lista de actores y dispositivos multimediales actúa sobre los textos más allá de enmarcar los hechos en un espacio y un tiempo determinado, y más allá de algunas de las variantes planteadas como efectos retóricos. Creemos que algunos de los fragmentos intermediales actúan como puente entre el conjunto de valores del texto foráneo y las urgencias del texto receptor.

Al respecto, veamos el fragmento que corresponde al matrimonio de Nando Barragán con Ana Santana: “—La llegada de la novia nos volvió a desinflar. Esperábamos un traje despampanante con revuelos de velo y de encaje como el de Grace Kelly cuando se casó con Rainero o como el de Mariana en el último capítulo de ‘Los ricos también lloran’” (110). La selección de las referencias intermediales no resulta gratuita en modo alguno, toda vez que funcionan como en un primer nivel, como parodia del matrimonio desangelado entre Nando y Ana. En una segunda instancia, las referencias, manchan de tragedia a la pareja con lo que significó la muerte prematura de Grace Kelly, como también en el drama contenido en el título de la popular telenovela mexicana.

Si bien es cierto que la mayoría de las referencias intertextuales anteriores no responden, por lo menos de manera evidente, a estrategias meta ficcionales que profundizan el espacio actual al espacio del nuevo texto a través de su anécdota, como en los *mise en abyme* de *El amante de Janis Joplin*, la ampliación intermedial a otros registros culturales sí extienden el espacio de referencias y con ellos las producciones de sentido que en tal caso resultarían más

abiertas y polisémicas que las estrategias especulares en la novela de Élmer Mendoza en la medida que aquellas refuerzan el sentido de la anécdota que las contiene.

En *La reina del sur*, por su lado, las relaciones del texto con registros intermediales son de una mayor complejidad si se tiene en cuenta que también es una metaficción narcisista, en cuanto son novelas que patentizan una preponderancia de juegos autorreferenciales, en tanto producto cultural, y, que, según Linda Hutcheon en *Narcissistic narrative* (1980), operan en el plano del universo ficcional narrado o bien en la instancia lingüística del texto. Sin embargo, la novela de Pérez-Reverte lleva a fondo esta distinción toda vez que, además de la auto referencialidad intermedial con el periodista investigador, como alter ego del autor, incurre en el *mise an abyme*.

Al margen de lo anterior, *La reina del sur* se encuentra plagada de una serie de referencias a la música popular del corrido mexicano como también a elementos de la producción cultural española, tales como la música de Los Chunguitos, Javivi, Los Chichos (171); música popular Mexicana, Vicente Fernández, Chavela Vargas, Paquita la del barrio, (255, 257), al cine, Pedro Navaja (38), El precio del poder (*Cara cortada*) (54), *Titanic* (56), *Lola la piconera* (189), entre otros.

Las funciones textuales que el texto hace de estos recursos capitaliza el conjunto de estrategias de las novelas anteriores. Es decir, *La reina del sur* además de precisar, a través de la intermedialidad, el espacio geográfico de la narración; de ofrecer información de avance a través del referente intermedial; de fungir como apoyo narrativo al discurso del personaje o del narrador y en general, como soporte retórico de quien habla; y finalmente, además de oficiar como puente de valores entre el texto evocado y el texto receptor, también carga de verosimilitud o como diría Vargas Llosa, del poder de persuasión del episodio<sup>85</sup>, al dotarlo de detalles ambientales. A su vez

esta intermedialidad aporta madurez escénica o caracteriza a los personajes que desarrollan la acción.

—Mira a quien tenemos aquí, mi Pote. Qué onda.

La sonrisa del Gato Fierros relucía como la hoja de un cuchillo mojado, porque era una sonrisa húmeda y peligrosa, propia de sicarios de película gringa, de esas donde los narcos siempre son morenos, latinos y malvados en plan Pedro Navaja y ‘Juanito Alimaña’. El Gato Fierros era moreno, latino y malvado como si acabara de salir de una canción de Ruben Blades o Willy Colón; y sólo no estaba claro si cultivaba con deliberación el estereotipo, o si Ruben Blades, Willy Colón y las películas gringas solían inspirarse en gente como él. (38, 39)

La novela soluciona el acuerdo de verosimilitud en relación al personaje, ciñéndolo al modelo gansteril ampliamente tratado por la cultura popular. Lo que hace el texto es retomar el estereotipo y ante la erosión del significante, lo devuelve con una fuerza inusual, haciéndolo venir del proceso intermedial. Es decir, hace lo que señala Carlos Monsiváis, según el texto de Sandra Lorenzano, al adjudicar a Umberto Eco las siguientes palabras: “ya no se puede decir ‘Te amo’” sino “como dice Corín Tellado: te amo”, porque según la misma Lorenzano “la otra persona sabe, y una sabe que la otra persona sabe que eso ya lo dijo Corín Tellado” (par 19). Con lo cual, el narrador ante la cursilería del estereotipo se sirve de la referencia musical para dotar de fuerza una imagen que de antemano ya la tenía perdida en la tradición cultural.

El recurso intermedial también aparece ampliamente usado en la novela para definir un espacio emocional que afecta, tanto el espíritu de la escena como a los personajes que participan en ella. El encuentro medial inquieta la percepción sobre el lector para apoyar la exaltación de los sujetos involucrados y/o para indicar el sentido emocional de aquel espacio. Un fragmento

del texto muestra a Teresa y a sus nuevas amigas en la prisión en medio de una juerga con licor y hachís. La música aparece en el episodio en la voz del narrador a través de una serie de nombres, títulos de canciones e incluso fragmentos que las reclusas corean, veamos: "... mientras Vicente Fernández cantaba sobre mujeres y traiciones, la voz rota de Chavela regaba alcohol entre balazos en suelos de cantinas, y Paquita la del barrio bramaba aquello de cómo un perro / sin un reproche / siempre tirada a tus pies / de día y de noche" (257). El fragmento lírico de una canción, el título de otra y la carga cultural que contiene los nombres de Vicente Fernández y Paquita la del barrio, revela la violencia que llevaron a todas esas mujeres a la cárcel, pero también puede funcionar como una reflexión de su presente afectivo.

La música es igualmente un sustituto de la experiencia en tanto evoca el instante retenido sin que el sujeto se enfrente nuevamente a él. En el fragmento siguiente, Teresa ha iniciado un proceso de distanciamiento con los orígenes:

Teresa se sentía acunada por la nostalgia de la música y los acentos de su tierra, que sólo faltaban chirrines y unas medias Pacífico para que fuese completa, aturdida por el hachís que le ardía entre los dedos, pásalo nomás pa' andar iguales, carnalita, peores los he fumado yo, que de bajar al moro sé un rato. Por tus veinticinco brejes, chinorrilla, brindaba la gitana Carmela. (257)

La multiplicidad funcional de la intermedialidad, madura el espíritu de la escena desde varios frentes: uno, de contenido nostálgico que siempre estará allí desde un radio de cantina en alguna parte de la obra para conectar al personaje con las raíces; y otro, para ubicarla, por contraste, en la nueva realidad geográfica y temporal.

La escena con todos los recursos mediales fructifica los matices emocionales de los personajes, y a manera de vasos comunicantes madura el tono de la violencia, la soledad y el despecho.

Y cuando en el casete Paquita empezó lo de tres veces te engañé, y llegó al estribillo, todas corearon, ya muy tomadas, eso de la primera por coraje, la segunda por capricho, la tercera por placer —tres veces te engañé, hijoputa, matizaba a grito pelado Pepa Trueno, sin duda en honor de su difunto—. (257)

El encuentro discursivo entre las reclusas y la canción en un coro transmedial, que para las chicas actúa de manera catártica, pone en un tono alto la velada y la temperatura de la escena. Con ello, el espacio se cierra y las reclusas son obligadas a terminar la fiesta. A juzgar por el encuentro episódico entre el fragmento intermedial y el momento narrativo en que se encuentra la historia, podemos decir que los ritmos de la diégesis se acompasan con los fragmentos intermediales.

Ciertamente, la música y la literalización de los otros medios en la novela acaloran el espacio y brindan el sentido emocional a las escenas, que en el caso siguiente se percibe a partir de los elementos fotográficos de “las imágenes entre sombras de los recortes de revistas — actores de cine, cantantes, paisajes, un mapa turístico de México—”, se percibe el erotismo que inicia cuando ambas mujeres, Pati y Teresa continúan la fiesta más tarde dentro de la celda “solas las dos y casi a oscuras en el chabolo, el flexo puesto en el suelo junto al lavabo”. Los referentes musicales complementan el tono del texto, veamos:

...cuando Pati sacó una segunda botella de tequila y una bolsita de debajo del catre y dijo éstas para nosotras, Mejicana, [...] Y con Vicente Fernández cantando

muy a lo charro y por enésima vez *Mujeres divinas*, y con Chavela tomadísima advirtiéndome no me amenaces, no me amenaces,... (258)

Lo que está en el aire, en parte ya insinuado por los fragmentos intermediales, es la escena lésbica entre Teresa y Pati que a continuación se desarrolla.

Como se ha demostrado, la intermedialidad funciona con mayor o menor intensidad en algunos de los textos del corpus, delineando los espacios y afectando la construcción de sentidos que allí operan. La cantidad de referencias intertextuales pertenecientes a registros mediales diferentes a la literatura, en particular a los musicales, demostraría a grandes rasgos la ubicación sociocultural desde donde los textos proponen una perspectiva anclada en el universo popular.

En conclusión, los espacios narco que proponen los textos estudiados han sido fundados sobre una violencia institucionalizada, vuelta tradición, y ratificada por las experiencias de los protagonistas. La violencia es en suma el sello distintivo del espacio narco. Su reactivación implica el desplazamiento del sujeto en términos geográficos como también identitarios, ello dada su naturaleza agreste de carácter violatoria con niveles y estrategias variables de intimidación. Uno y otro desplazamiento pone en escena espacios diversos porque así como las distancias culturales del sujeto con su entorno o con su ciclo vital anterior, en el que se incluyen amigos y familiares que parecen haber quedado atrás por cuenta de un desajuste cultural, también la distancia geográfica parece definir buena parte de ese alejamiento. Es decir, es tan significativo un deslizamiento sociocultural que éste parece revelarse en términos de recorrido físico.

Las diferentes geografías en *Leopardo al sol* y sólo un tanto en *El amante de Janis Joplin* son compartimentadas, y todavía más estrechas cuando las distancias geográficas no son cortas en modo alguno. Ello explica en parte los abismos sociales de marcado énfasis en la América

Latina. Espacios de difícil acceso y que se definen por el modelo de apropiación del mundo que desarrolla la clase culta y algunas veces adinerada, o la clase política o empresarial algunas veces culta; en pocas palabras, la que marca la tendencia del estatus en términos de estilos idealizados de consumo que el narco, rico emergente, se apremia a acceder.

Ante los conflictos emocionales que generan el distanciamiento geográfico y la movilidad social autoimpuesta, la narrativa narco desarrolla un tipo de espacio fuertemente marcado por un vacío de identidad del sujeto. El escenario es a esta altura una instancia de transición entre la pérdida y el reajuste de valores. En él se reconocen trazas de un pasado que, en tanto ido, es un espacio vacío. Los sujetos de los textos del corpus logran escasamente superar el desarraigo en el que incurren porque no se ajustan al estándar foráneo. Teresa Mendoza, por el contrario no solamente se acopla, sino que además hace que el espacio se ajuste a ella, sometiéndolo a la ilegalidad del negocio; estableciendo acuerdos con otras mafias y políticos locales, y por último, adecúa dentro de los estándares legales sus negocios ilícitos.

En esta medida, los textos narcos presentan un espacio que ambiciona, y no siempre lo logra, otro estatus social. En el tránsito de las tentativas de esa transformación, los textos proponen estrategias diferentes. En *El amante de Janis Joplin*, la de huida y búsqueda del hogar idílico, fuera del ocaso mexicano carcomido por la corrupción y la violencia estatal. En todo caso, más cerca de Estados Unidos, pero bajo el espejismo del sueño americano. En *Leopardo al sol*, la del distanciamiento frustrado de la violencia atávica, aun cuando ello signifique una traición a los valores y a la tradición familiar. Como sea, las contradicciones que delinean este espacio aparecen en la experiencia kitsch con la impostura de unos valores y habilidades sociales que no se poseen. Por último en *La reina del sur*, el proceso de aprendizaje social que va desde la experiencia migrante en un bar, el intento frustrado del ejercicio criminal a mediana escala, la

cárcel, y el ascendente proceso de aprendizaje en las habilidades sociales tanto como las criminales. La diferencia en la tercera instancia, en relación a la segunda, es que el nuevo espacio se gana porque se accede a él por la predisposición para el aprendizaje y no bajo la lógica de la impostura, con lo cual, y guardando las distancias entre los “ricos tradicionales” del sur español con los colombianos, el ascenso social parece más un asunto de incapacidad de algunos sujetos narco que de la cerrazón social de las clases empresariales.

Todos los espacios expuestos hasta el momento aparecen matizados con registros intermediales. La música primordialmente, marca el tono, ofrece las claves de lectura y aporta profundidad espacial y por lo mismo grosor semántico a la anécdota. Este es quizá el elemento más importante que marca la presencia de la música en la narrativa narco cuando el texto literario se alimenta de la lírica y surgen los diferentes tipos de apropiación que un texto hace del otro. La insistencia del registro sonoro, cinematográfico o televisivo, sitúan la obra en los escenarios populares. Aun cuando ésta se materializa incidentalmente o surge como referente del narrador, la narrativa narco queda circunscrita a los escenarios populares.

Así las cosas, venimos a confirmar que tanto los personajes, sus espacios de acción y sus motivaciones ideológicas no son más que las ambiciones agrandadas de reconocimiento social. Si bien es cierto que las novelas del corpus problematizan la presencia del estado, por corrupción o por la inacción de alguno de sus agentes, también los es que por cuenta de un desarrollo particular del espacio, en lo que compete a este capítulo, las responsabilidades del narcotraficante se limitan en buena medida a acceder en paridad como “ricos emergentes” a los beneficios sociales de los que gozan las “fortunas tradicionales y empresariales”.

### **3 Configuraciones del personaje en la producción cultural sobre narcotráfico**

El negocio internacional de las drogas es una intrincada madeja de intercambios globales en la que interviene una gama de personajes cuyas funciones definen microindustrias que transforman materiales y procesos legales en productos y actividades ilícitas. Luego, y a su vez, el producido económico del tráfico es legitimado a través de otros procesos y escenarios diferentes en el que intervienen otra serie de sujetos con sus especificidades profesionales. De esta manera, personajes que se mueven en las fronteras flexibles de la legalidad y otros, a todas luces en el delito, configuran la industria del crimen organizado vinculado a las drogas ilegales.

Precisar el punto de inicio de aquel círculo depende de los intereses en juego y las concepciones en torno a las responsabilidades de los agentes en la lucha contra el fenómeno. De tal manera que para algunos, en Europa y Norteamérica, será una cuestión del alto consumo en el que el tráfico de drogas es un asunto de producción y oferta<sup>86</sup>, y para otros, en las zonas de producción, un negocio lucrativo y, aunque de alto riesgo en términos de seguridad física y jurídica, viable dado el alto nivel de demanda.

Así las cosas, el énfasis que las producciones culturales realicen sobre unos u otros personajes ofrecen una rápida mirada del tipo de disputa que el texto plantea en el terreno del tráfico de drogas. Al realizar un seguimiento cuidadoso encontramos que hay una propuesta de sujeto narco a lo largo de esta literatura, y si se tiene en cuenta la preeminencia en términos de tiempo de aparición y de la fuerza ideológica de ciertos personajes sobre otros, es posible determinar la perspectiva que el texto plantea respecto al tema.

Si bien se propone un inventario de los personajes presentes en la producción cultural en torno al corpus seleccionado, ello será atendiendo las constantes tipológicas que permiten identificar modelos comunes en dos o más obras sobre la temática en cuestión. Sin embargo, no se limitará la investigación a trazar las características de cada uno de los sujetos a manera de un análisis actancial, sino que planteará de modo crítico el desarrollo del personaje en tanto modelo compartido con personajes del discurso social vinculado al mundo de las drogas, que, en términos de rasgos generalizados, logran ubicarse en el imaginario colectivo. En esta medida, hablamos de arquetipo cuando nos referimos al personaje embebido de una valoración discursiva compartida y que además se alimenta de un sujeto equivalente que pertenece al imaginario social.

Como se puede ver, la propuesta de arquetipo de la que nos serviremos, se distancia un tanto del modelo original planteado por Jung donde el arquetipo “encarna aspectos de carácter cultural [...] que proceden del inconsciente colectivo y se configura en personaje-mito” (Alonso de Santos, Manual, 128). Se distancia porque el proceso de decantación en la propuesta Jungiana suele ser de carácter vital, relacionado a los símbolos universales que acompañan al ser humano desde su origen, tales como la muerte, la madre, el padre, el nacimiento, la locura, la encrucijada, la oscuridad, entre otros. “Estos símbolos son detectados por medio del arte, la religión, los mitos y los sueños de todas las culturas” (Alonso de Santos, Manual, 128). Ahora bien, como lo anota el mismo autor, a estos arquetipos originarios se les suman otros que han sido “estratificados por fenómenos culturales, económicos y sociales” para, según él, “subrayar con ellos la crítica de una sociedad y unas formas de vida ancladas en modelos del pasado” (Manual, 128). En conclusión, nos referiremos con el neologismo “arquetipo” a los modelos culturales de sujetos que los medios y la producción cultural aúnan en modelos de personajes preconstruidos que, sin

embargo, encuentran cierta individualización en los textos donde habitan. Bajo esta premisa se dedicará especial atención a El capo en tanto buena parte de las anécdotas noveladas avanzan al pie suyo como protagonista. También se desarrollará, como se ha anotado, un inventario con los arquetipos menores más comunes en la producción cultural sobre drogas en las naciones atlánticas que nos concitan.

En un primer momento, se ofrece un panorama de la problemática narco desde la figura del sujeto central que aglutina buena parte de la producción cultural sobre drogas, el narcotraficante. Pablo Escobar Gaviria se convierte en el modelo a seguir, si bien no en los niveles de violencia, sí en su inadecuación social. Ello porque a pesar del surgimiento de otras generaciones de narcos e incluso de otras instancias del negocio más centradas en el lavado de activos y por lo tanto bajo las responsabilidades de otros perfiles profesionales, sociales e incluso culturales, la narrativa en cuestión se empeña en reciclar al rico emergente, sujeto humilde venido a más por cuenta de los niveles de violencia en algunos casos, y las fortunas amasadas por traficar con sustancias ilícitas. Para un acercamiento operativo de las motivaciones del personaje narco se acude a tres características planteadas por Juan G. Tokatlian: poder económico, influencia política y posicionamiento y reconocimiento social (66).

El incremento del poder económico es una de las motivaciones centrales del sujeto. Se plantean las mediaciones a través de las cuales el dinero evidencia su nivel de protagonismo. Los volúmenes del capital ilícito llevan al narcotraficante, en sus afanes de respaldo legal como de posicionamiento social, a pensar en vías que le confieran la legitimación de su presencia. En el aparte se desarrollan las opciones pertinentes a las de lavado de dinero con la anuencia del estado.

Asimismo, se estudia la influencia política que resulta transversal a los intereses de fortalecimiento del narco porque ante la naturaleza ilegal de sus negocios precisa establecer vínculos con estructuras de alto valor jerárquico que irrigen su accionar de estatus, fuerza y legalidad. Aquí se proponen tres niveles de acercamiento no jerarquizados a través de los cuales los narcotraficantes de las novelas del corpus se aseguran un desarrollo sostenido de posicionamiento entre los privilegios en la estructura social.

Por esta razón el posicionamiento y reconocimiento social parecen ser la suma de los propósitos del sujeto narco, quien traza distancia entre sus antecedentes culturales y la nueva imagen que surge de las experiencias recientes. Se desarrolla en este fragmento la implementación de la asesoría de imagen. Los resultados divididos en las obras del corpus exponen, a nuestro juicio, la flexibilidad en términos de movilidad social de las regiones que las novelas exploran.

A partir de un estudio comparado entre las obras literarias *Leopardo al sol* y *El divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, se estudian los paralelos del discurso patriarcal en la figura del narcotraficante, su origen humilde como también la evolución de la industria de donde procede. En este aparte el texto establece puntos de confluencia que permiten observar el flujo histórico de la penetración de las nuevas valoraciones que suscita el narcotráfico en la sociedad colombiana. En esa medida, las obras trazan un comportamiento común en la construcción mítica del narcotraficante a partir de las estrategias narrativas.

Posteriormente, se estudian las diversas apropiaciones que los productos culturales realizan de la figura del narcotraficante. Nos referimos en particular a la reelaboración de la figura de Teresa Mendoza que Los tigres del norte efectúan, en el video clip *La reina del sur*. Dicha apropiación resulta una transposición transatlántica de valores identitarios. El homónimo

video musical, sirviéndose de sus peculiares recursos técnicos, además de apropiarse de la anécdota, le restituye valores al personaje mexicano que tienden a ubicarlo en los estándares propios, estereotipados, del narcotraficante. En la versión musicalizada parece planteado un conflicto de marcas de identidad nacionales entre una españolidad taurina, estereotipada que pierde espacio a manos de una mexicanidad salvaje e invasiva. Con lo cual, el diálogo transatlántico cobra sentido al poner en el tapete una renegociación de los intereses y perspectivas de los imaginarios a ambos lados del Atlántico.

A continuación se analiza la duplicidad de conciencia en el personaje de la novela narco. Es a partir de un desdoblamiento identitario que los personajes del corpus parecen sobreponerse a las adversidades, a sus enemigos o a las dificultades sociales que las circunstancias de las anécdotas imponen. Las novelas *La reina del sur*, *El amante de Janis Joplin* y *Leopardo al sol* textualizan diferentes estrategias de duplicación de la conciencia y con ello justifican y cargan de verosimilitud, a nuestra manera de ver, las motivaciones y reacciones de los personajes. El liderazgo bífido, título adjudicado a esta duplicidad, es una particularidad identitaria que ubica, eventualmente, al personaje en la cumbre del éxito. En este aparte se plantean los mecanismos textuales aplicados por cada obra acerca de dicha duplicidad.

Por último, el capítulo plantea un inventario con los personajes tipos que habitan los universos simbólicos del narcotráfico en los textos citados. La narrativa de las drogas como la industria de las drogas ilegales son terrenos predominantemente masculinos. Las producciones culturales tienden a asignar valores genéricos a ciertas funciones dentro del margen de oficios y actividades conexas a la industria de las drogas. A partir de esta salvedad, el estudio propone algunas categorías que parecen exclusivas de sujetos femeninos.

### 3.1 Una antropología transnacional del sujeto “narco”

Desde hace casi tres décadas, con la aparición en Colombia de la novela *La mala hierba* (1981), de Juan Gossaín, y su posterior adaptación a seriado televisivo, la producción cultural sobre narcotráfico en el país guarda estrecha relación con una parte del fenómeno del tráfico de drogas que se ha quedado intacto en la tradición literaria y cultural sobre el tema. Ello se debe, ciertamente, a un lento y sistemático proceso de estereotipación que se inició con las primeras obras. Esta narrativa mantiene el “esquema de ascenso, esplendor y caída, porque esa es la lógica del personaje que está en el mundo del crimen” (Oswaldo Osorio 50). Por supuesto que los primeros narcotraficantes colombianos, los de la bonanza marimbera en la Costa Atlántica, y luego los del cartel de Medellín, al que pertenecía Pablo Escobar Gaviria, fueron el alimento a esta imagería conocida como narrativa del narcotráfico.

Dado que en algunas obras literarias, *Leopardo al sol* y *La reina del sur* por ejemplo, los personajes vinculados al negocio ilícito sufren una transformación a la vista del lector, es decir en el tiempo de la narración, el análisis de éste como estereotipo se hace sobre la base de su metamorfosis. Por su lado, el capo en las versiones musicales es una presencia estable, el tiempo de la narración parece cercano a momentos cumbres y estereotipados de los varones de la droga. Logros y caídas que eventualmente llevan al capo a su eliminación física. De todos modos, tanto la reelaboración literaria como la musical tienden a señalar hacia el mismo camino.

No obstante, y aunque la distinción entre el narco literario y el narco musical es pertinente por cuenta de la extensión con la que ambos textos desarrollan la narración, los personajes de los corridos prohibidos mexicanos o los narcocorridos colombianos son sujetos ya contruidos, prefabricados que obedecen a una intencionalidad exógena. Regularmente no definida por la experiencia narrativa del personaje, más bien, se diría, por preconcepciones del

autor. En las canciones la construcción del personaje se esencializa y estereotipa; la narración se reduce a los hitos dramáticos que resultan de la confrontación del sujeto con la anécdota. En la novela por el contrario, el personaje narco es una entidad que tiende a depender de sus propias motivaciones y circunstancias. Aunque éste no está exento de la estereotipación, la naturaleza narrativa del texto garantiza, por lo menos un poco más, su desarrollo dentro de las certezas y contradicciones de un personaje literario. Aun así, ambos modelos, el de la literatura y el de la música de corridos, resultan significativos para trazar los arquetipos del narco en tanto son los modelos que trascienden en la producción cultural.

Como se ha anotado, los referentes de las narrativas sobre drogas son las propias vidas de las personas que han pasado a ser parte del imaginario popular a través de reportes noticiosos, libros biográficos, películas y demás recursos populares de enorme capacidad de difusión. Ellos son, primordialmente, Pablo Escobar y las cabezas visibles de los denominados carteles de Medellín y Cali, y por supuesto, las diversas facciones en México. Estos narcotraficantes, ya desaparecidos y también reemplazados, configuran el modelo predominante del narco poderoso, también conocido como el capo. Si bien es cierto que posterior a la década del 80 y del 90 en Colombia no han surgido narcos con la proyección de los del cartel de Medellín y de Cali, cuando estos desaparecieron las nuevas generaciones de traficantes evadieron convertirse en capos a la manera tradicional, sino que, y tal como sucede a finales de la primera década del presente siglo en México, prefieren trabajar intersectorialmente, ello es a través de “pequeñas células de operación” (Dossier político par 4). No obstante el anterior análisis del *modus operandi* sobrevive en el imaginario colectivo mexicano una versión local del gran “barón de la droga” que viene a convertirse en la genealogía del narco de los productos culturales. Es en este sentido que nos remitiremos al personaje, a partir de sus trazos más amplios como arquetipo. El

narco es pues un millonario emergente o nuevo rico cuyos modelos de valoración estética quedan reducidos a un nivel acorde al de su escolaridad; están dotados de una inteligencia para delinquir y tienden a solucionar los conflictos con dinero o con guerra.

Aun cuando de manera reiterada, investigadores, académicos y ex protagonistas del negocio ilegal<sup>87</sup> plantean la naturaleza precaria de la estructura mafiosa de los denominados “carteles de la droga”, en contraste con la exuberancia del título adjudicado desde los organismos de control, persiste una idea generalizada del narco como hombre poderoso capaz de transformar las estructuras sociales. Es decir, parte de la imagen con la que se cuenta es un constructo alimentado por las persecuciones jurídicas y policiales realizadas por las organizaciones nacionales y transnacionales de control al tráfico, en particular por las estadounidenses quienes lideran las políticas internacionales sobre el control de sustancias ilegales.

Colletta A, Youngers en su texto ‘Drogas, narcoterrorismo y relaciones entre Estados Unidos y América Latina’ (2006), apunta en ese sentido cuando señala que la lucha antidrogas es “un asunto de seguridad nacional” (107) y por lo tanto, las drogas y los agentes que la producen y la comercializan “son una amenaza que surge fuera de las fronteras estadounidenses: un enemigo externo contra el cual se debe luchar” (107). Al margen de otras consideraciones, lo que se quiere señalar, al menos por el momento, es el protagonismo que adquiere el narco en la lucha antidroga focalizada en la reducción de la oferta.

Uno de los narcotraficantes que alimenta el mito acorde a las políticas represivas de las que hablamos, es Pablo Escobar Gaviria. Alonso Salazar en la biografía que realiza del narco colombiano, señala el carácter selectivo del sistema cuando dice que:

Estados Unidos es el único país en condiciones de establecer la reputación de los narcotraficantes. Es una potencia que está en capacidad de pasar por alto a un

narco, como lo hizo con Noriega durante los años en que sirvió a la CIA, o hacerlo notorio o condenarlo, como lo hizo con Pablo. (195)

El re-direccionamiento de la guerra contra las drogas que se intensificó en la época del ocaso de Pablo Escobar, el eco a unas percepciones de las políticas policivas y punitivas en boga, el protagonismo de cierto perfil de narcotraficante, y el afán noticioso de llevar a la esfera pública algunos de sus comportamientos, posicionan el perfil de la guerra contra las drogas; y en este primer momento contra Pablo Escobar, el paradigma del narcotraficante en el imaginario popular.

Luis Ochoa en el libro *La parábola de Pablo* (2001), se refiere a la persecución de su hermano y, a través de ella, a la construcción de un símbolo contra la nueva guerra que asumiría Estados Unidos al final de la guerra fría<sup>88</sup>:

Fue un hombre como los capos de su generación; se enriqueció de manera desmedida por exportar una droga prohibida a un mercado ansioso de consumo. Pero, además, fue un hombre que terminó convertido en el objeto principal de la guerra por ser señalado como el gran capo de la cocaína en el mundo, se convirtió en un exterminador porque se volvió rabioso como un ratón acorralado. Encontró su imagen en el espejo que los Estados Unidos le pusieron: el criminal más grande del mundo. Actuó con habilidad y exceso de crueldad para mantenerse en ese ranking. (195)

Los antecedentes populistas de su faceta social, la persecución frontal y la contraofensiva de Escobar contra el estado colombiano, y su eventual desaparición, elevaron al personaje a categoría mítica.

Aun cuando ya se habían publicado varias novelas con narcotraficantes como protagonistas<sup>89</sup> es a partir de esta etapa que las contradicciones de una vida de excesos en el crimen organizado junto a prácticas filantrópicas de carácter comunitario, extradiciones a los Estados Unidos, y persecuciones fatales a manos de los órganos de control, todos estos hechos sumados al éxito relativo de las primeras obras, hacen de los varones de la droga material atractivo para producciones estéticas<sup>90</sup>. Aquella vida de riqueza y violencia es el modelo de los personajes novelescos y cinematográficos de importante tradición norteamericana, pero que apenas empezaba a ofrecer sus frutos en Colombia y México.

La biografía citada de Pablo Escobar es un retrato exhaustivo de la vida del capo cuya experiencia vital es en cierta medida el paradigma del narcotraficante. La producción cultural que desarrolla la temática sobre drogas ha retomado algunas de estas características, pero también ha trascendido otras; muestra de ello es la presencia de mujeres en un espacio tradicionalmente asumido por hombres, como es el caso de Teresa Mendoza en *La reina del sur*. Aunque por supuesto habría que matizar esta aseveración si consideramos que Teresa asume un rol que podría ser considerado de orden patriarcal dada la violencia con la que opera en contra de sus enemigos, el erotismo con el que cosifica a su empleado, el asesor legal y financiero; y la eliminación de cualquier compromiso emocional, e incluso de tipo solidario. Buena parte de este protocolo operativo lo aprende Teresa de su padrino y colega Oleg Yasikov.

Al respecto, José María Pozuelo Ivancos, en el texto ‘Las Guerras perdidas de Teresa Mendoza, *Reina del sur*’, al referirse a Yasikov, plantea que su comportamiento está mediado por “códigos milenarios, de civilizaciones antiguas y bárbaras, códigos de honor, de deudas y lealtades en el interior del crimen” (365). Aquellos códigos, que bien aprende Teresa Mendoza, pertenecen a estructuras patriarcales que llevaron a las civilizaciones y grupos humanos en

cuestión a imponer una perspectiva basada, primordialmente, en el uso de la fuerza. Por otro lado, aunque el mismo Pozuelo Ivancos esgrima en defensa del personaje su identidad de género, creemos que no es posible calcular la psicología femenina por la sola fuerza enunciativa de una frase, tal como lo asegura la cita siguiente: “el segundo punto de interés es la psicología femenina, el punto de vista de una mujer: ‘pinches hombres cabrones’” (Pozuelo Ivancos 379). En especial, cuando en el fragmento citado de la novela, Teresa reflexiona y parece criticar la disponibilidad sexual de Teo, su contador y asesor legal, a la vez que ella misma está dispuesta a establecer ese contacto. En todo caso y a pesar del noble esfuerzo del texto de dotar con rasgos y profundidad psicológica “femenina”, el personaje no es más que una variante “feminizada” y con menos violencia a cuestas que la del narcotraficante Pablo Escobar. En conclusión, las máximas cabezas en las obras del corpus mantienen cierto parentesco que apoyarían la construcción de un modelo de capo donde el aspecto de género deviene en un hecho tangencial.

El narcotraficante ubicado en la cumbre de la estructura triangular es un personaje al que se le encarnan matices en relación a la temporalidad del fenómeno que enfrenta, pero que en términos generales ofrece un modelo identificable de criminal, conocido como el capo, la patrona, el duro, el jefe, el barón. Este sujeto es la cabeza visible del crimen organizado<sup>91</sup> ligado a las drogas, cuyo objeto genérico, como se ha mencionado son: el incremento del poder económico, la legitimación de su presencia social y el aumento de la influencia política (66). En la búsqueda de la consecución de tales objetivos el narcotraficante desarrolla procedimientos que aunque no son de su exclusiva originalidad, si le han conferido sello metodológico. La triada propuesta por Tokatlian es un punto de inicio para observar aquellas conexiones en la producción cultural, tanto literaria como musical, y delimitar el campo de acción y de comportamiento de los protagonistas.

### 3.1.1 El incremento del poder económico

El poder económico que detentan los narcos es ciertamente una constante en la narrativa sobre drogas. El dinero se convierte en una motivación inicial en las ambiciones del personaje. Luego, precisan del acceso a otras formas de poder para el mantenimiento de los privilegios financieros. En la novela *Leopardo al sol*, es el Maní Monsalve quien, entre sus competidores y familiares, logra llegar más lejos en la empresa ilegal y es quien logra con relativo éxito el acceso a esferas políticas y sociales.

La presencia del poder económico en la producción cultural sobre drogas aparece a menudo vinculada a la capacidad de compra de bienes que suelen no ser comercialmente instituidos, personas, entre ellos políticos, jueces, policías. También en la compra excesiva, en la evidencia concreta y referencial de equipos, bienes y productos donde la obra parece convertirse por momentos en catálogo de ventas. Esta literalidad del poder económico se da también en la materialización del dinero. Es decir que para esta literatura no basta con la sugerencia o la presencia del dinero sino que pareciera necesitar mostrarlo, como también los bienes y los servicios adquiridos.

En el mismo orden de ideas, el dinero en forma de billetes no es solamente un referente bancario o de acumulación, sino que trasciende en imágenes donde el exceso define lo que se denomina estética narco, la posibilidad de ostentar y exhibir la riqueza:

el capataz y los peones recibieron orden del dueño, del Mani Monsalve en persona, de desenterrar todos los dólares que tenían encaletados. Cavaron hoyos, destaparon rutas, abrieron cuevas de Alí Babá y sacaron barriles llenos de billetes, que fueron cargando en una volqueta. Algunos salían podridos: tragados por la humedad, el hongo y la polilla. Uno de los barriles se les escapó de las manos,

rodó hasta la quebrada, se deshizo de un golpe contra las piedras y los dólares escaparon, saltarines y libres, hacia el río. (Restrepo 189)

El referente “mágico” de la cueva donde el dinero se multiplica y de los billetes que se escapan animados son una muestra de la riqueza exuberante de la que hablamos. También los son los billetes que revitalizan la quebrada y que avivan el sustento de los habitantes de la región, quienes tradicionalmente viven de la pesca. El dinero en cantidades “hídricas” de la nueva industria reemplaza las viejas formas de ingresos económicos.

La implementación de estrategias para la legalización de fortunas como parte del incremento del poder económico es también un mecanismo de influencia política, y por supuesto es utilizado en la tentativa de legitimación de la presencia social del narco.

### **3.1.2 Estrategia de legalización o naturalización de las fortunas.**

El dinero que circula por las manos de los narcos es producto de actividades ilegales, estos “comerciantes” precisan legitimar parte de su patrimonio a través de complejos sistemas de inversiones. En las novelas del corpus el proceso se lleva a cabo a través de la asesoría de abogados. Es preciso realizar una distinción cardinal que permita retomar este elemento más adelante: se plantearan los procesos de naturalización de las fortunas, dejando para el apartado dedicado a los Abogados el análisis sobre la construcción de este arquetipo.

Las dos novelas donde se observa el proceso de naturalización de las fortunas son *Leopardo al sol* y *La reina del sur*, quizá porque ambas se ocupan de los periodos de formación, auge y fin de un/a narcotraficante. En ambas obras asistimos al proceso de implantación del negocio y al momento en que las millonarias ganancias son instaladas en el sistema legal:

... la clientela se ampliaba, fluía el dinero, los pagos internacionales eran frecuentes, y Teresa comprendió que era preciso aplicar mecanismos de inversión

y lavado más complejos. Necesitaban un especialista para discurrir por los recovecos legales con el máximo beneficio y el mínimo riesgo. (Pérez-Reverte 348)

Teo Aljarafe es en *La reina del sur* el “experto en derecho fiscal e ingeniería financiera” que guiaría a Teresa y a su socia por el vasto y complicado mundo de la legalidad.

Algunos de los apartes de las decisiones tomadas por ellos bajo la asesoría profesional de Teo son: A) justificar ingresos y nivel de vida a través de la creación de un sistema básico y efectivo de negocios que ofrezcan servicios y productos con alta rotación de sumas bajas de dinero, porque en palabras del abogado: las autoridades no controlan el número de copas o de paellas que se sirven (349). B) Realizar inversiones y movimientos financieros a través de una banca cuyas políticas laxas permitan la legalización de altos volúmenes de capital. C) Utilizando el mismo sistema anterior, se propone avanzar aun más en inversiones de “Cuentas dormidas, [...] para no tocarlas, como fondos de seguridad a larguísimo plazo, [...] Dinero impecable” (356).

El sistema ofrece vacíos jurídicos que permiten opciones a este proceso de naturalización. A juzgar por las palabras del asesor jurídico de Teresa Mendoza, Teo Aljarafe, las instituciones parecieran limitarse a cumplir con los requisitos de control más que asegurarse de la legalidad de las transacciones: “El problema era que mucho dinero procedía de actividades sospechosas o delictivas, y se recomendaba resolver el recelo oficial con una serie de coberturas legales, a partir de las cuales nadie haría preguntas” (352). La banca a la que se hace mención en *La reina del sur* se convierte en socio pasivo de los narcotraficantes.

Pero no es solamente la banca privada la que ofrece la posibilidad de legalización de dineros “sucios”. En la novela *Leopardo al sol*, el crimen organizado, además de acceder a

mecanismos similares de lavado, cuenta con apoyo oficial. El Mani Monsalve, el jefe, acepta la recomendación de su asesor el abogado Méndez:

Ahora se presenta una situación excepcional. El Banco de la Nación va a abrir lo que llaman la «ventanilla siniestra», para recibir los dólares que le lleven sin preguntar nada, ni el origen, ni el nombre, ni la cédula, ni nada. La única condición es que sólo cambia mil dólares por persona. Mandas cien personas cada una con su cuota y en un sólo día limpias cien mil dólares. (177,178)

Este mecanismo tiene un asidero en la historia política de Colombia. Alonso Salazar lo plantea de la siguiente manera: “Para captar dólares del tráfico como divisas para la nación, el presidente López liberalizó el régimen cambiario y estableció la llamada «ventanilla siniestra» en la que el Banco de la República permitió el blanqueo de los dólares del tráfico de marihuana y cocaína” (La parábola 73). Este hecho histórico acaecido durante el periodo presidencial de López Michelsen (1974- 1978) es reciclado en la novela de Laura Restrepo como una gran fiesta en la que una cadena de sujetos se benefician, desde el estado, pasando por el jefe de la organización, hasta una serie de personajes del común que aprovechan la oportunidad para intensificar la economía informal:

Mientras tanto, del edificio de piedra amarilla del Banco de la Nación, en el centro del puerto, parte una cola de gente de cinco cuadras de larga, como para cine de estreno. Van arrastrando toda suerte de zapatos. De charol negro, tacón alto y dedos floreados a la intemperie; de recio cuero de becerro, suela de goma y cordones trenzados hasta los tobillos; zapatos tenis, nuevecitos, marca Adidas, de doble piso y arco abullonado; tenis deshechos con huecos en la lona; alpargates impermeabilizados en pecueca; auténticos mocasines Bally suizos; pies descalzos,

curtidos en caminos de tierra y endurecidos en calles de asfalto; ejemplares inverosímiles para varón exótico, combinación en terciopelos rojo y azul y tachonados falsos brillantes. (190)

La enumeración de los zapatos es la metonimia de la vinculación de los habitantes de la ciudad en lo que el narrador denomina gente “dispuesta a lo que sea con tal de ganarse unas monedas” (190). A través de los zapatos se puede hacer un inventario de la vinculación de representantes de diversos estratos generacionales, sociales y económicos que, junto con el apoyo institucional, apoyan la legalización de dineros de los máximos jefes de la industria ilícita. “En Colombia los cultivos ilegales y el procesamiento de drogas, así como la articulación de otros sectores al narcotráfico ha posibilitado el nacimiento de una bonanza [...] El capital del combatido alcaloide ha sido capaz de irrigar de exuberantes ganancias de toda la piel y las venas de la economía colombiana y de la economía mundial” (Santana 171, 172). La participación ciudadana y la permisividad activa del sistema se observa también en la trasnominación del tumulto que se organiza a lo largo de la fila frente al Banco Nacional en una feria de dinero:

...tres músicas distintas que suenan al tiempo y se consolida una nube con olor a sobaco y a chicharrón. Los vendedores ambulantes asedian con almojábanas, hojaldres, avena en ollas, tajadas de piña, raspados de hielo con jarabes de colores. Verduleras acuciosas instalan mesitas con licuadora para producir jugos de guayaba, zapote y guanábana. Un médico dudoso promociona huevos de iguana en camándula para hacer mejor el amor. (189)

Es evidente que el mecanismo genera una actividad económica informal de carácter legal. Con lo que se configura, forzando un tanto la metonimia de la fila bancaria en feria comercial, la participación de los sectores productivos con el apoyo de tres instancias de poder importantes: el

sector productor, representado aquí por los comerciantes mencionados; la sociedad civil con el apoyo ciudadano detrás de una pequeña tajada del dinero legalizado; y la clase política a través del mecanismo legal que le permite al estado aumentar las divisas en dólares.

El jefe narco de la novela colombiana tiene un doble juego con el sistema en la medida que es benefactor y beneficiario del modelo que para entonces funcionaba en la economía nacional al lograr legalizar sus fortunas mientras el estado veía aumentar el volumen de divisas. El referente histórico indica que en Colombia en el año de 1981 las divisas internacionales ascendieron a más de mil setecientos millones de dólares<sup>92</sup>.

El capítulo en la novela de Restrepo ofrece, sin embargo, otra metonimia de la nación que reacciona tímidamente ante el matrimonio pertinaz entre dinero ilegal y mecanismos de legalización. Nos referimos a lo que acontece con una de las voluntarias que accede a cambiar mil dólares en pesos por recibir a cambio, y como parte de pago, el cinco por ciento del valor de la transacción. Frente a la posibilidad de que semejante suma seduzca las ambiciones de las personas en la línea, Mani Monsalve hace que sus hombres acordonen el área para evitar traiciones, por lo que a la chica en cuestión le es negado un permiso para ir al baño. Tras insistir con la emergencia, uno de los hombres decide acompañarla “detrás de unas canecas de basura, al fondo de un callejón. Pero la marrullera no sólo quería hacer pipi, sino que además empezó a hacer popó, y el responsable de que no se volara tuvo que mirar hacia otro lado porque es desagradable y de mal agüero ver a una extraña cagar” (191). La promesa del beneficio del cinco por ciento no garantiza lealtades. “Cuando el pistolero volteó a controlar, sólo encontró el bollo con un dólar enzurrullado y clavado en la punta, como bandera” (191).

La referencia escatológica en las postrimerías del capítulo nos lleva a sugerir que pese a la aparente fluidez entre las partes implicadas, el acuerdo asimétrico entre las mismas no deja de

ser más que “basura”, material de desecho que denota la calidad de los intercambios. Dado que el texto propone un símbolo de índole patriótico, la bandera; metonimia del dólar enzurrullado, no resulta arriesgado apuntar que la “materia” sobre la que se clava el dólar apunta a un símbolo nacional como el palacio presidencial, o en el peor de los casos, la nación.

Con este acto, el texto propone una desestabilización temporal al acuerdo, pero sólo efímero porque es un caso entre miles. Más aun, cuando la contracorriente impuesta por la mujer se limita a la apropiación “ilegal” del dinero. Como vemos, el narco no tiene rivales de peso en el intento de legalizar la fortuna producto de actividades de tráfico mas allá de elementos aislados cuya única arma contra la ilegalidad impuesta no abandona en todo caso la estrategia de la contravención, la de la mujer robándole a un delincuente.

### **3.1.3 Aumento de la influencia política**

Este pareciera ser un camino delineado previamente para las máximas cabezas del crimen organizado, toda vez que no pueden mantener un control constante sobre sus negocios ilegales, sino están en la capacidad de cubrir con trazados legales parte de sus operaciones. Los capos visibles en las novelas del corpus seleccionado constatan este aspecto al operar estrategias de cooptación de elementos legales de la vida civil y militar en beneficio de la ampliación de las actividades ilegales y del ascenso social de “el jefe”.

La influencia política es asumida desde todos los aspectos posibles a través de los cuales el sujeto posiciona su influencia en el circuito social. Una constante en estas novelas es la tutoría de tres arquetipos que apoyan el aumento de poder y modelan la naturaleza insurrecta, “ignorante” y fibrosa del capo. Los contenidos que aquellos sujetos representan se plantean en tres tipos de estrategia: una primera, desarrollada previamente en este estudio y que alude a la naturalización de la fortuna bajo la guía “profesional” del abogado; luego la del aspecto militar

como parte del fortalecimiento del brazo armado; y, por último, el ascenso social, a manos de una asesora de imagen.

Para efectos metodológicos, desarrollaremos en este aparte solamente la implementación de la fuerza armada del narco. Sumaremos la estrategia de ascenso social al tercer punto en el estudio llamado “Legitimación de su presencia social”, que se abordará más adelante.

### **3.1.3.1 El ala armada**

La presencia del elemento armado y violento es un factor consustancial a la literatura sobre narcos. Así lo demuestran la cantidad de obras publicadas en México y Colombia donde la imagen del narcotraficante suele ir acompañada de matones, sicarios o, a lo sumo, guardaespaldas. La estrategia militar asegura la imposición de un punto de vista en escenarios donde la anarquía es por excelencia el tablado a someter por parte de un jefe más fuerte, estratégico y mejor rodeado que el predecesor. Bajo este título ubicamos dos elementos complementarios: el guardaespaldas y el sicario. Este último se abordará ampliamente en los arquetipos menores en el capítulo tres. Nos limitaremos por ahora, como ha sido la constante, a mostrar la función de estos elementos en la configuración del paradigma “capo”.

La violencia ejercida por los personajes es dinero de cambio que hace parte de los procesos de negociación de los capos con sus pares, con los organismos de control y el estado en general. Para sortear las dificultades que implican la proyección como líder y la eventual dirección del crimen organizado, el barón de la droga posee “capacidades innatas” que lo llevan a ejercer la violencia con sus propias manos o a delegarla, convirtiéndolo en autor intelectual. Este sujeto goza de la capacidad de administrar la violencia como garantía de un orden definido bajo intereses propios.

El narco es entonces un líder que suele definir los conflictos, en los que se ve inmiscuido, por vía expedita reapropiándose de la facultad del estado de ejercer violencia. La manera como los textos del corpus retoman aquella atribución está dada por las motivaciones e intereses de índole personal. En *Leopardo al sol* la violencia bíblica entre los “hermanos del desierto” cuya tradición indica que tienen que eliminarse mutuamente como parte de la venganza a la que se encuentran condenados, se convierte a través de la nueva figura, la del narcotraficante y su sicario, en otra violencia.

La ventaja que adquieren los Monsalve se debe en parte al ala armada que Frepe lidera. Si bien es cierto que Mani es la contraparte de Frepe donde ambos asumen funciones administrativas complementarias, ellos configuran la imagen del narcotraficante integral que se impone con la violencia, pero también con la capacidad de negociación. No obstante las dudas de Mani Monsalve sobre la inconformidad con la utilización de la violencia, éste se acomoda bastante bien a esa opción porque reconoce las posibilidades que ofrece. “—Tal vez al Mani le convenía el reparto de papeles. Quiero decir, que no le venía mal ocuparse de leyes y negociaciones, mientras por debajo de cuerda Frepe, Fernely sus sicarios se encargaban de lo demás” (208). Mientras su hermano Frepe asegura el éxito en el terreno agrario, Mani puede asumir el liderazgo en el urbano, como si uno no pudiera ser posible sin el otro.

La aplicación de la fuerza armada en la novela a manos del narcotraficante es uno de los modelos que habrían de imponerse en Colombia en las dos últimas décadas del siglo pasado, donde estas imágenes no pueden ser claramente diferenciadas.

La violencia no sólo es ejercida, sino, además, ofrecida como forma de pago. Ello tiende a apoyar la imposición del narcotraficante a su estatus supremo; aquella instancia estatal que regula la aplicación de la fuerza.

—Quiero pagarle sus favores de algún modo —insiste el Mani—. Dígame quiénes son sus enemigos.

El abogado Méndez comprende la frase: es una vieja fórmula de gratitud entre la gente del desierto, que equivale a decir «tus enemigos son mis enemigos».

—No amerita que los mates— contesta con una sonrisa no fingida, y se despide con afecto del Mani. (178)

Frente a la posibilidad de ofrecer y desplegar violencia no existe en el sujeto una reflexión sobre la ilegalidad de tal atribución. En este sentido, el capo no sólo ejerce en beneficio propio y directo sino que, como oferente, comercializa un servicio. Se quiere anotar con esto que la fuerza además de ser apoyo para el logro de fines mayores, adquiere autonomía comercial. Este hecho es particularmente importante en la práctica del sicariato en Colombia y los asesinatos selectivos en México.

El ejercicio de la violencia en las novelas del corpus aparece justificado tras los mecanismos narrativos y las evoluciones de las anécdotas narradas, desvirtuando la posición euro céntrica del que ve la barbarie en el otro, tal es el caso del periodista que intenta armar la historia de Teresa Mendoza en la novela de Pérez-Reverte. Aquella posición tiende a ubicar la gratuidad del uso de la fuerza, pero no es el caso en estas obras porque aun cuando las motivaciones se encuentren lejos del discurso social que afecta al lector, la violencia hace parte del juego de motivaciones y consecuencias claramente identificables en las obras. Es claro que para el lector, ajenos a los protocolos de comportamiento del narco y demás miembros del crimen organizado, algunos hechos parecieran actos de violencia espontáneos, pero no es tal; se ajustan a las consecuencias y motivaciones que afectan al personaje.

Para acceder a mejor posición el líder es entrenado en el manejo de la violencia. Recibe instrucción (caso parecido sucede con el sicario) a cargo de figuras que gozan de autoridad y reconocimiento. Así por ejemplo, Teresa Mendoza en *La reina del sur*, es un personaje de novela de formación que avanza sobre su destino, labrándose a cada paso las estrategias que logran mantenerla con vida y eventualmente ascender sobre su origen. En el caso de esta novela, la máxima cabeza del crimen organizado recibe la instrucción militar de manos de tres asesores en tres momentos significativos de su carrera, ellos son:

a) El Güero Dávila, en Sinaloa, cuando Teresa bordea los 20 años de edad. Aprende de él a reconocer el momento de huida tras un riesgo apremiante.

en este negocio, había dicho el Güero, hay que saber reconocer La Situación. Eso es que alguien puede llegar y decirte buenos días. Tal vez lo conozcas y él te sonría. Suave. Con cremita. Pero notarás algo extraño: [...] Y un instante después estarás muerto —el Güero miraba a Teresa al hablar, apuntándole con el dedo a modo de revólver,... (24)

Una serie de frases del Güero indicaban el escenario de traiciones en el que se movería: “alguien te sonreirá, recordó, Y un momento después estarás muerta, [...] Con mucha suerte estaré muerta, [...] se dijo imaginando el desierto y el soplete mencionados por el Güero, tener o no tener suerte era sólo cuestión de rapidez, de sumas y restas. Cuanto más tardas en morir, menos suerte tienes. (32). Con el Güero Teresa aprende que la muerte puede llegar a ser una tardía toma de decisiones.

b) Santiago Fistera, en Melilla cuando Teresa cuanta con 24 años de edad. Teresa recibe instrucciones de este gallego experto en pasar sustancias por el estrecho. Fue él quien enseñó a Teresa sobre las bases y nimiedades del negocio de cargar droga en un puerto para pasarla a otro.

Teresa aprendió desde la acomodación de la carga (220), negociaciones con los traficantes (200-208), hasta las piruetas pertinentes en las lanchas rápidas para perder a la vigilancia aduanera de los helicópteros (221-232, 306). Fue con Santiago que Teresa aprendió a negociar con subalternos traficantes y policías.

c) Oleg Yasikov, en Costa del Sol/ Marbella cuando Teresa cuenta con 30, 32 años de edad. Este mafioso ruso se asoció con Teresa para montar Transer Naga, una compañía de transporte de droga. Oleg le indicaría los pormenores para sobrevivir en aquel mundo donde no es posible hacerlo sin eliminar a otros: “Tendrás que matar, [...] tarde o temprano. [...] No al principio claro. [...] Ni con tus propias manos. [...] Pero tendrás que hacerlo si vas a la esencia de las cosas” (346). El “ruso” fue una guía de vital importancia para Teresa que definió la estrategia militar de la mujer más poderosa de los carteles de la droga en el Mediterráneo. Teresa valora cada palabra como consejo vital:

—Hay algo, necesario. Sí. En este negocio.

—Yasikov se indicaba los ojos con los dedos índice y corazón—. Mirar a un hombre y saber enseguida dos cosas. Primera, por cuánto se va a vender. Segunda, cuándo lo tienes que matar. (347)

Siguiendo estas premisas, Teresa habría de reconocer el peligro con tal precisión que supo llevar su empresa de transporte ilegal de drogas de manera eficaz. Cuando debía deshacerse de enemigos y subalternos lo hizo con prontitud y efectividad. Esta jefa narco en la novela de Pérez-Reverte supo capitalizar los elementos de la estrategia de guerra que la ayudó a convertirse en el mito novelado. La violencia se convierte de esta forma en la manera de garantizar una posición ascendente, impuesta a la fuerza.

Algo similar sucede en *Leopardo al sol* donde la violencia es el principio sobre el cual se establecen las relaciones de disputa entre los Monsalve y los Barragán. Es a través de la violencia tecnificada, que se expone más adelante, que los Monsalve parecen tomar la delantera sobre sus contendores. Si bien es cierto que ambas familias, a fuerza de la tradición, el escenario de violencia no les es desconocido, es a través de una nueva estrategia en la forma de llevar la guerra, incluyendo elementos foráneos que este clan se impone tanto en el negocio de tráfico como en las bajas militares a los Barragán.

La tecnificación con la incursión del elemento foráneo es el cambio de paradigma frente al conflicto cainita con los Barragán. Dos componentes ayudan al Mani y a su hermano Frepe a perfilarse como los líderes del conflicto y del negocio. Uno, la contratación de un asesino a sueldo, conocido en el argot como sicario y dos, la formación paramilitar que este asesino imparte a los hombres del clan. Ambos casos son de suma importancia por cuanto definen el inicio de la encrucijada por la que atravesó Colombia en los años 80 y 90 en la inclusión del grupo social narco en las discusiones políticas y territoriales del país. El capo, ingresa a través de este nuevo impulso militar en la esfera política colombiana. Pasa de ser un empresario de mercancía ilegal, traficante de sustancias, a asumir la imposición de un poder emplazado en su zona de acción. Ciertamente Los Barragán ya gozaban de ese poder, pero es en la imposición violenta sobre el otro donde definen los valores y las lealtades sociales.

#### **3.1.4 La legitimación de su presencia social.**

La estrategia urdida por los asesores financieros está por supuesto relacionada con los intentos de un mejor posicionamiento social. Lavar dinero e invertir el producto en negocios legales es un aspecto de singular importancia para los jefes narcos. Sin embargo, esta entrada se refiere a otro tipo de estrategia que acompaña el aspecto económico, ellas son la compra de bienes suntuarios y

la compra de cuna. Este proceso de lavado social, es una suerte de “alquimia social que transforma el capital económico en capital social y simbólico” (Astorga 79). La materialización social del éxito financiero se convierte ahora en la motivación primordial del jefe narco. Una vez logrado el poder económico, el personaje reemplaza aquel estímulo por otro que le permita figuración frente a sus pares, y a los conciudadanos. El lavado social al igual que el lavado de dinero, en la figura del narcotraficante, se convierten en proyectos alternos a la labor misma del tráfico. Ambos propósitos le posibilitan una evasión del juzgamiento social, y eventualmente, jurídica.

Desarrollaremos a continuación dos vertientes de la tentativa de legitimación social en este personaje. Una que se limita a la afirmación de los círculos sociales más cercanos a su condición de origen donde el reconocimiento de “el otro” no pretende trasgredir fronteras sociales. En este conjunto ingresan los niveles más cercanos a su propia tradición y donde los grupos pares, tales como hermanos, guardaespaldas, colegas de índole diversa, quedan rezagados ante la fuerza transformadora del sujeto. Dos, otra que amplía su campo de acción a un espacio político-social donde el personaje suele desestabilizar las jerarquías tradicionales dado un interés premeditado de acceso a un nuevo estatus, a un nivel “superior”. En esta categoría pertenece a los niveles donde están incluidos testaferros, políticos y artistas.

En el primer grupo de capos señalados arriba existe una analogía entre la búsqueda de reconocimiento social con el soporte medial utilizado por los productores culturales que plantean tal efecto. Es decir que el registro medial, la música de corridos en este caso, representa los intereses de difusión popular a donde justamente pretende llegar la imagen del narco. Si bien la música ha sido utilizada para la representación de capos cuyos intereses se limitan a un reconocimiento de pares, la misma materialidad medial, la música como propuesta cultural,

recrea aquella experiencia en sus letras. Aquí nos centraremos en la construcción del personaje en las producciones musicales que recrean el universo narco, conocidas como narcocorrido en México y corridos prohibidos en Colombia, tal y como se ha explicado en capítulos precedentes.

La representación del narco en producciones culturales de corte literario es ambiciosa y amplia en cuanto a los entramados motivacionales que lo afectan. Ello se debe a la extensión narrativa del soporte que restringe la presencia del narco en escena o el tiempo de la narración y los contenidos de la anécdota. Así, un personaje literario como Teresa Mendoza en *La reina del sur*, llevado a personaje en una micro narración musicalizada sufre cambios estructurales significativos.

Ciertamente, como hemos dicho, la reducción del área de la anécdota obliga a la selección de contenidos cumbres. Sin embargo, la discriminación de contenidos tiende a definir una constante en la construcción de un arquetipo musical del narco en el que el corrido *La reina del sur* de Los tigres del norte no escapa. En la literatura y en el cine, por el contrario, el personaje tiende a ser más elaborado; si se quiere, menos esquemático. En las novelas donde aparece el proceso de formación del sujeto narco, el modelo de transformación suele ser la recreación del arquetipo infundado en la vida de míticos narcotraficantes colombianos y mexicanos; en especial en lo concerniente al mecanismo de ascenso social.

En *Leopardo al sol* es Melba Foucon el cerebro detrás de la estrategia exitosa de Mani Monsalve en su ingreso a la sociedad. En *La reina del sur* es Pati, quien de forma sutil apoya la transformación de Teresa Mendoza; la toma desde la cárcel y la acompaña hasta el nivel más alto del *jet set* del escenario regional. El arquetipo de la asesora de imagen será abordado bajo este

título páginas adelante. Ahora baste reconocer la importancia de este sujeto en el plan expansionista del capo porque apoya la legitimación social de sus acciones.

La figura del narcotraficante, por contraste y no obstante sus “riquezas”, aparece reducida a la categoría de “pobre” cuyo mal gusto lo perseguirá por siempre. “Ha conseguido más dinero del que hubiera podido soñar, pero lo traiciona el criterio a la hora de gastarlo. Sabe que no sabe qué es bonito y que es feo, qué está de moda y qué no, y esto lo preocupa hasta la obsesión” (124). No existe, hasta ahora, en la literatura colombiana, tal y como sucede con Mani Monsalve en *Leopardo al sol*, la redención estética para el narco.

Frente a los vacíos de una formación cultural, que suele llevar años de adiestramiento escolar, viajes, visitas constantes a centros culturales, incluyendo bibliotecas, el narco reemplaza la tradición por la vía corta de la compra de objetos que marcan picos estéticos en el país, esperando con ello imbuirse del hálito de la minoría letrada nacional. La coincidencia entre la contravención legal y la ignorancia estética es un coctel de consecuencias desastrosas para el narcotraficante. Mani Monsalve así lo confirma toda vez que no le es permitido acceder a los espacios de recreo de la nobleza criolla: “—Querían irse de aquí precisamente para huir de gente como el Mani... / —Pero le vendían todo a la gente como el Mani porque era la única que tenía el dinero. Como ésos hubo muchos” (226,227). El máximo contacto permitido se da a través de intercambios comerciales, eliminando las relaciones en la esfera íntima.

La pertinencia de traer a colación la larga tradición cultural que recrea al ladrón de obras de arte<sup>93</sup> parece confirmar la mácula sobre el narco ignorante. Aunque ambas prácticas, el tráfico de sustancias prohibidas y el robo de obras maestras, están confinadas al terreno de la ilegalidad, el castigo social y jurídico parece ser más benigno sobre los criminales cuya contravención obedece al gusto excelso de quien ama el arte. En las obras del género de los ladrones letrados, el

protagonista, aunque pueda ser castigado no pesa sobre él la crítica del espectador, por el contrario se establece entre ambos ciertas complicidades. Un ejemplo de ello es un millonario en la película *The Thomas Crown Affair* (1999), quien disfruta sustrayendo obras de arte de las más importantes colecciones del mundo. En el último de sus trabajos, el ladrón se enamora de la detective que investiga los casos. La resolución del conflicto no sólo indica que el ladrón no es encausado judicialmente, ni que el espectador espera que lo sea, sino que termina en un romance en firme con la heroína. Por supuesto, guardando las distancias de género, acción y romance de cintas como estas frente al drama de la novela colombiana en mención, el criminal a estas alturas parece no tener arreglo, está condenado a la barbarie. Aquella insistencia refuerza la idea errónea que quienes hacen parte del crimen organizado son sujetos que se hallan fuera de los circuitos de poder social, cultural y político.

Teresa Mendoza a diferencia de Mani Monsalve tiene la oportunidad de recibir instrucción tanto en el terreno de lo ilegal, como se ha mencionado, como en lo escolar (no formal), estético y social que la llevó a convertirse en un referente no sólo en los negocios, sino en la farándula: “Usted ha visto los reportajes de prensa, supongo. Las fotos en el *¡Hola!* Y demás. Se refinó mucho, obtuvo unos modales y una cultura” (381). La resolución del conflicto en la novela española de Pérez-Reverte confirma nuestra hipótesis e indica el favor del novelista sobre la transgresora mexicana que resarce su ignorancia con la adquisición del conocimiento, sensibilidad literaria y maneras de comportamientos acordes al nuevo estatus social. Al final, la protagonista parece con ello haber ganado el derecho al perdón con el que termina física y jurídicamente ilesa.

La manera como Teresa accede a la aristocracia mediterránea es a través del dinero, por supuesto, pero sobre todo a través del “estilo” porque ella vive el ascenso, no lo compra como si

sucede con Mani Monsalve. De fondo están las diferencias entre las maneras de acceder al éxito financiero y de reconocimiento social entre España y América Latina. A pesar de la caduca y aristocrática corona española, acceder al éxito mencionado está dentro de los valores de una sociedad capitalista y pragmática. En Colombia, sembrados aún en los ecos de la usanza criolla y virreinal, los valores están ubicados en la tradición, el linaje y el estilo que los mismos posibilitan, de ningún modo superados por el éxito financiero, el capital único de ascenso con que cuenta el narco, el nuevo rico.

### **3.2 Marca identitaria del sujeto narco en dos novelas de la literatura del narcotráfico en Colombia**

Hay muchas literaturas colombianas y una de ellas es la que en las tres últimas décadas se ha volcado hacia la representación de las nuevas violencias que hostigan al país. En especial, aquellas asociadas al tráfico de estupefacientes. Esta literatura presenta un quiebre en relación con la literatura de la violencia de la etapa anterior en los años 50, 60 y 70<sup>94</sup>, por cuanto no tiende a focalizar preocupación política alguna bajo la materialidad estética. Este segundo cargamento de narrativa de la violencia no es ya producto del conflicto bipartidista, sino de trances entre pequeños y poderosos bloques fragmentados y desinstitucionalizados.

El narco es en el panorama criminal de la nación colombiana, junto al jefe guerrillero y al comandante paramilitar, una de las entidades patibularias sobre las que recaen los señalamientos de la nueva violencia, aunque la del narcotraficante parece más alejada de corrientes ideológicas nacionales porque responde directamente al pragmatismo capitalista de la oferta y la demanda. Observar de cerca a este actor del conflicto colombiano en dos de sus novelas ofrece elementos de interés a la hora de completar la identidad narco que fluye en la producción cultural del país.

En este aparte nos centraremos en *Leopardo al sol* y en la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal *El Divino*, que es una de las obras pioneras del género. Mauro es el sujeto textual que oficia como narco en la historia. Su fuerza narrativa se establece en la valoración que sus paisanos hacen de él durante la visita que realiza, en la cumbre del éxito económico de su “carrera”, a Ricaurte, su pueblo natal. Por su lado, Mani Monsalve en *Leopardo al sol*, como se sabe, surge en la tradición familiar del comercio de marihuana, y “triunfa” en el narcotráfico porque amplía la oferta de productos y se distancia de las formas tradicionales de negociar hasta el momento. En realidad, Mani Monsalve se plantea como un vanguardista en la industria ilegal del comercio de sustancias prohibidas. Además, en él, el narcotráfico es un fenómeno orgánico y amplio que trasciende la actividad criminal al presentarse en las recomposiciones de las estructuras familiares y sociales.

En general, los personajes protagonistas de ambas novelas guardan algunas similitudes entre sí. Mauro, hijo benemérito del pueblo es en apariencia un narco atípico, toda vez que es homosexual y se mueve con relativo éxito en un universo hostil limitado al poder patriarcal. Fonseca, en su estudio monográfico, reconoce el logro de la novela en dos aportes narrativos a la todavía escasa literatura de narcos en el país<sup>95</sup>. Dice que “subvierte un imaginario del mafioso, como un personaje ordinario y siempre heterosexual con [el de] un joven hermoso que se convirtió en el rey Midas de la región, y segundo retrata una sociedad que empieza a rendir homenaje solamente a los hombres capaces de enriquecerse rápidamente” (23-24). Aunque este último aspecto ya había sido tratado parcialmente en la novela *La mala hierba*, aparecida cuatro años antes.

Mauro, no obstante su homosexualidad, se inscribe dentro del modelo patriarcal en tanto las marcas de su caracterización en la novela se centran en símbolos de poder asociados a lo

masculino. Empezando la novela se lee; “..., al divino Mauro lo conocieron como “piernas de oro”. No tendría nueve años y ya mostraba las cualidades sobrenaturales que le harían férreamente solido y macizo, pero inmensamente flaco:” (). El pene monumental de Mauro habría quedado al descubierto luego de que éste corriera con su padre a cuestras, al estallarle un taco de dinamita en el brazo, los tres kilómetros de terrenos pedregosos y accidentados. (15). La preeminencia de la virilidad del narco se presenta por el tamaño del pene a lo largo de la novela a través del sobrenombre el divino y de otros comentarios procaces.

En el mismo sentido, se precipita el exordio del conflicto en la novela *Leopardo al sol*. Los primos Adriano Monsalve y Nando Barragán se trenzan en una discusión mortal por los favores de una mujer:

Adriano abre la bragueta de su pantalón de paño y en ese preciso momento acciona el mecanismo de su perdición. Aprieta el botón rojo: el cerebro anegado en alcohol de su primo hermano recibe, nítida, la señal. En su cabeza se dispara un éxtasis vertiginoso, sin pasado ni futuro, sin conciencia no consecuencias, luminoso de ira y enceguecido de dolor. En su cuerpo se potencia una fuerza sobrehumana y en su cara descompuesta, de repente abandonada por el color, se dibuja un ramalazo refulgente de locura que lo obliga a ir hasta el fin. (26)

El fin es asesinar al primo. Nótese que la confrontación mortal se decreta en la tentativa de aparición del pene de Adriano. El paralelo entre los dos pasajes muestra tres características sustantivas que indican un discurso no del todo novedoso, ellas son: primero, violencia; segundo, prerrogativa de la capacidad física; y por último, la evidencia sobredimensionada del miembro masculino. Los tres elementos anteriores son marcas recurrentes de un discurso patriarcal.

Otra característica que comparten los Monsalve y los Barragán, junto con Mauro, es el origen. Lo que los sitúa ciertamente en el estereotipo del narco colombiano de primera y segunda generación. Nos referimos aquí a los narcos de la bonanza marimbera en los 70 y a los narcos de los 80. Ambos coinciden en el origen humilde: hijos del desierto el par de enemigos en *Leopardo al sol*, e hijo de pescador, Mauro, en *El divino*. Este modelo es el que se ha impuesto en el imaginario colectivo y la industria cultural colombiana y mexicana.

En la novela de Restrepo, el narco aparece directamente asociado a tres tipos de sujetos como los tres procesos a través de los cuales se presentó en el discurso social la evolución, en su primera etapa, del fenómeno del narco en Colombia. Así como Nando Barragán y su clan son el antecedente al negocio de tráfico de narcóticos, el contrabando. Los Monsalve, bajo el liderazgo de Mani, se sobreponen a sus antecesores gracias al cambio de negocio, a la diversificación del oficio (tráfico de marihuana y luego cocaína) y a la actitud que le imprimen a la nascente industria (trazas imberbes de paramilitarismo y sicariato). Por último, es la internacionalización del narco colombiano, específicamente en Norteamérica, en la figura del abogado Méndez. Ello se desprende de la lectura que hacemos de este sujeto como el único sobreviviente del conflicto entre primos y que lleva con él, a su salida del país, el hijo neonato, entiéndase como una metáfora de embrión de narco, en las entrañas de la ex esposa de Mani Monsalve.

Por su lado, la novela de Gardeazábal es a nuestro juicio la ilación de la gran historia del fenómeno del narcotráfico en la sociedad colombiana. El universo narrado en *El divino* se conecta temporalmente, en sus procesos de penetración en la sociedad colombiana, a la novela de Restrepo porque los hechos indican que ya la bonanza marimbera ha quedado atrás y lo que se impone son las mafias del narcotráfico totalmente insertas en los poderes públicos y en el deseo

del imaginario colectivo. Por último, con esta novela aparece la internacionalización del negocio si se considera que son los Estados Unidos el lugar de operaciones de Mauro.

Ambas obras insisten en una clase dirigente y una fuerza pública de valores laxos sometidas a la ilegalidad bajo las mareas caprichosas del dinero fácil, aunque, claro, no llegan a ello de la misma manera. En *Leopardo al sol* queda en evidencia el gran montaje que diseñan sujetos de mayor prestigio en términos de tradición social y cultural: el abogado Méndez y la asesora de imagen Melba Foucon. Recuérdese que el primero es quien marca el rumbo de la industria creada por Mani y sus hermanos para la legalización del capital, también es quien sugiere repetidamente a Mani que debe terminar con la guerra y comprar cuna y respetabilidad (182). El abogado vendría a ser el ideólogo detrás del traficante. Él pertenece a las élites nacionales toda vez que hace parte de la estrecha red de contactos políticos, sociales, financieros y militares a la que Mani puede acceder mediante la asesoría intelectual de estos. Actúa también como conector entre el narco y la legalidad de las políticas de gobierno<sup>96</sup>.

La asesora de imagen Melba Foucon, por su lado, es el cerebro detrás de la estrategia exitosa de Mani Monsalve en su ingreso a la sociedad. Ella es quien hace traer el vuelo chárter fletado desde Bogotá con toda suerte de altas personalidades (243), quienes a cambio de favores financieros ayudaran a construir la nueva imagen del narco. Melba Foucon es conocedora del imaginario de la clase dirigente colombiana, lo que le permite definir el plan para hacer surgir al nuevo Mani y para que la sociedad lo acepte. Le indica a Mani cómo vestirse, qué casa comprar, cómo comportarse, con quién hablar, qué tomar y qué esperar de sus interlocutores porque sabe, suponemos que por experiencias anteriores, cómo comprar su atención y respeto.

La laxitud legal y ética que enmarca la dinámica criminal del narcotraficante queda expuesta en el diálogo que Melbita establece con el político incorruptible acerca de las bondades de la corrupción:

— ¿Vio doctor? ¿Cuándo iba usted a conseguir, con toda la influencia que tiene, que vinieran bandas de guerra de las fuerzas armadas a la procesión?

[...]

— ¿Por qué no ha aprendido a moverse en la corrupción?

[...]

—Pero entiéndame doctor. ¿Se han terminado o han dejado de existir o les ha pasado algo a la Fuerza Aérea, al Ejército o a la Policía por haber aceptado la realidad y entendido que la plata de la mafia es colombiana? [...] Doctor... ¿no ve que hasta el obispo de Pereira vino? (Álvarez Gardeazábal, *El divino* 219, 220)

Nótese que hablamos de otra Melba, quien comparte con su tocaya en *Leopardo al sol* una mirada complaciente frente al delito y las funciones de promotora del sujeto narco.

En síntesis, el narcotraficante en *Leopardo al sol* ficcionaliza las maniobras de penetración de la nueva “oligarquía” en la sociedad colombiana. En *El divino*, con Mauro y los miembros de la comunidad que lo apoyan, ya incluidos en la estructura social, se recrea el reajuste de los polos de poder en el nuevo orden. La historia reciente colombiana nos muestra estos periodos de reajuste y asimilación no para comprobar su existencia, sino para medir sus alcances. El par de novelas eximen a sus protagonistas de la puesta en evidencia de la materia del delito porque lo que parece interesar es la postura de los personajes en el nuevo orden, que su creciente y beneficiosa ubicación les impone. Así es como la identidad del narco en *El Divino* y

en *Leopardo al sol* se completa al someter a sus protagonistas a relaciones e intercambios con el resto de sujetos que completan la “fauna nacional”.

Ambas obras comparten en su estrategia narrativa la evidencia fundadora del narco como entidad camuflada, en tanto el ejercicio del delito asociado a algunas de las etapas de la industria del narcotráfico queda, en ambas novelas, sometido a la interpretación que el lector hace de las evidencias escasas aunque contundentes que las obras ofrecen. Es decir, las novelas que nos ocupan no centran su interés en el asunto del tráfico, sino en las dinámicas de las relaciones asociadas al fenómeno. Lo que nos permite decir que *El divino* y *Leopardo al sol* son en realidad novelas de la violencia en sus nuevas vertientes o como lo dijimos antes; obras representativas de la nueva violencia en la literatura colombiana. Lo narco aquí está novelado por el ingreso de nuevos valores y prácticas. Es así como resulta más importante para esta literatura plantear las percepciones colectivas que la evidencia del tráfico, la preparación de estupefacientes o la negociación de los mismos, por ejemplo. Ambas obras presentan los hechos a través de la mirada de un espectador colectivo, quien tamiza los acontecimientos legados al lector y adjudica de valoraciones las intervenciones de los personajes. En *El divino* son cinco mujeres quienes hacen uso de la voz narrativa y entregan al lector en 77 mini capítulos el universo coyuntural de Ricaurte, con la celebración de las fiestas patronales y la llegada del divino Mauro. Lo que sabemos de Mauro y del narcotráfico nos es entregado subjetivamente a través de la mediación de las voces importantes del pueblo.

En *Leopardo al sol* es del diálogo entre los habitantes del pueblo, quienes vieron los hechos o los escucharon, que los acontecimientos de los personajes nos son contados:

—Dicen que tenía el miembro pequeño, ridículo como un chito en medio de ese cuerpo descomunal.

—También dicen que a pesar de esa escasez de atributos las hacia gozar a todas y le sobraba para la segunda ronda. Pero es que de él dicen muchas cosas y no siempre son ciertas. Cuentan por ejemplo que estaba todo cubierto de vello, como un simio auténtico, y la verdad es que tenía la piel cerosa y lampiña de la gente amarilla. (131)

Resultan interesantes estos hechos en la medida que la construcción de la identidad de los protagonistas aparece mediada finalmente por una impresión que en apariencia los narradores extra-diegéticos tienen de los sujetos narcos. Vale decir, que el universo narco queda mediado por la narración subjetiva de personajes distantes de la diégesis, cuya función no excede a la de espectadores urbanos en *Leopardo al sol* y a la de ciudadanos cooptados por la promesa de un nuevo orden en *El divino*.

La estrategia narrativa juega un papel doble en ambas novelas en tanto las narraciones son, como lo hemos mencionado, el vehículo narrativo de los acontecimientos, pero, además, la construcción del narco bajo la percepción de la voz del pueblo. Es decir, son sujetos de vida pública, sometidos al escrutinio del lector, del ciudadano. Los autores de ambos relatos mediatizan a la gran masa nacional, absorta en el discurso social sobre el narcotráfico, a través de este narrador. Así asistimos como testigos y como facilitadores a una especie de sacralización del narcotraficante al ser Mani Monsalve y Mauro Quintero idealizados y elevados por el narrador a categorías míticas. En las obras son un par de sujetos que se convierten en modelos sociales, en “mito vivo, leyenda presente, se han vuelto saco de palabras de tanto que los mientan. Su vida no es suya, es de dominio público. Los odian, los adulan, los repudian, los imitan. Eso según. Pero todos, por parejo, les temen” (*Leopardo al sol* 11).

Hay dos diferencias importantes entre ambos narcotraficantes y son el acercamiento a la fe y a la asunción de los placeres en las esferas pública y privada. Mauro parece evadir todo compromiso religioso. Su llegada a Ricaurte obedece más a un asunto de agradecimiento con el pueblo en el marco de las fiestas, que un homenaje al santo patrón. Tanto que las prácticas homoeróticas en la medida que se acercan las celebraciones del divino *eccehomo*, se hacen más seguidas e intensas. Mauro se asume abiertamente como homosexual y organiza juergas eróticas no del todo secretas. Por el contrario, Mani Monsalve si bien no se inscribe dentro de patrones católicos, asume el compromiso de la confrontación como parte de la tradición de su pueblo, costumbre remarcada por un anacoreta, guía religioso, que es quien indica que luego de la muerte de Adriano, Monsalves y Barraganes tendrán que iniciar una guerra hasta que el último barón de una de las dos familias desaparezca. Ambas familias siguen ciegamente los preceptos del destierro y de la guerra. En lo dionisiaco, por su parte, Mani se desdobra en dos sujetos; en el hombre público, tan exitoso en los negocios como permisivo en la guerra, y por otro lado, en lo privado, es amoroso, romántico y hasta es capaz de dejar atrás la tradición por el amor que representa su esposa Alina Jericó.

A manera de conclusión podemos decir que el sujeto narco en ambas novelas guarda estrecha relación con el narco Colombiano de los años 70 y 80. Son los ricos emergentes que instauraron un nuevo orden de valoración social. Son narcos de ascendencia humilde para quienes el dominio sobre sus pares y la sociedad en la que se impusieron estuvo dominada por el ímpetu torpe del macho estereotipado. Aunque reconocemos el matiz que aportan la homosexualidad de Mauro y la sensibilidad de Mani para considerar otras opciones, esas trazas no alcanzan, a nuestro juicio, para ubicar al personaje narco fuera del modelo dominante del mafioso que trascendió en los medios masivos en la historia colombiana reciente.

### 3.3 Intermedialidad y reciclaje cultural entre las reinas del sur

A continuación nos proponemos un acercamiento intermedial del sujeto narco entre dos textos que comparten una misma anécdota. En realidad una “canibaliza” a la otra; nos referimos al video musical de Los tigres del norte titulado *La reina del sur* (2002), que viene a ser una recuperación de la novela de Pérez-Reverte, la que aquí venimos trabajando.

La anécdota como se recordará, recrea la vida de Teresa, quien huye de las represalias entre traficantes de droga en la frontera norte de su México natal, atraviesa el Atlántico para esconderse en Melilla en donde inicia una ascendente carrera en el bajo mundo mediterráneo. Desde allí donde logra penetrar las altas esferas sociales del país ibérico. Por su lado, el video musical retoma la anécdota aunque con variantes nimias, pero suficientes como para imprimirle al texto audiovisual la idea de otra versión. Lo que nos proponemos ahora será realizar una mirada comparativa entre ambas perspectivas mediales y observar las selecciones y exclusiones que el video realiza sobre la narcotraficante —las teresas— y cómo estas, a su vez, operan sobre el discurso narco del texto como una propuesta de identidad mexicana en la relación transatlántica.

Ahora que contamos con dos versiones de *La reina del sur* en soportes narrativos diversos, con autores diseminados a ambos extremos del Atlántico, resulta fundamental insistir en la mirada a España como estación afortunada con otros mundos. En este sentido, el corrido como formato, inscrito en la tradición literaria española como romancero, es un producto cultural que se ha enriquecido en el trasegar histórico y migrante. Si reconocemos la tesis de Avitia (9-13) que plantea que tres de las cuatro versiones más valoradas por los especialistas son influencia del Romancero español en la composición del corrido mexicano, podríamos decir entonces que ese corrido, en esencia, ha realizado dos vueltas completas desde que salió de la península con el

nombre de romancero, y regresó a ella en forma de novela con *La reina del sur*, para influenciar luego la versión de video musical que Los tigres del norte grabaron en Pamplona.

El corrido ha demostrado gran capacidad migratoria. Se ha mudado a otras fronteras de consumo, “ha llegado a diversos puntos de la Unión Americana: en estados fronterizos del Sur y ciudades industriales del Norte tales como Detroit, en donde se le encuentra vivo como manifestación cultural de origen hispánico, ha dado lugar a la creación y derivación de nuevos tipos que muestran ya lineamientos locales” (Mendoza VIII). Incluso, goza de fuerte presencia en Colombia en donde se ha convertido en un verdadero hit del mercado musical y adquirido el nombre de Corridos Prohibidos. El corrido, como otros géneros de la música popular mexicana, ya era bastante conocido en la España de la dictadura. Algunas de sus letras hacían parte del repertorio de artistas españoles.

En tiempos recientes la presencia del corrido en España es residual; ha perdido importantes elementos de su identificación, aunque conserva varias marcas que permiten conectar las nuevas producciones culturales con este género considerado, a esta altura, auténtico mexicano. Ejemplo de ello puede ser la canción *Partiendo la pana* del grupo español Estopa, que ha retomado del discurso de la música de corridos elementos de carácter temático. En la canción se puede establecer la conexión entre un narco nuevo rico, su mal gusto y su “mexicanidad” a partir de la referencia a las cantinas de pistoleros cuando el vocalista ejerce sus dedos como si lo que viniera a continuación fuera un duelo contra el bandido.

Retomando la idea planteada anteriormente, que la novela *La reina del sur* es la reelaboración de un corpus significativo de narcocorridos mexicanos, encontramos que la obra adolece, como es obvio, de la música, pero desarrolla un ritmo narrativo y una dinámica diegética acorde con las narraciones épicas coligadas a los tópicos del narcocorrido. En la misma

novela podemos leer las intenciones del autor implícito cuando que dice: “lamenté carecer de talento para resumirlo todo en tres minutos de música y palabras. El mío iba a ser, que remedio, un corrido de papel impreso” (636). La reutilización que hace el video musical de referentes centrales en la novela remite a un complejo préstamo de un medio a otro al ser uno de estos en si mismo incorporado o representado por el otro medio. Muestra de lo anterior lo es también la presencia de numerosos fragmentos de letras de corridos dentro de la novela; *Los amigos de mi padre/ me admiran y me respetan/ y en dos y trescientos metros/ levanto las avionetas. / De diferente calibres, / manejo las metralletas...* (31)

Por otra parte, y a la luz de las obras en diálogo, las conexiones bilaterales entre España y México no se limitan a lo estrictamente cultural, trascienden las complejas dinámicas del mercado de narcóticos. Pensemos que España es el mayor consumidor de estupefacientes de Europa<sup>97</sup> y que por su frontera sur entra buena parte de la droga que consume el continente, mientras que México hace lo suyo en la frontera de tráfico como exportador hacia el mayor consumidor de sustancia en el continente. Queremos indicar con esto, cómo la llegada del corrido a España (a Colombia y Estados Unidos también) no es sólo una migración cultural aislada, sino que ha sido impulsada por intereses circunstanciales de tipo cultural y económicos compartidos, algunos de ellos son: fenómeno creciente de migraciones, territorios fronterizos de carácter asimétrico, tráfico de drogas y una industria movilizada por personal capacitado para estas prácticas consideradas ilegales quienes asumen grandes y arriesgados proyectos de desplazamiento<sup>98</sup>.

Así las cosas, el romance vuelve a España en forma de corrido mexicano y llevado a texto literario que a su vez influencia directamente una versión video-musical propia de la

hibridez transatlántica y transmedial de la novela. Semejante salto transcontinental precisa ser estudiado en detalle desde las relaciones intermediales, veamos.

Pérez-Reverte atraído por el universo literario narco-mexicano publica la novela *La reina del sur* que se suma al éxito editorial de todas las obras que sobre el tema se vienen publicando en México y Colombia. Aparece en ello, y para nuestra enumeración, el primer elemento de relación intermedial en tanto un narrador se apropia de un modelo desarrollado ampliamente en la música popular mexicana, y aunque esta la literatura ha retomado el tema narco, lo hace desde una distancia que permite observar lo narco como un paisaje, como fondo ornamental donde se desarrollan otras problemáticas. Pérez Reverte, por el contrario, conserva trazas genéricas del narcocorrido porque no sólo recrea el tema de manera directa sino que además sostiene el perfil épico propio del corrido en la narración de las hazañas de la protagonista. Se presentan aquí dos elementos importantes de apropiación transatlántica; primero, el autor retoma el corrido y no la novela mexicana sobre narcos. Segundo, retoma fragmentos del discurso social mexicano al convertir en el personaje central de la obra a una mujer que encarna algunos aspectos que definen parcialmente la identidad mediática mexicana.

En ambas propuestas, la literaria y la audiovisual, el carácter transatlántico se encuentra estrechamente ligado a la intermedialidad de los géneros en las dinámicas internas del par de textos. Es decir, es posible rastrear parte de las relaciones culturales e históricas entre España y México, tal y como lo hemos indicado arriba, pero también podemos, al trascenderlo, observar otro diálogo a través del préstamo de los géneros discursivos y al uso de soportes comunicacionales/estéticos que posibilitan la difuminación de sus fronteras. Por lo tanto, podemos sumarnos a la idea de que *La reina del sur*, la novela, es un extenso narcocorrido mexicano, y dado que el corrido pertenece al espectro musical de las artes, ni que decir que al

universo de la cultura popular mexicana, la novela en cuestión, ingresa como interlocutora fiable al diálogo transatlántico. Por su parte, *La reina del sur*, video musical, al servirse de la anécdota novelada y al ceñirse en buena parte a su versión se re-apropia de los acontecimientos para entrar a mediar en el diálogo con su versión de los hechos.

Lo que tiene la novela del género del narcocorrido mexicano es: la estructura narrativa de corte épico, la nacionalidad mexicana de la protagonista, las subtramas de la novela como un inventario temático de un álbum de narcocorridos; traiciones, persecuciones, enfrentamientos y balaceras atravesados todos por la comercialización de la droga. La novela aborda parcialmente un aspecto recurrente del corrido que nos ocupa y es la emigración mexicana. Esboza también, sin problematizar, los flujos migratorios en la construcción de una España plural.

Lo que tiene el narcocorrido *La reina del sur* de la novela es la historia de Teresa pero recuperada para engrandecer una propuesta peculiar de identidad mexicana. Ejemplo de esta recuperación es que aun cuando la novela no vincula a Teresa directamente con el negocio del tráfico, porque ella se limita a ofrecer sus servicios de transportación transcontinental de puerto a puerto, montando redes e infraestructura para las mafias que operan en el Mediterráneo, el narcocorrido se empeña en construir de ella un mito, pero asociado a los valores de una identidad narco mexicana; “*Traficante muy famosa/ [...] comprando y vendiendo droga para los dos continentes/ [...] Le vende la droga a Francia, África, y también a Italia/ hasta los rusos le compran /es una tía muy pesada*” (). La letra de la canción se sirve de la hipérbole en su afán de engrandecer a la protagonista, pues aparece como una gran negociante que le vende a todos, incluso propone un flujo contrario a la venta de droga<sup>99</sup> que incluye a los africanos como clientes –solo le faltaría decir que vende la droga a los traficantes colombianos. También cuando realiza una proyección del impacto de Teresa sobre sus enemigos, las autoridades, el lector o

televidente, no se sabe, cuando dice: “*Demostró su jerarquía como las más noble dama/ a muchos los sorprendió Teresa la Mexicana*” (estrofa 7).

Decimos también en este caso que la versión del video musical es la remediación de la novela porque contiene a grandes rasgos la anécdota original en cuanto texto, pero a la vez toma distancia de ella, la trasciende en la construcción integral de un discurso identitario valiéndose de las posibilidades del artefacto cultural que refacciona la obra literaria. Nos referimos a la puesta en escena dentro de un medio que tecnológicamente permite mostrar la riqueza del planteamiento. El video, en efecto, es una adaptación semilibre de la novela. Pero también es más que ese reformato, es decir, no sólo cuenta lo mismo de la novela de papel y tinta en el video musical; el video refacciona la anécdota con la inversión de las secuencias musicalizadas que le adjudica total preponderancia a Teresa por ejemplo, y especialmente al *performance* de los cantantes.

Hasta el momento hemos realizado un acercamiento teniendo en cuenta tan solo el nivel de la letra musicalizada. Pero es preciso hacer un acercamiento multimodal incluyendo otros elementos a nivel visual puestos en juego en la narrativa del video, ellos son el *performance* de quienes cantan con toda la parafernalia que los acompaña, y la puesta en escena que recrea la música y la letra de la canción. Nos limitaremos en esta investigación a señalar algunos ejemplos en consonancia siempre con una perspectiva transatlántica. Desde la primera secuencia las imágenes de un niño jugando con un gatillo de toro montado sobre una bicicleta, nos ubican en España. El texto que irrumpe confirma que la ciudad de Pamplona como el escenario. Estos elementos de una españolidad turística son retomados por el grupo mexicano para mostrar su imposición. Por las calles estrechas y empedradas no vemos correr a los toros sueltos sino a un tigre que imparte terror a los lugareños. En un cambio de secuencias el tigre viene a ser el

cantante del grupo musical Los tigres del norte. Empieza aquí la canción de unos tigres que en reemplazo de los toros españoles, se toman por asalto las calles, las plazas y centros históricos de la ciudad. La puesta en escena de Teresa-la modelo no es más que el soporte a la letra de la canción, no así el performance de los músicos.

Para concluir, ambas obras nos presentan un salto transmedial paralelo al salto transatlántico que podemos resumir en el paso de narcocorrido mexicano a literatura española. Este diálogo intermedial está dado en intercambios y remediaciones entre ambas narrativas donde el video musical *La reina del sur*, remedia y canibaliza, la novela en la medida que centra su fuerza multimodal en el fortalecimiento de una imagen inequívoca de una propuesta de identidad mexicana asociada al tráfico de estupefacientes. La novela, por su parte, se centra en los discursos abiertos dentro del campo de la globalización, retomando la definición fenomenológica de Ortiz, en la medida que explora fenómenos propios del campo económico presentes en esta música. Algunos de ellos son centros de debates en torno a las migraciones dentro de redes transnacionales de tráfico de personas, de armas y de drogas, a las mafias insertas dentro de las dirigencias política y a los acuerdos multilaterales entre mafiosos como también entre organismos de seguridad nacionales.

Las narrativas sobre drogas bien podrían articularse en lo que Ortiz llama categoría mundo (37) en la medida que las mismas son condiciones concretas que detentan un estatus de mercancía con alto valor de cambio reconocido a nivel global, pero también, y por otro lado en los textos, aunque se encuentren trazas de presencias externas, extranjeras, transnacionales, estos también dan cuenta de especificidades locales. Por supuesto, la novela es un producto del beneficio de la mundialización al alimentarse del imaginario sobre narcos y las narrativas acerca de éstos producidas en otras áreas geográficas tanto nacionales como continentales.

Finalmente, la dinámica de reciclaje cultural y procesos de remediación observada entre los textos binacionales de las reinas del sur demuestra también las interrelaciones financieras de las industrias culturales que reconocen tendencias foráneas con gran potencialidad local. No de otra manera podría entenderse la cantidad de textos literarios sobre narcotráfico y temas asociados que han sido adaptados a las exigencias culturales, lingüísticas y temáticas nacionales. Algunos de ellos son: *Sin tetas no hay paraíso* de la que se hicieron tres versiones para televisión, una para Colombia, otra para España y otra para México y la comunidad hispana en Estados Unidos. También está el seriado televisivo colombiano *Cuando quiero llorar no lloro* (1991), mejor conocida en el país como *Los Victorinos*. La obra está basada en la novela del mismo nombre de Miguel Otero Silva y fue publicada veinte años antes en Venezuela. La misma obra fue convertida en telenovela por el canal estadounidense Telemundo en el 2009 y transmitida en varios países de Latinoamérica.

### **3.4 Liderazgo bífido; bases para una tipología trasnacional del sujeto “narco”**

Debemos agregar otros elementos que sumados a los anteriores disponen al sujeto narco en la cumbre del triángulo delincencial. Buena parte de ellos, fuera de los ya dichos, se ubican en el soporte prestado por el ejercito de colaboradores que los rodearon. Nos referimos al liderazgo bífido que plantea la caracterización de cada uno de los capos en las novelas del corpus. Es una especie de desdoblamiento del sujeto central que viene a convertirse en dos sujetos cuyas responsabilidades resultan fundamentales al momento de definir la ventaja frente a sus pares.

Como en el espejo borgeano “asistimos a una división de la identidad como dos partes autónomas que dialogan y lo confrontan consigo mismo, [...] la figura del espejo como nuevo estanque donde contemplar y encontrarnos tanto con nosotros mismos como “otro” — identidad— como con “el otro” —alteridad—” (Rodríguez Marín 278). La identidad es en una

negociación del yo, donde la imagen precedente o posterior, dependiendo de la novela, en todo caso la identidad triunfante, pretende liberarse y establecer sus propios éxitos sin los lastres de la aparente debilidad del yo “ordinario”.

La renegociación con su otro yo y/o con su par social, instancia que quieren abandonar, superándola, es una constante en los personajes líderes, algunos de ellos del crimen organizado, que habitan nuestro corpus. Este segundo ente se convierte en una conciencia alterna, complementando las limitaciones del sujeto, que de otra manera quedaría relegado a un estatus ordinario, como dijimos, desde la simplicidad de un personaje común imposibilitado para asumir el control de una estructura criminal. El otro yo, asume la delantera en los momentos definitivos cuando ya no es posible aplicar el mecanismo civil. El sujeto extraordinario que habita al primero es quien define la dirección de las acciones cuando estas requieren de intensa muestra de tenacidad.

En la novela *Leopardo al sol* la figura central del crimen organizado está ubicada primordialmente en Mani Monsalve. Nando Barragán, su enemigo, no logra transformar su posición inicial en el panorama delincuencia de la historia. Los Monsalve, no obstante, son un bloque que amenaza con rupturas porque no comparten las decisiones y el estilo de liderazgo de Mani:

... el encontronazo entre los dos Monsalve casi llega a la violencia. Pero luego fue bajando gradualmente de volumen gracias a un acuerdo pactado entre todos los hermanos, según el cual el Mani se ocuparía de los asuntos urbanos, legales, y Frepe de lo rurales, clandestinos. (206)

Mani es la figura pública, legal y con posibilidades de posicionamiento social, mientras Frepe Monsalve, hermano mayor de Nando, es la figura rural, oculta, encargada de los procesos sucios

del negocio relacionado con las actividades de siembra y defensa militar. Esta escisión profesionaliza las actividades del clan familiar y libera de cargas a Mani.

En la práctica, fue una división en dos de una jefatura hasta entonces única. Pero Mani accedió casi gustoso a perder poder a cambio de sacarse problemas de encima y ganar libertad para su plan de legalización. Ahora cada cual atiende lo suyo sin pisarse los talones,... (206)

La bicefalia es beneficiosa para el crimen organizado del bloque Monsalve toda vez que desde allí se desprenden dos elementos fundamentales sobre los que se sostiene el negocio: la legalización de la fortuna y la tecnificación del bloque armado. Dos hechos que a la postre definirían las tendencias de los diversos carteles de drogas en Colombia.

De Frepe, escindida contratapa de su hermano, sólo tenemos información general y vaga, como si fuera una extensión funcional de Mani, quien vive los privilegios de una identidad completa en la historia novelada. Como se indica, hacemos una lectura de Mani y Frepe, como unidad fragmentada y complementaria que potencializa las virtudes de ambos en cuanto industria ilegal en la medida en que los acuerdos de independencia operacional se mantengan.

En el caso de la novela *La reina del sur*, el lector asiste a la transformación de Teresa Mendoza, quien pasa de ser una humilde mujer de provincia a aventajado cerebro de la industria criminal, como también a figura de las revistas de personajes. Teresa es, como lo plantea Antonio Gómez López-Quñones un personaje construido bajo la premisa euro céntrica del agrafismo latinoamericano donde la protagonista “parte del ‘corazón de las tinieblas’ (violencia, primitivismo y muerte) para desplazarse a una metrópolis europea (48) donde encuentra “la luz de la letra escrita” (48). Este aspecto, de suma importancia en una reeditada relación transatlántica que revive los estereotipos sobre el otro.

Sin embargo, nos interesa señalar tan solo la dualidad constante de Teresa, que le permite sortear los retos que imponen su condición de mujer víctima del crimen organizado en México, inmigrante después, luego cabeza visible en el transporte de sustancias ilegales en el Mediterráneo, y por último, la de negociadora con organismos multilaterales de control del tráfico de sustancias. La dualidad en mención está estrechamente ligada a la transformación de la protagonista, que va de la inocencia de chica objeto en Sinaloa México a mujer-sujeto de negocios con independencia operativa en España.

Así, el cambio emocional define los límites de cada conciencia, de un antes a un después:

... el recuerdo reciente por fin la estremecía, pues la otra Teresa Mendoza acababa de abandonarla, y solo quedaba ella misma sin nadie a quien espiar de lejos. Sin nadie a quien atribuir sensaciones y sentimientos. Sintió un violento deseo de orinar, y se puso a hacerlo tal como estaba, agachada e inmóvil en la oscuridad, temblando igual que si tuviera fiebre. Los faros de un automóvil la iluminaron un instante: aferraba la bolsa en una mano y la pistola en la otra. (49,50)

Siendo ya la otra, animalizada, y nunca más la chica inocente, los cambios trascendentales en Teresa estarán marcados por otra conciencia exterior que se materializará en ella misma en los momentos de alto peligro.

Hasta ahí llegaste, pensó Teresa desolada, pudiendo oler su pánico. Hasta el pinche cenicero. Entonces, sin pensarlo, escucho otra vez su propia voz:

—Puede que lo recuperase gratis —dijo—. Pero nunca se sabe. Es un riesgo, y una molestia... usted se privaría de un beneficio seguro. (137)

Al activar las alertas, el personaje se apoya en las mejores versiones de su propio yo, las adecuadas a la situación. En el caso de *La reina del sur* esa dualidad, la de quien observa y la de

quien actúa, inicia un recorrido como vía de escape y de supervivencia que se cierra, a lo largo de todas las transformaciones, en un acto de venganza en contra de quien la iniciara en aquella carrera:

Es usted *Don Epifanio* quien al final paga por todos. Y yo también pago.

—Estás loca.

—No —Teresa se levantó entre los destellos de la puerta y la luz rojiza de las velas—. ... Lo que estoy es muerta. Su Teresita Mendoza murió hace doce años, y vine a enterrarla<sup>100</sup>. (612)

Las posibilidades del liderazgo bífido que ofrece esta novela en la figura siempre cambiante de Teresa Mendoza es la que define buena parte de su ascenso y de la llegada ilesa a los espacios sugeridos de la legalidad y naturalización de la fortuna. Una vez en puerto seguro, en términos de legitimidad legal, ese sujeto dividido, cierra el círculo eliminando el yo más débil y también al sujeto externo que propició la escisión, es decir queda convertida en una mujer poderosa, habiendo de paso eliminado al hombre que asesinó a su marido y que la obligo a desterrarse a España.

En la novela *El amante de Janis Joplin* por su lado, la escisión del yo que padece David no es la negociación ni la reflexión del sujeto consigo mismo. Es una ruptura que parte del trauma del enfrentamiento con la violencia y con la muerte. La disputa entre ambas identidades define los derroteros de los acontecimientos vitales del protagonista y de la novela. David, como el pequeño personaje bíblico que enfrenta a Goliat, se ve atacado por Rogelio Castro. No obstante el retraso mental, David logra reaccionar, propinándole una pedrada en la cabeza que termina asesinando al hijo del mafioso más poderoso de la región. En adelante su “parte reencarnable” o su “karma”, como se autodenomina la voz en su cerebro, lo guiará a través de

una serie de aventuras mortales. Los incidentes en cuestión están planteados en un crescendo de peligro que amenaza con convertir al pequeño David en un líder delincuencial de gran envergadura. Ante esta perspectiva y ya implicado en problemas sustanciales, David decide, a través del suicidio, liberarse de la voz que marca sus pasos.

David se puso de pie, miró al comandante y sonó, Eh, cuidado con el pendejo, luego se inclinó sobre el vacío, Agárrenlo, agárrenlo, ¿Qué estás haciendo?, dijo su karma, y dio un solo paso: Noooo, gritó su parte reencarnable, Suicidio nooooo, Nada pescadito. La caída le pareció eterna. Mientras caía jalado por el bloque de concreto escuchó la voz de Janis Joplin, Hey, chavo, ¿qué onda?... (250)

La dualidad que gira en torno al protagonista de la novela es un conflicto de posicionamiento donde la conciencia emergente se propone imponer su perspectiva de mundo:

...David sintió deseos de defecar. Al fin nos vamos a separar, dijo su parte reencarnable, No sabes cuánto lo anhelé: tu muerte significa vida para mí, ¿Qué quieres decir?, Todo este tiempo trabajé para perderte. La revelación lo sacudió. No imaginas lo bien que me voy a sentir cuando me liberes, si me demoré en provocar tu muerte es porque eres demasiado bruto y siempre me contradecías, nunca aceptabas mis órdenes, ahora sólo espero que te pudras en el infierno, Eres una infeliz, Y tú un pobre imbécil que pronto será la cena de los tiburones, Maldita, nunca quise estar contigo, yo quería a alguien con más malicia, que no anduviera con la boca abierta, ¿quién crees que te indujo a enfrentar a Rogelio? Ese payaso presumido, no tenía por qué apuntar al cielo en lugar de matarte; lo mismo pasó con Rivera, que debió hacerte pedazos. (249)

No obstante a la búsqueda de la eliminación física en la incesante evasión del peligro, la posición antagónica del protagonista plantea una lectura moralista y simple del conflicto delincuencial porque reduce el asunto del mal a la escisión de la conciencia del sujeto en una especie de reelaboración del mito del Dr. Jekyll y Mr. Hyde en la novela de Stevenson<sup>101</sup>. La maldad surge como un hecho gratuito, reivindicado tan solo al final de la obra y evade las motivaciones del personaje que lo llevan a negociar el cambio de discurso frente al mundo.

Por otro lado, al reducir la negociación a un asunto del bien, en la figura de un chico con leve retraso mental, en contra del mal en la figura del mismo sujeto convertido en eficaz lanzador de piedras y en un punzante retador verbal, la novela plantea una paradoja insalvable cuando el chico bueno, inocente y algo estúpido opta por el suicidio. El chico malo, la parte reencarnable, sucumbe tan sólo cuando la corporalidad que lo vehicula, el chico bueno, muere. Es decir, la obra plantea, desde este punto de vista una sin salida cuando la fortaleza de la identidad débil es acudir a la autoeliminación para neutralizar a su contraparte, mientras esta última, el yo fuerte, apuesta por someter al débil.

Para concluir, los protagonistas de las tres novelas acceden al éxito a razón de una identidad dual en su estructura gerencial. Tal hibridez les permite manejar con aplomo las transgresiones legales inherentes al negocio. Con ello, las obras parecen plantear la escisión del sujeto como característica necesaria de quien decide contravenir la norma jurídica. Por sustracción, lo anterior equivale a decir que la industria del tráfico de narcóticos no está en manos de sujetos del común, ciudadanos promedios, sino que, por el contrario se desarrolla bajo la guía de estructuras cerebrales de tipo excepcional.

Es decir, las novelas presentan una estructura legal moralizada que dice chico malo igual contraventor, chico bueno ciudadano ejemplar. En esta medida, el liderazgo bífido apoya una de

las hipótesis de esta investigación y es que parte de la producción cultural sobre el narcotráfico se alinea con una perspectiva jurídica que evade la presencia del fenómeno de la droga como consecuencia de rupturas sociales, y de beneficios y responsabilidades compartidas en las diferentes fronteras donde se producen y se consumen las sustancias.

### **3.5 Arquetipos menores**

La producción cultural que nos ocupa despliega gran número de personajes que complementan la función dramática del narco. En muchos casos asumen la posición protagónica de la obra, desplazando el enfoque narrativo hacia otros espacios temáticos del fenómeno. Este aparte se ocupará de reconocer los arquetipos presentes en el amplio corpus transatlántico que explora algunos o varios de los aspectos que involucra la siembra, producción, comercialización, consumo de drogas ilícitas y testaferrato. De igual manera se estudia en esta sección una serie de personajes emparentados a la industria a través de “beneficios” relacionados con la adquisición de estilos de vida.

En el desarrollo del presente inventario se acudirá a una serie de textos de la cultura popular a fin de comparar, matizar y perfilar los modelos de personajes recurrentes en la narrativa narco. Algunos de ellos son la asesora de imagen, el sujeto canguro, el drogodependiente, el asesor legal, el sicario, el arriero y la mujer trofeo.

#### **3.5.1 Asesora de imagen**

Virginia Vallejo fue en Colombia en los años 80 una de las mujeres más distinguidas de la televisión. Modelo, actriz de telenovelas y presentadora de noticias fue considerada símbolo sexual colombiano. La diva se convirtió en amante de Pablo Escobar, lo apoyó en la causa contra la extradición y además “sería [...] muy útil para él en su labor de parlamentario” (Salazar121)

al convertirse en la consejera de imagen de uno de los comerciantes de drogas más grandes del país y de paso en el paradigma de la asesora en la narrativa narco.

“Virginia también lo entusiasmó con la idea de la televisión. Constantemente demandado por la prensa, preocupado por su imagen, le pidió a ella, experta en ese medio, que lo asesorara. Organizaron unas clínicas de televisión con el doble objetivo de afinar sus respuestas en algunos asuntos sobre los que le preguntaban reiteradamente y corregir algunos tics. La sesión la iniciaban hacia las seis de la tarde, durante horas la presentadora le hacía preguntas candentes y una cámara indiscreta lo grababa. Aunque mejoró las respuestas, los tics abundaban. (Salazar 121)

La categoría de asesora de imagen en la que entra Virginia Vallejo engloba a toda persona que ofrece al narcotraficante formación y asesoría en el manejo de voz, selección de vestuario y mejoramiento del lenguaje corporal. De igual manera incluye a quien interviene en el desarrollo y fortalecimiento de las marcas de distinción y estilo, categorías estas de reconocimiento social importantes en las áreas de influencia que no pertenecen originalmente al capo.

El acceso del narcotraficante a los circuitos de poder que trascienden la capacidad económica, están mediados por la transformación del comportamiento del sujeto, al menos en el espacio público. Dadas las dificultades en la superación de conductas culturales, el narco tiende a rodearse de objetos para falsear el gusto. Algunos de esos objetos son obras de arte.

Arte, como parte de esa cosa que llaman estilo, se había convertido para ellos en un medio de afianzar un ascenso social. Querían diferenciarse de los traquetos ordinarios que, en la mayoría de los casos, combinaban sin gracia mármoles, columnas dóricas, abundantes espejos, griferías de oro, bordes dorados, cuadros

de atardeceres anaranjados y aves en vuelo, y casas de muñecas tan desproporcionadas que superaban en tamaño a las viviendas de los campesinos. Y con tranquilidad enmarcaban un millón de dólares en billetes para decorar la sala.

(Salazar 181)

En el intento de acceso a un estadio de distinción, el narco comete errores al realizar inversiones privilegiándolas con cálculos financieros. Se incurre entonces en lo que se conoce como estética narco al presentarse la exuberancia del gasto y la profusión de la imagen distorsionada sobre un modelo ideal de belleza. La estética narco, como se ha anotado antes, acude al kitsch en el entrecruzamiento del “buen nombre” de las marcas y al lujo desmedido, trasgrediendo con ello los flujos estéticos más o menos estables del “buen gusto” definidos e impuestos en el uso por una clase con capacidad de compra. Este aspecto ha sido desarrollado con mayor amplitud en la sección “La estética kitsch una estrategia fallida de ascenso social”.

Frente al juicio del establecimiento, el narcotraficante acude a la regulación de su apuesta hacia la búsqueda de ascenso social con la seducción de al menos un elemento de aquella casta de la que codicia ser parte. El elemento en cuestión es justamente la asesoría de imagen que se convierte en la ligadura entre las posibilidades del poder económico y los límites de la ignorancia social del capo. Es a través de la asesora que el personaje logra contactar con una clase dirigente interesada en acceder a los recursos del advenedizo.

—Ha contratado los servicios de una asesora en imagen experta en relaciones públicas, la señorita Melba Foucon, nacida en la capital y educada en Londres, que le dice cómo debe vestirse, cómo manejar los cubiertos en la mesa, con qué colonia perfumarse, qué palabras eliminar de su vocabulario. Las instrucciones de la señorita Foucon fueron drásticas: debía olvidarse de la ostentosa casa de nuevo

rico que tenía en la bahía y mudarse a otra acorde con su nueva personalidad.

**(226) QUE NOVELA?**

El acompañamiento de la asesora de imagen, además, se compone de una detallada reconstrucción integral de los aspectos que constituyen, al menos, la esfera pública del protagonista tanto en la materialidad de la apariencia física como en la fuerza simbólica de su trayectoria. Eso va, primero, desde los detalles externos relativos al vestuario y los modales:

La señorita Foucon se deshizo de la ropa anterior de su jefe y le renovó completamente el vestuario, desde los pañuelos hasta los paraguas. De los muebles de antes no dejó trasladar nada, ni siquiera los cuadros de Grau y de Obregón que tanto fastidiaban al Mani mientras convivió con ellos, pero que ahora añora al compararlos con la insoportable colección de óleos de sacerdotes pálidos y próceres chiverudos, de matronas distinguidas e ilustres desconocidos que llena de arriba abajo los muros vetustos. (228)

El juego fonético de la primera frase del párrafo "... se deshizo de la ropa anterior", muy cercano a "se deshizo de la ropa interior", lleva aún más lejos la idea de la enorme influencia de la asesora para tomar decisiones sobre el capo en términos del mejoramiento de su posición pública tan definitivas como las que la libertad sin restricciones le permite transformar la esfera íntima ligada a su ropa interior.

Otro aspecto de la asesoría busca proveer de tradición nobiliaria la fortuna del nuevo rico a través de la adquisición de valores asociados a la tradición. La propiedad raíz por ejemplo y los objetos que la decoran, adquiridos por los habitantes primeros a lo largo de la convivencia en el lugar, provisionan al narco y su nueva fortuna de peso histórico.

... por consejo de la Foucon, Mani Monsalve les hizo una oferta a puerta cerrada que incluía todo lo que la casona tenía adentro: cómodas, marías y chiffoniers, óleos, vajillas Rosenthal, cubiertos plata Cristoffle, piano, bronce, mantelería de encaje, porcelanas Limoges, jarrones, cristalería Baccarat, biblioteca con todo y libros —dos mil tomos en francés-, bargueños, árbol genealógico y una pareja de perros afganos, un mayordomo calvo y homosexual y tres mucamas entrenadas. (227)

En la novela *Leopardo al sol*, la función de la asesora es contractual e integral, como se dijo antes. La verdadera función no es tanto transformar al rico emergente en un sujeto de prestigio y tradición, sino que además debe vincularlo con el nuevo espacio que busca merecer. Para ello, y a través de la asesora, el narco seduce a un mercado objeto que a pesar de las nuevas marcas de distinción del nuevo miembro de la familia solamente ambiciona su dinero.

—Por la época en que vivió en la casona colonial, el Mani Monsalve se hizo más rico que nunca. Por todos lados le reventaban negocios. Le caían socios del cielo. La señorita Melba Foucon fue clave: ella se las arregló para romper los prejuicios de la gente bien. Supo por dónde entrarles para ablandarles la moral. Los sentó a la mesa del patrón y los engolosinó con su dinero. (246)

La gente de bien son los políticos y artistas, y en general la clase dirigente. La ambigüedad en el juego de seducción y lavado social al que se somete el narco son una serie de pruebas que no sólo retratan la capacidad camaleónica del rico emergente sino también la habilidad trepadora e hipócrita del rico tradicional. Uno y otro terminarán construyendo un híbrido ilegal subutilizado en la producción cultural sobre narcos, que insiste anquilosado en el retrato de los casos de los ricos emergentes. Se señala con ello la ausencia de modelos variados de narcotraficantes en

especial a los pertenecientes a esferas altas del poder ya sea por posición política o tradición social. Se corre el riesgo de oponer a los ricos emergentes, narcotraficantes temidos, en la contraparte del rico tradicional como víctima de una industria financiera corrompida. Es decir, el panorama hispano no cuenta con suficiente material que indique el nivel de criminalidad asociado a sustancias prohibidas entre las élites nacionales. Un ejemplo francés aparece en la cita del español Luis Buñuel *El discreto encanto de la burguesía* (1972), donde un grupo de amigos millonarios, entre ellos un político suramericano, trafica cocaína a través de las valijas consulares.

La misma asesora de imagen Melba Foucon en *Leopardo al sol*, al igual que Pati O'Farrell en la novela *La reina del sur*, quedan prendadas de los atractivos imposibles del sujeto Narco a quien aman. Ellos son Mani Monsalve y Teresa Mendoza respectivamente. Con ello, la asesora de imagen es la primera instancia social que gana para sí el narco, a partir de allí se nutren de sus contactos y enseñanzas. La Teniente O'Farrell en España también proviene de la misma alcurnia social de la que proviene Melba Foucon en Colombia, es aquella opuesta a la de Teresa Mendoza y a Mani Monsalve. Es ese sentido, la asesora de imagen aporta en la relación simbiótica con el narco el conocimiento, los valores y los contactos de la clase social y política.

La asesoría de imagen es un servicio prescindible cuando el sujeto inserto en la nueva casta puede continuar el recorrido solo. La eventual desaparición en escena de cada una de las asesoras indica la especificidad y temporalidad de su labor. Pati O'Farrell desaparece de escena, se suicida, cuando ya no aporta a Teresa consejería de imagen, y de ningún tipo, y por el contrario se convierte en una carga que pone en riesgo la seguridad jurídica de ambas. La asesoría de imagen del narco se diferencia de la asesoría de imagen de políticos y artistas. Ésta, de la que se ocupa el texto se identifica con el apoyo en el salto social del narco en su carrera por

seducir las altas esferas sociales, pero reconociendo que la asesora es el vínculo de estas con el narco, quien lo amansa y socializa para que sea más fácil e higiénico su ingreso en sociedad.

### 3.5.2 La mula o el sujeto canguro

Las obras que posibilitan una reflexión significativa por el desarrollo de la trama en torno al sujeto canguro son la pieza teatral *Bajarse al moro* (1984), del dramaturgo español José Alonso de Santos y la película homónima de 1989 dirigida por Fernando Colomo; y las cintas *María llena eres de gracia* (2004), de Joshua Martson y *El Arriero* (2009), de Guillermo Calle. Todas las obras anteriores hacen del transporte de drogas en el interior del cuerpo humano el tópico central de las narraciones.

Para nombrar los correos humanos que transportan droga se suele utilizar la metáfora animal “mula”. Estos sujetos, hombres y mujeres por igual, y en ocasiones niños, atraviesan fronteras de una nación productora a otra de consumo. A la mula, no obstante su apelativo, y dado que hay una presencia persistente de este personaje en algunas de las producciones culturales que nos ocupan, se le llamará “sujeto canguro”. Es el personaje femenino que carga droga en el interior de su cuerpo, en los canales digestivos o en las cavidades vaginal o anal.

El referente de la metáfora, la mula, además de transportar la carga a lomo, centra su fuerza en el anonimato; pero al ser retratada como personaje con una carga dramática sustancial en función de la labor de transporte, aquel anonimato se diluye. El sujeto canguro, por el contrario, permite centrar el arquetipo femenino en un ser con criterios claros no obstante sus decisiones desafortunadas. Por otro lado, la nominación implica cierto perfil maternal en consonancia con la carga en sus entrañas que deviene en embarazo.

Esta investigación reconoce las dificultades de animalizar una conducta llamando a quien la ejecuta ‘Sujeto canguro’, pero incurriría en cosificación, igualmente, reductora del sujeto de la

acción, al llamarla “Correo humano”. Se insiste entonces en la nominación de “Sujeto canguro” por cuanto ofrece una riqueza de sentido que incluye la noción de correo y además la de transportar el objeto al interior del cuerpo. Por último, permite que ese objeto a través de una transposición funcional, se transforme en sujeto.

Por otro lado, se tendería a pensar que transportar cocaína o heroína en capsulas dentro del organismo es una labor riesgosa sólo para quienes sufren afugias económicas. Tal es el caso de los protagonistas en las obras mencionadas, cuyo referente en el discurso social no puede medirse por las pesquisas de las policías aeroportuarias en España, México, Colombia e incluso Estados Unidos. Según los órganos de control que operan en estos países, la “tendencia de los narcotraficantes es reclutar personas famosas o de estratos altos para burlar los controles de los aeropuertos y sacar la droga del país.”<sup>102</sup>. De acuerdo a un funcionario policial citado por el artículo de la revista *Semana*, los nuevos correos humanos “no necesitan la plata para sobrevivir sino para darse lujos que de otra manera serían inaccesibles. ‘Esta gente lo hace para comprarse carros deportivos, llevar a la novia a Francia y gastarse el dinero en fiestas’” (par 6).

No obstante lo anterior, la producción cultural sobre mulas se obstina en ubicar al personaje dentro de un contexto de dificultosa subsistencia económica. Es así el caso de María en *María llena eres de gracia*, y de Chusa en *Bajarse al moro*. Ambos personajes asumen desde su propia realidad el liderazgo financiero del hogar donde viven. Ellas, por igual, son de hecho utilizadas en términos mercantiles por los miembros de sus familias. A pesar de la mayoría de edad de la hermana y de la capacidad laboral de la madre, es María quien siente la obligación de sufragar los gastos de la casa. Por su lado, Chusa hace lo propio con su primo quien trabaja en el mercadillo, vendiendo pulseras artesanales. El primo se niega a traficar hachís con Chusa por su, según su excusa, “evidente cara de sospechoso”. Mientras Chusa realiza dos viajes a Marruecos

en el tiempo del relato, y se le ve negociando la droga en la calle al menos en una ocasión, al primo sólo se le observa en acción una sola vez.

Guardando las distancias entre los géneros narrativos de las dos producciones —una es drama y la otra comedia, lo que define el rumbo de las acciones y cierto proceder de los personajes— el paralelismo entre ambas protagonistas es evidente. Ellas son trasgresoras del modelo tradicional de mujer. María “rompe[r] el ciclo de pobreza que la rodea y deja[r] el abandono masculino en el hogar materno” (Skar n. pág.); da por terminada una relación amorosa imperfecta sin asumir los “acostumbrados” costes emocionales de la ruptura; y se embarca en un riesgoso e ilegal proyecto en contraprestación económica. Chusa, imbuida por los aires liberadores de la transición española a la democracia, asume, al igual que María, una postura trasgresora en lo sexual, laboral y afectiva. Aunque ambos personajes proceden de geografías, momentos históricos y dificultades sociales, políticas y económicas disímiles, para efectos de la función como sujetos canguros, quedan emparentadas desde la marginalidad de lo femenino y la necesidad de proveerse subsistencia económica.

La trasgresión del orden patriarcal por parte de María y Chusa está presente también en la contravención de la ley que sanciona el tráfico de drogas. De hecho, ambos personajes asumen el reto de la ilegalidad al imponerse la labor. Si bien es cierto que el aspecto económico parece primar, también influyen los deseos y la determinación del riesgo, que en María no se puede asegurar como un hecho estrictamente económico, aunque si relacionado con éste como lo es el deseo de ampliar horizontes y la insatisfacción sobre su vida que se desarrolla al inicio de la narración. Chusa, aunque manifiesta dificultades económicas estas no se convierten en los detonantes definitivos, en parte quizá por el formato cómico del texto. Pareciera entonces que el tráfico de drogas hace parte de un fenómeno mayor, de una vasta economía informal donde cada

uno se afana en buscar dinero en lo que cree puede hacer mejor. En este panorama Chusa pasa hachís de Marruecos a España.

Pareciera existir predeterminación de género en las relaciones de poder respecto de las funciones adjudicadas a hombres y mujeres en las narrativas sobre drogas donde intervienen los sujetos canguros. Lo anterior se concluye del hecho que ambos sujetos canguros son guiados en el oficio por personajes masculinos; María es llevada frente al narcotraficante por un reclutador; los sitios de aprovisionamiento de las cápsulas de heroína son espacios masculinizados, mientras que la función receptora es eminentemente femenina dado los cuatro personajes que aparecen como correos humanos durante la travesía aérea en *María llena eres de gracia*. En *Bajarse al moro* se encuentran los mismos elementos que distinguen la provisión masculina frente a la recepción y transporte femeninos. Respecto al primero, se encuentran dos personajes marroquíes: un niño recolector de clientes y un taxista que los transporta hasta la montaña. El segundo elemento se confirma, además de la presencia de la misma Chusa, por la presencia del contingente de mujeres que huyen de la policía cuando se sienten descubiertas.

Dos ejemplos pueden ser una muestra demasiado limitada para definir características genéricas del sujeto canguro. No obstante, ambas obras presentan peculiaridades que permiten reconstruir el arquetipo mencionado. En ambas obras el sujeto canguro se enfrenta a los riesgos que implican la potencial retención por parte de los organismos de control, al peligro inherente de llevar una droga dentro del organismo con carácter funcional y no como usuario; y al asalto por parte de los traficantes o usuarios de las drogas.

Una diferencia que enriquece el modelo del correo de drogas humano es quizá el lugar de origen de la mula. Mientras María realiza un viaje de una sola vía a otra frontera foránea, Chusa va y viene a un sitio extranjero convertido en frontera trasera del país europeo. El movimiento

geográfico de *Bajarse al moro* es de Sur a Norte. Hacia un Sur sin restricciones migratorias y luego hacia un Norte constantemente vigilado en la frontera. Las funciones geográficas dentro de la industria ilegal permiten definir al Sur como proveedor y al Norte como revendedor del producto y consumidor del mismo. María, por su lado, limita el recorrido a una sola dirección del desde el sur-proveedor al norte-consumidor y casi inaccesible. Ante las dificultades que significa aspirar llegar al norte de “arriba” en los mapas, están las ilusiones y la tenacidad de María quien desde los primeros minutos de la narración parece revelarse al orden de las superficies: la de las líneas de producción de rosas, la de mujeres solteras con descendencia dentro de la tradición familiar (abuela, madre, hermana con su pequeña bebe y ella misma embarazada viviendo en una sola casa), y a la pasividad del pueblo y sus habitantes.

María en su deseo de remontar aquel estado invita al novio a “subir” con ella los dos pisos desde el suelo hasta la azotea de una construcción que intimida por la dificultad mas no por el peligro. Ante el riesgo poco inminente y la preferencia de la comodidad en tierra firme, el joven deja que la novia realice el “ascenso” a un arriba-norte que a ella se le antoja mejor y más atractivo.

—María, ¿vamos a su casa?

—No Juan no quiero ir a mi casa.

— ¿Por qué no, entonces a dónde quiere ir ah?

—Pues no sé, a otra parte.

—A otra parte, a otra parte ¿A dónde?

María observe hacia la plataforma de la casa.

— ¿Qué tal allá arriba?

Juan mira con ella y la suelta sorprendido.

- ¿Al techo? ¿Por qué allá?
- ¿Por qué no? ¡Ay camine! Mire que no es tan alto Juan.
- ¡No, ah!, sería en guayabas, ¿Usted fue que se enloqueció qué?

Cuando María se vea enfrentada con la posibilidad de salir del país hacia ese Norte, transportando droga, se encontrará preparada emocionalmente para el paso al acto. Por el contrario, para Chusa, en *Bajarse al moro*, atravesar la frontera cargada con droga si bien es una actividad de cuidado, ello no implica mayores retos. El oficio ya es para ella una labor regular, tal y como se ha mencionado arriba.

Resulta paradójico el planteamiento que las obras hacen de la duplicidad funcional del cuerpo que transporta droga y luego, o durante, asume una función materna. Es decir, que el Sujeto canguro, quien moviliza sustancias señaladas peligrosas, y que en tal medida pueden ser sustancias de muerte, tiene la capacidad de transformar la función de sus entrañas en espacios de generación de vida. No obstante ambas protagonistas asumen la responsabilidad activa en la manutención de la cría, las trasgresiones del sujeto femenino quedan emplazadas en una vuelta a la perspectiva de la función vital del cuerpo femenino desde una perspectiva patriarcal, el embarazo.

Esta circunscripción tradicional de la mujer desde la eficacia maternal también se fortalece con las marcas religiosas que abundan en el texto. Al respecto, Stacey Alba D. Skar indica, refiriéndose a *María llena eres de gracia* y a propósito de otra película colombiana, *Rosario Tijeras*, que “aunque ambas protagonistas parecen transgredir los tabúes del género y de la sexualidad, *María llena eres de gracia* termina reproduciendo el marianismo tradicional [de] la joven embarazada exiliada de su pueblo natal” (n. pág.). En efecto, María está atravesada por un fuerte discurso religioso que va desde el título de la obra, continúa con el embarazo y va hasta

la imaginería cristiana que adereza su entorno, como el Cristo en la cadena de su cuello por ejemplo.

Chusa, quien en oposición a María regresa constantemente a Madrid, su sitio de origen, se distancia de las marcas religiosas en un espíritu rebelde propio del despertar político de la España del postfranquismo y la transición española. El comportamiento rebelde hacia la institución religiosa presente en las burlas, bromas y prestamos sin permiso que realizan Chusa y su primo al sacerdote que vive al lado del piso, y la burla de los falsos valores católicos de la madre de Alberto, contrastan con los valores religiosos fraternos que ella practica, como es el ofrecimiento de vivienda a extraños que no tienen a dónde ir. Con lo cual, Chusa al igual que María, a pesar de las distancias geográficas, sociopolíticas, económicas y temporales, termina robusteciendo el modelo de mujer canguro cercana a los valores católicos. Ello es todavía más evidente si se considera el valor onomástico de las denominaciones de las protagonistas en ambas obras. Ambas señalan en la misma dirección: Chusa como apócope femenino de Jesús en *Bajarse al moro* y María en *María llena eres de gracia* como la madre de Jesús. Ambas fortalecen la fuerte carga religiosa del arquetipo.

No obstante la decidida configuración tradicional del personaje, la ambigüedad ronda al arquetipo porque paralelo al marianismo del que habla Skar, aparece la asunción del reto, la toma de decisiones frente al riesgo y la aceptación del liderazgo sobre su propia existencia. Pero también aparecen otras marcas evidentes de un sujeto distanciado de la tradición femenil del contexto de las protagonistas que privan al sujeto canguro de las bondades del amor. Con María porque:

...el padre del bebé no muestra ningún interés en construir un hogar [...] Aunque está dispuesto a casarse con ella, se niega a vivir en una casa llena de “mujeres”.

Tampoco le propone otra opción sino depender a largo plazo de la familia de él. Es un caso de una hombría ausente, del hombre colombiano económicamente impotente; una masculinidad afectada por las transformaciones económicas y la dependencia creciente de la mano de obra femenina.... (Skar n. pág.)

El sujeto canguro se priva de los compromisos emocionales más por asuntos circunstanciales que por decisión propia. En el caso de María, ella reconoce en el motivo de su desamor hacia Franklin. Éste radica en su falta de compromiso y ambiciones. Estos mismos elementos son los que el joven considera muestras de locura e inmadurez en ella.

Chusa no corre mejor suerte en el amor. Su novio, quien le enseñó el oficio de traficar con hachís por el estrecho, la abandonó en uno de sus viajes a Marruecos. Tiempo después, en tierras africanas, ella es quien se lo encuentra convertido en un yonki. Su otro amor, Alberto, es un policía que sueña con ganarse la lotería. Eventualmente se la gana al “casarse” con Elena, hija de una empresaria de electrodomésticos. Elena es reclutada y llevada a la casa por la misma Chusa para pasar droga desde Marruecos, pero ante la virginidad de Elena, Chusa le pide a Alberto que le ayude a “solucionar el problema” para que pueda cargar “por lo menos cien gramos”. Elena termina no yendo a Marruecos, Alberto se va a vivir con Elena y Chusa va a la cárcel algunas horas. El colofón de esta tragicomedia amorosa es que Chusa termina viviendo con su primo hermano en una relación fraternal donde el amor pasional se desvanece.

Por último, el arquetipo del sujeto canguro puede o no depender de redes internacionales dedicadas al tráfico de sustancias ilícitas. Tal es el caso de los personajes en análisis. María está en medio de una compleja red internacional cuya infraestructura parece mejor organizada en el país de producción que en el de consumo. Ello indica la perspectiva enjuiciadora cuando se enfoca en la frontera de producción sin complejizar los aspectos del consumo o la transformación

y legalización del producido económico. María, en suma, es solamente una ficha en la red del tráfico. Chusa, en *Bajarse al moro*, es jefa de su propia gestión, arriesga su propio dinero y asume las consecuencias legales de ser capturada. No obstante, ambas experiencias difieren en el grado de compromiso ilegal, riesgo y autonomía frente al negocio, ambas se inscriben en un patrón de intercambio comercial globalizado.

En síntesis, se ha dicho que algunas características moldean la noción de sujeto canguro, ellas son: a) cierta predisposición a asumir responsabilidades de tipo servil en el entorno familiar que resultan convenientes para la industria cuando el personaje expone su potencial materno al servicio del sistema de transporte ilegal; b) el modelo de mujer que se explicita procede de manera ambigua en tanto se plantea transgresor en lo sexual y emocional por un lado, aunque complaciente y de valores marianos por otro. Aquella ambigüedad se hace más patente cuando el personaje asume una posición activa sobre las decisiones de alto riesgo en términos jurídicos y de salud en la cosificación de su cuerpo. Es decir, la aparente contradicción está en que el personaje es sujeto y objeto de su objetivación. Por último, el arquetipo del sujeto canguro es una entidad despojada de afecto y amor pasional, como si el potencial de entrega quedara restringido a devociones asexuales en un nivel espiritual. Así mismo, se evidencia que el sujeto canguro está mediatizado en el texto en la figura femenina de quien lleva consigo sustancias prohibidas en el sistema digestivo. Además, durante o después de esta travesía el mismo modelo arquetípico, también lleva a un ser vivo en las topografías corporales vecinas. Los riesgos de la empresa aparecen asumidos dentro de una lógica mercantil que funciona con la estrechez económica del personaje.

### 3.5.3 El drogodependiente

La Real Academia de la Lengua define yonqui como la persona adicta a la heroína, es decir al heroinómano. En tal sentido, los adictos a la cocaína serían cocainómanos, al alcohol, alcohólicos; a la marihuana, marihuaneros. Estas nominaciones a las dependencias de sustancias suelen variar de un país a otro y mucho más de un continente a otro. Sin embargo y dado el desconocimiento popular sobre las sustancias, suele llamarse yonqui, en especial en España, a quien sufre dependencia física o afecto emocional sobre las sustancias orgánicas o sintéticas. Resulta pertinente señalar que en esta nación europea se insiste en un grado exagerado en la nominación yonqui cuando aparece un consumidor, en oposición a la no nominación en las producciones culturales mexicanas y colombianas. Ello indica, preliminarmente, el fuerte acento sobre el consumo en las obras españolas. Retomando el aspecto de las nominaciones, para no incurrir en tecnicismos se definirá entonces como drogodependiente al sujeto, sin distingo de género o edad, que evidencia necesidad de consumo de drogas. Es sobre ese personaje que se reflexionará en la identificación del arquetipo que denominamos “el drogodependiente”.

El modelo en mención se distancia del usuario ocasional de drogas prohibidas o no, pero cuyo consumo no se plantea problemático porque no afecta la independencia emocional y/o física en la toma de decisiones. El consumidor de sustancias no parece ser fundamental en las narraciones porque no resulta trascendental su intervención por el solo hecho de utilizar drogas. En tales casos la práctica del consumo es una peculiaridad más que configura el perfil del personaje, no diferente de la manera cómo habla, cómo se comporta, qué automóvil conduce o a quien seduce. En estos casos el personaje que utiliza drogas se deslinda del consumidor obsesivo por su función dramática asociada más a las motivaciones sustanciales del héroe o de la heroína.

Ejemplo de lo anterior es la pareja Teresa Mendoza y Pati O'Farrell en la novela *La reina del sur*. Ambas amigas consumen diferentes sustancias, pero es la teniente O'Farrell quien acude a los excesos de las drogas como arma. Es ella quien decide quitarse la vida con barbitúricos y alcohol. Teresa, en términos del consumo, no deja de ser más que una usuaria ocasional. Su función dramática va más allá de sucumbir a los dominios de una droga. En su caso, convertirse en una gran empresaria, amasar poder y dinero, y vengar la muerte de su Güero Dávila, su compañero sentimental.

El sujeto drogodependiente, por el contrario, define su función en torno a las dificultades generadas por la impotencia de controlar el uso de la sustancia y en las dificultades que ello acarrea. Todo esto se convierte, a final de cuentas, en las anécdotas que apoyan la construcción de mundo donde habitan los personajes adictos. El uso excesivo de drogas por parte de Pati llega a preocupar a Teresa. Ambas amigas compartirían momentos importantes alrededor del consumo como un ritual de encuentro fraterno. A continuación vemos un ejemplo de esto en el texto en una secuencia de la relación y la distancia que se establece entre ambas amigas y la droga, cocaína particularmente.

Pati desapareció un momento para volver, sorpresa, sorpresa, con un gramo de polvo blanco que las despejó bien despejadas, convertido muy pronto en rayas sobre el cristal de la mesa. Para no acabárselo de criminal que estaba, y que Teresa supo apreciar como se merecía, snif, snif, habida cuenta de que era su primer pericazo desde que la soltaron de El Puerto. (296, 297)

Una constante que aparecerá en el resto de material es la posición activa de Pati como proveedora, frente a la actitud de Teresa quien, si bien es activa como consumidora, lo es aún más como destinataria en tanto es el recipiente del ofrecimiento.

Pati no estaba acostumbrada a este tipo de situaciones, [...] Sólo parecía preocupada. [...] se advertía en [...] y en el pericazo justo antes de abandonar la cabina, ritual preciso, billete nuevo enrollado y dos culebrillas sobre la carpeta de plástico de la documentación del vehículo. Pero Teresa no quiso acompañarla esta vez. Era otro tipo de lucidez la que necesitaba,... (304)

Teresa se perfila como la administradora, la líder que necesita tener conciencia de todo cuanto le rodea. Con ello parece distanciarse de Pati O'Farrell quien se ubica en la posición opuesta.

El último episodio era reciente: una menor encanallada, bajuna, de malas compañías y peores sentimientos, había estado chuleando sin disimulo a Pati hasta que un sórdido asunto de excesos, droga, hemorragia y hospital a las cinco de la madrugada estuvo a punto de llevarla a las páginas de sucesos: y así habría sido de no movilizarse los recursos disponibles: dinero, relaciones, chantaje. [...] Para ti es sencillo, Mejicana. Tú lo tienes todo, y encima quien te arregla el coño. Así que vive tu vida y déjame la mía. (457)

La torpeza, el gasto desmedido, la vida frívola y el desorden crean distancias irreconciliables entre quienes alguna vez fueron amigas. Frente a la imposibilidad de una verdadera amistad “Patricia O'Farrell se quitó la vida tres días más tarde, en su casa de Marbella. La encontró una criada en el cuarto de baño, desnuda, sumergida la barbilla en el agua fría. Sobre la repisa y en el suelo hallaron varios envases de somníferos y una botella de whisky” (510). El abuso de drogas, sin embargo, es el vehículo mas no la razón del distanciamiento entre ambas amigas.

La teniente O'Farrell es un personaje estereotipado que a través del paradigma de la oveja negra ofrece un tímido acercamiento de la relación de las élites de alcurnia con el mundo de las sustancias ilegales. Es decir, las experiencias con drogas son instancias de excepción

representadas en la figura de Pati. Ella cumple varias funciones en la narración: en la cárcel confronta la capacidad de liderazgo de Teresa, tiene el secreto, la información que les permite iniciar en el negocio del tráfico a gran escala, también funciona como el puente efectivo entre Teresa y la élite. En esta medida la novela presenta un personaje a medio camino entre el consumidor y el drogodependiente. Si consideramos además que Pati no muere por una sobredosis “accidental” sino por suicidio, ello indicaría que ella, a diferencia de otros drogodependientes en las obras que nos ocupan, no ha perdido el dominio de sus decisiones a manos de las drogas. Su suicidio se debe al distanciamiento emocional entre ella y Teresa, y probablemente, al amor no correspondido que ella le profesaba a su amiga.

En otras obras, sin embargo el heroinómano o cocainómano no tiene la misma fuerza argumental de la que goza la teniente O’Farrell de *La reina del sur*. Para la muestra el personaje Raca Barragán en la novela *Leopardo al sol*:

A los dieciséis años le pasó lo peor. Por primera y única en su vida lo agarró la policía, cosa que nunca les ocurría a los Barragán, inmunes al brazo de la ley. Lo detuvieron durante una vulgar redada nocturna sin saber quién era, como a cualquier vándalo, y mientras la familia se enteró y pudo rescatarlo, permaneció tres días y tres noches hacinado en una celda provisional con otros doce presos. Doce ratas canequeras: putos, cuchilleros y mercachifles del vicio, mayores que él, más cancheros, que le hicieron lo que les vino en gana. Lo drogaron, le besaron el cuerpo, lo vistieron de mujer, lo violaron. Cuando salió no quiso hablarles a sus hermanos ni mirarlos a la cara. (197)

A pesar del perfil complejo del personaje, Raca Barragán no adquiere independencia narrativa. Él es nominado por los narradores, una ficha. Todo cuanto le sucede lo sabemos por los detalles de una narración y no porque el lector asista a la diégesis del sujeto.

Entonces el Raca se cansó de soportar vergüenza y rumiar amargura, se fue de la casa y desde entonces anda cruel, solitario, bandido y vicioso, y se desquita en otros de la abyección que le hicieron. Le roba al que no tiene, mata porque sí, atropella al indefenso, derrocha sangre fría, arma orgías donde pervierte a menores de ambos sexos. (197)

El drogodependiente en *Leopardo al sol*, a diferencia de Pati en *La reina del sur*, quien muere de una sobredosis voluntaria, cae como una de las víctimas en la guerra contra los Barragán. Es decir, muere en la guerra; no se entrega, pero es vencido. Aun así, la preponderancia dramática y protagónica no es equiparable a la de Patricia O'Farrell o de algunos otros modelos yonquis de la narrativa narco.

El drogodependiente suele ser en la producción cultural donde aparece, una unidad de sentido limitada, por no decir vacía, que cumple una función de contrapeso de carácter moral o ético frente al consumo. En tal sentido, existe en los objetos culturales sobre drogas la necesidad de atemperar la denuncia frente al tráfico, cuando no neutralizar y reeducar a través de las consecuencias del consumo. En el fragmento siguiente, el consumo obsesivo del Raca Barragán y todo lo que a partir de él deviene lo coloca en posición de pérdida frente a sus hermanos.

Mayor que Arcángel, menor que Narciso, el Raca Barragán lleva veinticuatro torturados años haciendo maldades, a sí mismo y a los demás. Sería alto como Nando si no se encorvara, sería bello como Narciso si la luz de sus ojos no

estuviera apagada, sería dulce como Arcángel si por su sangre no corriera tanta heroína y tanta hiel. (195,196)

El equilibrio moralizante que propone la novela a partir de Raca Barragán es la de contraponer al interior del núcleo familiar el negocio de la comercialización de drogas prohibidas a las del daño que causa su consumo en los usuarios. De la misma manera podría ser leída la relación simbiótica entre comercialización, drogas y muerte, entre Teresa Mendoza y Patricia O'Farrell. Es una especie de matiz moralizante el negocio que tiende a revertir los riesgos sobre el miembro más débil del grupo.

Además de la pasividad del arquetipo para adquirir el control de su función narrativa en relación a la independencia de los otros personajes en las obras, su desarrollo vital tiende a ser corto, altamente dramático y causal. Todo ello suele plantearse en una historia anterior al estado terminal del personaje como adicto. Por supuesto, siempre hay una historia primera del personaje, pero en el arquetipo drogodependiente aquella está vinculada estrictamente al comienzo de las primeras incursiones en el consumo. En este sentido, la experiencia del consumidor obsesivo es una mini unidad narrativa, cuya concreción presente es el clímax dramático de su propia caída.

De tal manera que el arquetipo yonqui, y sus variantes modélicas, dependiente de la droga en uso, es un catalizador que alecciona sobre los riesgos de un mundo de excesos. Eso también parece desprenderse del ejemplo de Jeringa y Nazario en *Bajarse al moro*, ellos sucumbieron al “veneno”. El personaje adicto traspasa la frontera, no sólo social, sino también, en el caso de Nazario, geográfica entre Europa y África. Queda atrapado en un espacio sin regreso al otro lado de la frontera. Veamos cuando Chusa lo encuentra en una de las visitas que hace a Marruecos:

— ¡Nazario!, ¿eres Nazario?, ¿No me reconoces?

— Sé quién eres, pero no recuerdo dónde, de cuando. Me prestas el canuto

— Soy Chusa.

— Chusa... ¡Chusa!, ¿mi novia?

— ¿Qué haces aquí en Chawuel (sic), has venido por chocolate?... ¿Te acuerdas cuando me trajiste la primera vez?

— La primera vez.

— ¿Tú estás bien?

— ... Bien, estoy bien. Aquí Chawen en Fez de duan fumando canuto.

Buscándome la vida bien aquí (sic).

— ¿Tú te quieres venir a España conmigo?

— No.

— Tú te vienes a mi casa, yo te pago el billete de verdad. Ya verás que bonita tengo pintadas las paredes.

— Aquí estoy bien, con los moros... y chocolate...

— ...

— Chusa, mi novia.

Como Nazario, aparecen en *Bajarse al moro* varios modelos de adictos; los que asaltan el apartamento de Chusa en busca de “material”, y Jeringa quien muere de sobredosis. La naturaleza misma del personaje drogodependiente es planteada como la de alguien con una dignidad decadente, sufriendo un proceso degenerativo cuya presencia puede ser textual o referencial en la obra. De igual manera, los ciclos son planteados de la siguiente forma: el inicio en el consumo; el uso compulsivo; el desespero en la búsqueda de sustancias; la prostitución o el

robo para la consecución de las mismas; indigencia y en algunos casos la muerte por sobredosis; o en algunas excepciones, el tratamiento y desintoxicación.

La aparición textual ofrece al adicto la suficiente presencia en el texto para que el lector construya una imagen estable y concreta de él. Aquí un ejemplo de cuando Jeringa pide a Jaimito, primo de Chusa, material para inyectarse.

—Tío, ¿tienes algo de perilla pa'dejarme?

[...]

—Llevo dos días sin chutarme, estoy muy chungo tronco.

[...]

— ¡Con eso no hago na' tío!

[...]

—No, no, no puedo, me tengo que buscar la vida vale. Tranqui, tranqui tío.

La aparición referencial es una serie de elipsis, emitidas por uno de los personajes o por el narrador sobre el adicto. El ejemplo en *Leopardo al sol* sobre los pincelazos que los narradores hacen de Raca Barragán, citado arriba, es una muestra de las libertades que se toma la voz narradora al considerar traer a colación unas escenas en vez de otras. La escena de la cárcel, por ejemplo, no es desarrollada como el resto de las anécdotas de otros personajes de la novela, aunque sí que hace énfasis en el consumo desmedido como en la continuación de la secuencia anterior.

De tal manera que muchas de las escenas de acuerdo a su carga narrativa y dramática matizan el sentido que la obra impone sobre algunos de los temas en juego. Raca Barragán suele ser un ente, denominado por los narradores como El Tinieblo, El innombrable porque pronunciar su nombre es sinónimo de espanto y mal agüero (Restrepo 255). En él la espiral ascendente de

motivos, radicados en el desprecio familiar y el alto consumo de heroína, suele ser móvil de una narrativización cercana a las apariciones de los seres poseídos por la ausencia de la vida, o como en el caso siguiente como un jinete del apocalipsis:

Le roba al que no tiene, mata porque sí, atropella al indefenso, derrocha sangre fría, trilla orgías donde pervierte a menores de ambos sexos. [...] Jinete nocturno y sonámbulo, Raca Barragán cabalga motos de alta cilindrada por entre infiernos y pesadillas que no registra del todo su cerebro disecado en ácidos y alucinógenos.  
(197, 198)

La intensidad de una u otra concreción textual perfilan el juicio que el texto emite en relación al fenómeno. En ello también ayuda la acumulación de personajes adictos en el relato y por supuesto el contrapeso discursivo con el que la propuesta dialoga.

Algunos de esos elementos semióticos son los símbolos que capitalizan un perfil determinado del adicto. Así, Jeringa, el drogodependiente de *Bajarse al moro*, aparece con un alacrán tatuado en el hombro izquierdo; Raca Barragán en *Leopardo al sol*, hace lo propio con la “respiración irregular, [...] el golpeteo de su pulso alterado, [...] los pinchazos en las venas, [...] el sudor frío que empapa su eterna chaqueta de cuero. [...] los latidos de su corazón de hielo [y] la medalla de la virgen del Carmen, cosida a la piel de su pecho sobre la tetilla izquierda” (195). De tal manera que el apodo y el tatuaje funcionan para Jeringa como la alegoría a un ser abyecto, inoculado de veneno. Raca, por su lado, desde la descripción constante que apela a los campos semánticos asociados con la temperatura, se ve desterrado a las frías fauces de la muerte, como alegoría del zombi.

En este orden de ideas, *Bajarse al moro* con la aparición de cinco casos, con diferentes protagonistas e intensidad dramática cada una, denota un texto que si bien entretiene y causa

hilaridad, es didactizante. *La reina del sur* construye en el personaje de Pati O'Farrell a un sujeto poli funcional donde una de sus facetas es la del abuso en el consumo. Si bien es cierto que ella se quita la vida con un cóctel de sustancias, lo hace más por decisión que por sobredosis accidental. En tal medida, la muerte de la Teniente no resulta aleccionadora respecto al desorden adictivo. La presencia anodina del Raca Barragán en la novela *Leopardo al sol* aporta a la distancia que el texto instaura sobre una probable crítica respecto del consumo, porque sus ejes argumentales transitan por otros rumbos.

Por su parte, la película *Colombian dream* (2005), de Felipe Aljure, despliega un mundo literalmente alucinante, a juzgar por el manejo narrativo de la cámara, paneos con velocidades discontinuas, un gran angular que comprime buena parte de las secuencias, la narración repetitiva y fragmentada, el tono jocoso que barniza los dramas del secuestro, los asesinatos, las agresiones físicas —buena parte de ellas sexuales—, todo hace del texto una metáfora de un viaje alucinógeno con “pepas”<sup>103</sup>. Sumado a ello, la imagen del consumo hace presencia en la película de principio a fin.

No obstante lo anterior, la figura del drogodependiente en la cinta no goza de la trascendencia mencionada en la obra española. El consumidor compulsivo en la producción colombiana no pasa de ser un personaje más de la comedia donde priman otras facetas, como las de traficante irresponsable, de adolescentes buscadores de experiencias, de vendedores que inician a futuros clientes, y de madres, una de ellas de una sexualidad desbordante y la otra, Ana, “empepada” para vivir en la evasión, es quizá el único personaje que define su presencia de drogodependiente por encima de otras consideraciones, aunque al final de la historia parece dejar las pepas para dedicarse a su bebé. En resumen, la versión yonqui en la obra colombiana

aun cuando tiene apariciones numerosas adolece de la fuerza dramática del sicario, la mula o el capo nacional.

Para concluir sobre el arquetipo del drogodependiente y con el ánimo de matizar lo dicho, es preciso hacer referencia a un texto cinematográfico norteamericano, *Traffic* (2000) del director Steven Soderbergh. La cinta es un relato coral que retrata con sobriedad y soltura el problema de la droga en Estados Unidos y en México a partir de varias historias, cada una contada desde una perspectiva asociada en términos legales, éticos, sociales y geográficos diferentes. Una de las historias corresponde a la de una chica millonaria que atraviesa todos los etapas de la decadencia en las que incurre una adicta. Tal presencia no hace del texto un material estrictamente aleccionador porque se encuentra matizado en la red compleja de realidades en la que se ha convertido la comercialización, el uso y abuso de drogas en el texto. La chica, no obstante, logra sobrevivir a la pesadilla de las drogas duras gracias al apoyo decidido de su familia.

En resumen, el arquetipo del drogodependiente habita con decisión el área peligrosa de la adicción y la dependencia. Funciona en los textos como ayudante del héroe. En la misma medida de la ambigüedad de comportamiento que genera el consumo compulsivo el drogodependiente llega en algunos casos a oponerse al personaje principal, o a lo sumo a representar riesgo significativo a sus intereses. La escasa función narrativa parece quedar limitada a una secuela de discursos de tipo moral que en un primer plano funciona como presencia instructiva frente a los discursos contra el consumo. Por otro lado, en un segundo nivel, el arquetipo del drogodependiente ratifica aquello, aún con mayor énfasis cuando el afectado pertenece al núcleo que trafica. La mediación de esa presencia suele hacerse en la figura de un sujeto que no se pertenece por cuanto sus decisiones están atravesadas por la necesidad impostergable de obtener

una dosis de droga. Lo anterior, por supuesto, depende de la capacidad adquisitiva del drogodependiente. No resulta tan problemático el consumo de sustancias en algunas obras, entre ellas *La reina del sur*, porque la dificultad no radica en el presupuesto ni en la oferta. Las sustancias prohibidas, en todo caso, se convierten en el refugio a las frustraciones y apocamientos de quienes devienen en drogodependientes. Lo anterior cuando el personaje aunque poco complejo responde a una causalidad asociada a la trama central. En otros casos, el arquetipo no es más que una caricatura que hace evidente el contra tono moralizante del texto. En cuyo caso su presencia queda restringida a la figura híbrida del zombi que vive en los límites de la muerte y coexiste inmerso en los placeres helados de las drogas.

#### **3.5.4 El asesor legal**

La producción cultural sobre drogas suele contar con abogados, representantes, defensores y en general, todo tipo de asesor legal cuya función primaria es la defensa de los intereses del capo. A la luz de estas figuras, se dirá que el abogado domina un capital intelectual que pone a disposición de las demandas del mercado. Es decir, que el dinero puede transformar los compromisos éticos del asesor legal. Es quizá por ello que los personajes-abogados suelen ser maltratados en virtud de su profesión. Pero es particularmente interesante cómo la configuración del arquetipo en la producción cultural sobre drogas se ve estrechamente ligada a varios factores que se enumeraran a continuación y se explicaran más adelante: primero, el asesor es el vínculo del narco con la legalidad; segundo, el asesor rompe el acuerdo ético de la profesión al beneficiarse no del ejercicio de la defensa de los intereses del “Cliente” sino en la participación activa en el negocio ilegal; tercero, el asesor traspasa y traiciona los límites de la confianza tejidos entre éste y el capo; y por último, el asesor legal muere o ve afectada su seguridad personal dentro de la lógica de la transgresión para la que trabaja.

El asesor legal funge como puente para que los bienes adquiridos con dineros ilegales o incluso el mismo dinero “sucio” puedan entrar en el circuito de inversiones legales. En *Leopardo al sol* es el abogado Méndez quien define los derroteros del futuro del negocio y es quien ingresa el negocio de las drogas a las ligas de la legitimización de las grandes empresas a través de la vinculación de las formas tradicionales de comercio. En su asesoría, el abogado Méndez le dice a Mani Monsalve la solución acerca de los problemas que aquejan; “Son tres, ya lo hemos hablado antes. Uno: liquida el pleito con los Barraganes. Dos: compra cuna y respetabilidad. Tres: limpia de una vez tu dinero y conviértelo en propiedades y en negocios legales” (177). El asesor legal es quien detenta el conocimiento. Lo mismo sucede con Teo Aljarafe en *La reina del sur*:

—La parte práctica está resuelta —decía Teo—. Justificar ingresos y nivel de vida: bares, discotecas, restaurantes, lavanderías. Lo que hace Yasikov, lo que hace tanta gente y lo que haremos nosotros. Nadie controla el número de copas o de paellas que sirves. Así que es hora de abrir una línea seria que vaya por ahí. Inversiones y sociedades interconectadas o independientes que justifiquen hasta la gasolina del coche. Muchas facturas. Muchos papeles. La Agencia Tributaria no incordiará si pagamos los impuestos adecuados y todo está en regla en territorio español, salvo que haya actuaciones judiciales en curso. (349)

El asesor legal es el vínculo jurídico del narcotraficante y la industria ilegal de su esfera privada con la legalización de activos que redimensiona su esfera pública. Este arquetipo es junto con el narcotraficante no confeso una entidad fluida entre las esferas pública y privada, legal e ilegal, pero con el atenuante que el asesor legal continúa siendo un empleado del capo. La premisa sobre la que se establece la relación es estrictamente profesional. Ricardo Ravelo en el libro *Los*

*narcoabogados* (2006), entrevista a Gustavo Salazar, conocido abogado colombiano que defendió a varios narcotraficantes. En el texto, el autor destaca las palabras del litigante al decir que:

toda persona tiene derecho a una legítima defensa, así se tratara de un capo o de un violador. La ley no discrimina ni marca diferencias. Ése fue parte de su juramento al titularse como abogado penalista. Ahora considera que en toda carrera profesional, y más en el derecho, ‘uno tiene la obligación moral de asistir a quien le pida que lo haga. Y precisamente lo indefendible es lo que hace atractiva esta tarea: no solamente desde lo jurídico, sino desde lo moral y lo social. (45)

El juego con el peligro no aparece manifiesto en la labor de los asesores legales en las obras del corpus, aquella es más bien una actividad distante, profesional que se limita a la asesoría en un comienzo.

En el mismo texto, la abogada Requenel Villanueva comprometida con la defensa de narcotraficantes mexicanos plantea una posición parecida sobre la ética profesional: “hago lo que debo hacer: defender a quien me busca, al que cree en mí. Yo lo único que no defendería es a un violador. A quien violara o matara a un niño. Fuera de eso, tengo que defender a todos, porque cuando me recibí hice un juramento” (242). La contradicción que marca la conveniencia del juramento es la que define la distancia que el arquetipo del asesor legal asume con el capo.

El asesor rompe definitivamente el acuerdo ético de la profesión al beneficiarse no del ejercicio de la defensa de los intereses del “cliente”, sino de la participación activa en el negocio ilegal. Este personaje termina vinculado a la dinámica del entramado ilegal de la industria narcotraficante. Es decir, en una actitud abiertamente ilegal el abogado se convierte en una ficha de libre remoción dentro de la nómina criminal del narco.

Una constante en la relación del asesor legal con el capo es la traición a la confianza dispensada por este último. El abogado termina saltando la autoridad natural del jefe para cometer delación, como es el caso de Teo Aljarafe en *La reina del sur*; robo financiero, como sucede en *Traffic*; o “robo a la mujer del capo” como es el caso de seducción del abogado Méndez a Alina en *Leopardo al sol*. Una vez traspasadas las fronteras legales y éticas, el abogado avanza aún más hasta el rompimiento definitivo de la confianza con su cliente.

Como consecuencia de la traición el asesor legal activa contra él mismo la maquinaria de violencia del capo. En represalia el abogado pierde la vida o ve afectada su seguridad personal dentro de la lógica de la transgresión para la que trabaja. Lo anterior se refiere a la idea que frente al desorden jurídico imperante el abogado se enfrenta no a la ley que regula su proceder sino a la ira del cliente. En todo caso, al tener que asumir su responsabilidad a manos de un declarado contraventor de la ley como lo es el narco, la experiencia del abogado pone en duda la eficacia del sistema.

El arquetipo del asesor de financiero es un personaje secundario en la narrativa narco, pero de gran importancia en las aspiraciones legales del narcotraficante. Es, comúnmente, un sujeto masculino que ejerce como la figura mediadora entre el narco y la legalidad de su producido económico. El asesor legal despliega una ética de gran flexibilidad porque es quien hace posible a través de los intersticios del sistema, que conoce y somete, naturalizar los dineros ilegales de su jefe. El arquetipo tiende a traicionar el compromiso adquirido con su cliente. En esta medida y dado los antecedentes ilegales de su función, o a lo sumo de dudosa claridad ética, la traición viene a convertirse en una prueba coherente dentro de las características del personaje. Frente a la traición, el abogado deberá asumir la ira mortal del empresario narco.

### 3.5.5 El sicario

El sicario es el asesino a sueldo más utilizado en el escenario narco. De todos los verdugos en la categoría de los antihéroes, el sicario se ha ganado un espacio importante en la producción cultural sobre drogas. Particularmente la producida en torno a la experiencia colombiana y en pocos casos en la literatura mexicana. En la novela española *La reina del sur*, aunque el personaje existe su potencial dramático no aparece activado, y por el contrario, se limita a cuidar los intereses de su jefa. En tal sentido, ese sicario por su función pasiva, o mejor, a la defensiva se comporta más como un guardaespaldas fiel. Por su lado, en la novela mexicana *El amante de Janis Joplin*, los sicarios no son más que caricaturas de unos matones que no logan encontrar a su víctima.

En la literatura colombiana, por el contrario de la mexicana y aún más de la española, el sicariato se ha convertido en un universo narrativo complejo. Es quizá la temática más abordada en la literatura y el cine por encima de otros aspectos relacionados a la industria del narcotráfico, como lo pueden ser la experiencia del traficante envuelto en el incesante negocio de la ilegalidad; o las vicisitudes de las cargas humanas que movilizan droga de una frontera a otra; o los conflictos de poder que hacen posible y prospera una industria ilegal. El sicario no solo tiene una presencia en la producción cultural que elabora el mundo de las drogas, sino que el drama propio de su especificidad se ha convertido en el elemento vinculante de otras preocupaciones temáticas.

En este orden de ideas, podemos elaborar una lista en donde se encuentran las obras *La virgen de los sicarios*, donde el sicariato se convierte en el telón de fondo de un país que ha perdido totalmente sus valores y cuya razón primordial es la que ha llevado al personaje narrador a quitarse la vida. En *Rosario Tijeras*, el sicariato es un estilo de vida a través del cual se viven

las pasiones de una generación perdida de jóvenes colombianos. La lista es más larga, pero bástenos los ejemplos mencionados para indicar la presencia poderosa del sicariato como género y no como un elemento simple en las narraciones.

Algunos críticos se afilian al término *sicaresca* para determinar la literatura de jóvenes asesinos<sup>104</sup>. La locución fue propuesta por el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince en evidente “juego verbal” con “el intertexto [de] la picaresca española” (Osorio 65). No obstante lo anterior, Oscar Osorio en “El sicario en la novela colombiana” señala tres diferencias concluyentes que deslegitiman el paralelo planteado entre *sicaresca* y *picaresca*. Dice que es la literatura *hampesca*, cercana a la *picaresca* y a la *burlesca*, la que estaría más emparentada con los personajes que reaparecen en la novela de sicarios en Colombia. Segundo, porque la literatura colombiana de asesinos no persigue un fin moralizante, ni de divertimento como si, probablemente, de plantear una mirada de “asombro por ese mundo irracional” al que se pretende “aprehender o comprender”. Tercero, porque las genealogías temáticas vienen dadas en la *picaresca* por la labor clerical en las cárceles, mientras que en Colombia, los autores se alimentan de la violencia que abrumba al país, la experiencia personal y la reverberación del fenómeno por cuenta de los medios (65). Ana María Mutis, por su lado, también señala la inutilidad del término por cuanto plantea “una construcción temática y narrativa que difiere de la que en realidad presenta” (207). La autora esboza un elemento extra en la distancia entre ambas narrativas, dice que mientras en la *picaresca* la primera voz del personaje literario obliga a leer el texto en clave autobiográfica, la voz del sicario en la contraparte colombiana queda restringida, tanto en la voz y en la perspectiva, a una instancia secundaria (209).

Margarita Rosa Jácome Liévano, define como género a esta literatura cuando las obras que la componen cuentan con características comunes como “la presencia protagónica de

personajes jóvenes asesinos en la ciudad de Medellín en relatos largos de ficción,..” (3). Sin lugar a dudas tal especificidad resulta de las problemáticas surgidas en Colombia desde los conflictos entre liberales y conservadores heredados del siglo XIX, afianzados en el siglo XX y complejizados en el marco del conflicto narcotraficante de finales del mismo siglo. Ciro Krauthausen en el texto *Padrinos y mercaderes* (1998), plantea que la aparición del crimen organizado se ha dado dentro de un violento proceso de transformación social (402). Ello es también la base de la delincuencia juvenil a la que pertenece el sicariato.

La transformación se refleja en muchos indicadores: en la industrialización y el declive del mundo laboral y vivencial del campo; en la urbanización y en el desarrollo del sector de los servicios; en el crecimiento de la infraestructura urbana; en la expansión del sistema educativo; en el retroceso de las tasas de natalidad; en el creciente número de mujeres empleadas; en el cada vez mayor influjo de los medios de comunicación o en la globalización de determinados patrones de consumo, generalmente de origen norteamericano. Es notable la intensidad de la modernización: mientras que en 1940 cerca de dos tercios de la población colombiana vivían en el campo, esa relación se invirtió medio siglo después: hoy día, las dos terceras partes de los colombianos habitan en las ciudades. (Krauthausen 403)

Estos procesos se han presentado de manera más o menos parecida en otros países del continente. En Colombia el fenómeno ha sido moldeado por razones vinculadas al crecimiento de la delincuencia infantil y juvenil, al crecimiento del narcotráfico y a los efectos de un largo conflicto interno entre guerrillas, estado y paramilitarismo que eliminó la ética en la guerra y recrudeció los esquemas de la violencia armada rural, trasladándolos a las ciudades. En las obras

aparecen planteadas responsabilidades comunes que intentan explicar el aumento de la delincuencia juvenil. Entre ellas las dificultades financieras y la ausencia de la figura paterna en el hogar; la búsqueda del dinero fácil bajo el modelo del narcotraficante que promete un estándar alto en el nivel de vida.

El arquetipo del sicario suele no superar la adultez porque es asesinado. En tal sentido, el joven no es sólo un asesino, sino una categoría actoral que es constantemente reemplazada por otro niño personaje, convirtiéndose éste en un elemento de carácter prescindible. Su alta rotación parece ir a la par de la oferta de jóvenes asesinos. Lo anterior queda inscrito en la obra cinematográfica *Sicario* (1994), de José Novoa cuya producción venezolana recrea la vida de un joven asesino en las calles de Medellín, Colombia. En una de las escenas de la película acontece el siguiente fragmento:

Pilatos: Usted sabe que esto no es un juego; ahí tenemos un trabajito pendiente.

¿Si sabe manejar moto?

Contratista: No, pero ese es mi trabajo ¿o es que piensa sacarme?

Pilatos: Dos es demasiado.

Contratista: El va a matar, luego va a desaparecer. De eso me encargo yo.

Pilatos: Si es bueno lo podemos utilizar para otro trabajito.

Contratista: No se preocupe, *yo le consigo otro*.

El sicario es en sí mismo un objeto de consumo, un sujeto que ofrece un servicio por el que cobra grandes sumas de dinero, y a la postre paga los excesos con su propia vida. El final trágico es entonces la constante del sicario quien suele morir a manos de un colega contratado para eliminarle o en ciertos casos como en *La virgen de los sicarios*, las motivaciones están marcadas por la venganza. El joven criminal encuentra en el trabajo de asesinatos por encargo una forma

rápida de acceder a los productos que le han sido negados: ropa, zapatos; y a su familia, electrodomésticos. Es decir, eliminar a otros es una instancia laboral que se plantea única ante las escasas posibilidades del joven y ante la constante necesidad de recursos. En este orden de ideas y dado la alta rotación laboral, el sicario, tal como se anotó arriba, se convierte en mercancía desechable para una industria que lo contrata a sabiendas de que va a morir en el intento. El sicario es entonces un asesino que planifica débilmente su ataque, convirtiéndose en una especie de suicida.

Consciente de que la muerte le ronda, el joven lleva a cabo varios rituales con los que se prepara para una muerte potencial, entre ellos: vive las vísperas de la ejecución del contrato como si fueran los últimos días de vida, viaja por placer y no considera para nada la salida geográfica del ámbito de trabajo como una posibilidad de escape; consume sustancias prohibidas, y entrega el dinero del contrato a su madre. Los jóvenes sicarios encuentran en la calle mejores opciones para satisfacer las necesidades en una sociedad de consumo que se rige por el fetichismo de la mercancía.

La novela de sicarios acentúa el carácter marginal de estos personajes al presentarlos como jóvenes anónimos de las zonas urbanas periféricas, y ausentes de la figura paterna que es quien transmite el apellido en una sociedad patriarcal (Liévano 93). En el caso de *Rosario Tijeras*, el segundo nombre, que aquí funciona como un apellido, procede del utensilio con el que le cortó los testículos al novio de la madre luego de una de las agresiones sexuales a la que fue sometida. Con lo cual, la joven ingresa a la tradición patriarcal, no sólo por su proceder posterior, sino también por la apropiación que hace del apellido “paterno” a través del uso violento del utensilio con el que usurpa el órgano sexual del padrastro.

Jácome Liévano plantea que la novela de sicarios en Colombia, dadas “las vivencias de un adolescente protagonista [,] abre la posibilidad de considerar el género de la novela sicaresca como una variante de la novela de formación” (89). La novela de formación relata el proceso por el cual el héroe novelesco, luego de su trayectoria personal, termina acoplándose al sistema social en el que vive, pues al final se convierte en un miembro productivo de la sociedad. Es decir se trata de la reintegración del individuo a su comunidad luego de su viaje de autoconocimiento (103). Pero es justamente la dificultad insuperable de los retos que estos jóvenes experimentan en las novelas lo que marca la imposibilidad del reintegro a la sociedad porque es eliminado antes de que ello suceda. En tal sentido la posibilidad de considerar los textos sobre sicarios como experiencias de formación, a nuestro juicio, queda desvirtuada, en tanto es una experiencia que no tiene la oportunidad de ser convalidada en el futuro.

En el juego permanente con la muerte, el arquetipo del joven asesino desarrolla una serie de creencias religiosas a las que se aferra para intentar extender su tiempo de vida. Estas están relacionadas con elementos de adoración católicos. “los escapularios, especialmente los de La Virgen del Carmen, San Judas Tadeo y el Divino Niño, adquirieron la función de talismanes: uno en el cuello para protegerse de la muerte; otro en la muñeca para mantener la puntería; otro en el tobillo para escapar de la justicia’ (Liévano 20). La misma investigadora plantea que “En el aspecto religioso, para los sicarios las prácticas externas cobran mayor importancia que la idea católica del bien y del mal. [...] En el florecimiento de una religiosidad fetichista, el sicario ve la religión como algo que protege, mas no como una forma de regulación moral” (20). La aceptación de la muerte como final seguro es una muestra de conciencia sobre la existencia efímera del sujeto. También pone de manifiesto la imposibilidad de evadir el sino trágico al que

está condenado. De allí que el sicario asuma como prestados cada día que alcanza a vivir y se entregue a los excesos porque cada día puede ser el último.

El sicariato aparece como una actividad circunstancial alimentada de limitaciones sociales, pero en una segunda instancia el joven sujeto accede luego de un proceso de educación informal, ya sea desde un espacio de reclusión y entrenamiento como es el caso de La película *Sicario* o la novela *Leopardo al sol* donde los educandos reciben instrucción en tácticas de ataque; o es una experiencia de iniciación no escolarizada a la que se accede por contacto con otros miembros de bandas sicariales como es el caso de *Rosario Tijeras*, o de tradición familiar como en la novela *Morir con papá* (1997), del autor colombiano Oscar Collazos.

Liévano menciona que la mirada del mar, en las escapadas del joven a un espacio de recreo, es la pérdida de la inocencia infantil tanto por la primera experiencia sexual como por la entrada formal en el sicariato (101). Este trabajo incluso, extendería este elemento como una marca peculiar en la novela sobre sicarios donde el abandono temporal del lugar de vivienda y trabajo a una zona de reconocido valor turístico, o al menos lejos de la realidad cotidiana, denota la capacidad de autosugestión del joven sicario. La ausencia en mención se convierte en un elemento importante para el arquetipo porque pone de contraste ambas realidades. Las vacaciones en momento alguno se convierten en una opción duradera, por el contrario no son más que un respiro limpio en una vida contaminada de muerte que necesita ser puesta de manifiesto al espectador o al lector.

Por último, el arquetipo sicario aglutina varios elementos que se convierten en las herramientas de trabajo y son a final de cuentas marcas genéricas en este tipo de asesinos, Los escapularios católicos, el arma asesina y la motocicleta desde donde se perpetran los asesinatos o la que permite la huida. La moto y el escapulario católico son tan fundamentales para los

propósitos del sicario como lo es el arma con el que dispara. Los tres objetos convierten a los asesinos que habitan el corpus de las novelas sobre tráfico de sustancias y sus fenómenos colaterales en asesinos peculiares. Los referentes en el discurso social han logrado focalizar la mirada de los productores culturales para trascender el modelo de personajes secundarios y convertirse en protagonistas prisioneros de sus propias realidades.

En suma, el arquetipo del sicario es el de una persona joven que adolece de la figura paterna. Sobrevive en un hogar disfuncional, usualmente llevado por una madre soltera que eventualmente intenta reorganizar su vida afectiva con alguien que termina convirtiendo al sicario en un intruso en su propio hogar. Ante la desaparición del paraíso materno la tendencia del personaje es a abrirse su propio camino. En esa medida y ante las dificultades y el proceso de aprendizaje por el que atraviesa, el adolescente ingresa a una categoría inconclusa de novela de formación por cuanto su estrategia de encontrar un sitio en el mundo es justamente a través del negocio de los asesinatos por encargo y en éste termina como víctima mortal.

El mundo del sicario es eminentemente fetichista en un doble sentido. En el tradicional, vinculado al sincretismo católico en lo que Polit Dueñas llama “nuevas formas híbridas de lo religioso en las que la devoción por la Virgen es también la súplica por la buena puntería a la hora de matar” (120). Su devoción hacia la madre, cuando ésta existe, se ve representada no en la tranquilidad que su comportamiento como ser social pudiera representar, sino en el obsequio de costosos electrodomésticos, es decir en la reparación material de lo que fueran los vacíos económicos de la señora. El objeto, en este sentido, se convierte en la mediación de su afecto. Paralelo al fetichismo religioso convive un fetichismo de la mercancía que puede ser considerado como una tendencia juvenil, pero ciertamente de una importancia significativa sobre la manera

que el personaje se apropia del mundo. Tiende a evidenciar su éxito a través de la adquisición de prendas de vestir de marcas reconocidas, en ellas radican sus signos de distinción.

A través del alejamiento temporal del espacio conflictivo cotidiano el paradigma del sicario tiene la capacidad de ausentarse y en tal sentido distanciarse de opciones que parecieran ser las únicas salidas a la supervivencia. Por lo tanto, siendo este distanciamiento de carácter temporal y por voluntad propia, el personaje se muestra atrapado en el sino trágico de la muerte, final natural para el arquetipo.

### **3.5.6 El arriero**

La definición que el diccionario de la Real Academia Española confiere a la palabra arriero es “[p]ersona que trajina con bestias de carga”. El título de este arquetipo obedece al nombre del personaje en la película *El arriero* porque es quien se encarga de reclutar, cargar y enviar a las mulas, camellos o, para efectos de esta investigación mejor denominados, sujetos canguros cargados de droga a otra frontera geográfica. El arriero es pues el personaje responsable de trasladar sustancias prohibidas, utilizando dispositivos humanos para el transporte de la mercancía.

El arquetipo en cuestión está estrechamente ligado a la presencia del sujeto canguro o a lo sumo a la de correos humanos. Suele ser un narcotraficante de baja factura cuya capacidad de tráfico está medida por la cantidad de sujetos que logran completar el trayecto y la entrega de la sustancias que éstos transportan. El arriero adelanta la labor de exportación sobre una pequeña estructura de tráfico compuesta primordialmente por ciudadanos del país exportador, distribuidos a lo largo de la cadena hasta el país receptor. El factor migrante de prorrato se rompe cuando el producto intenta llegar a los distribuidores locales. En la película *El arriero* el protagonista se asocia con un nacional español para la distribución al menudeo, antes de la llegada al

consumidor final. Ello sin embargo es tan sólo una manera en que el personaje obtiene mayores beneficios en la cadena de intermediarios, pero no es necesariamente una responsabilidad compartida sobre los riesgos, los cuales tenderían a caer con mayor rigor sobre el traficante inmigrante.

Dado que la figura del arriero adolece de una larga tradición y que su figura no representa una gran presencia más que en *María llena eres de gracia* y en *El arriero*, no resulta fácil delimitar las peculiaridades del arquetipo. Más aun cuando entre ambas obras el modelo presenta dos líneas antagónicas. En la primera, el personaje despliega una infraestructura operacional compleja que comprende a un reclutador, varios preparadores que se encargan de embalar la droga en los guantes de látex, y el arriero, pequeño narcotraficante encargado de la operación entera. En la segunda cinta, *El arriero* plantea un modelo menos complejo en lo que concierne a la infraestructura operacional porque no ofrece al espectador los detalles de las instalaciones que prepara al sujeto canguro. Sin embargo, al centrar la narración en la figura del arquetipo, se puede sustraer mayor material sobre el personaje. En esa medida el arriero es un narcotraficante enfocado en líneas de transporte minoritarias, cuyo comportamiento puede calificarse como la de un traficante de “bajo vuelo”.

En contraste a la imagen de narcotraficante menor, Fernando Salazar es en la novela de David Yallop *Unholy Alliance* (1999), un traficante de estupefacientes de gran calado en el escenario mundial. Sin que la novela recaiga en los detalles de las operaciones de tráfico, insiste en la industria de las cargas humanas como la manera, sino la única, en que el capo ingresa droga a diversos países.

El arquetipo desarrollado en las tres cintas mencionadas se apoya en la violencia para garantizar el orden en los acuerdos contraídos. Apela a una ética del trabajo y bajo el riesgo de

incumplimiento está en capacidad de sancionar a quien no funcione en conformidad a los preacuerdos contraídos. La violencia que se mueve alrededor del arriero tiene dos facetas: una verbal en el orden de la amenaza, dirigida fundamentalmente a quien transporta sustancias dentro del cuerpo para evitar que la droga sea hurtada. Por otro lado, hay una violencia que agrede el cuerpo en el intento de rescatar las cápsulas de droga dentro del cadáver de una mula.

Ser arriero es al parecer una función eminentemente masculina. Aunque en el caso de la segunda cinta que toma el nombre del arquetipo, una mujer, Lucía Londoño, insiste en que le sean enseñados los secretos del oficio, sin embargo, su gestión se ve empañada porque comete errores insalvables que implican pérdidas económicas. El primer error es la caída de un cargamento por la falla en la selección de los transportadores, y luego la muerte de una de las mulas.

En contraste a la incapacidad de Lucía para dirigir una línea de tráfico, la esposa de Ancizar (el arriero), Virginia Cáceres, se desempeña con éxito en el montaje de la fachada legal del negocio de tráfico en España. Sin embargo, la aparente eficacia administrativa y las consecuencias de su aplicación terminan confirmando la imagen de la mujer como un sujeto cuyas ambiciones desmedidas tiran por la borda la labor adelantada por el arriero “masculino”.

En suma, el modelo del personaje expuesto, aunque goza de escasa representación textual, se convierte en un arquetipo importante que apoya un intento de comprensión del fenómeno del narcotráfico en la producción cultural del corpus transatlántico. Este personaje, como los otros narcotraficantes, surge de los niveles bajos de las estructuras sociales. En el caso de *El arriero* aún más si se considera que quedó huérfano y en la inopia total. El arriero es un narco menor, cuya labor de tráfico minorista ofrece un modelo de comportamiento y rituales diferentes a los capos del narcotráfico. Estas labores se centran en el fichaje de canguros

consecución de sus documentos migratorios, entrenamiento para evadir a las autoridades y para el acopio, seguridad estomacal y expulsión de las cápsulas. El final del arriero es incierto porque las opciones están divididas. En *María llena eres de gracia* no se ofrece información en este sentido porque el personaje es un elemento secundario. En *El arriero* el personaje pierde todo cuanto ganó, pero recobra la tranquilidad que ofrece la zona pesquera del Caribe colombiano, cuya pobreza y limitaciones laborales fueron seguramente las que lo llevaron a optar por las mareas de lo que Fonseca llama “el dinero fácil”.

### 3.5.7 La mujer silicona y la mujer trofeo

Marcela Lagarde y de los Ríos en su célebre estudio *Los cautiverios de las mujeres: madre-esposas, monjas, putas, presas y locas* (1990), desarrolla un modelo de sujeto femenino cuya existencia se ha visto quebrantada por circunstancias variables que eventualmente ejercen ante el imaginario “masculino”, el discurso patriarcal, una marca condenatoria. La autora retoma la agresión y los “modelos de mujer” para designarlos, no con poca ironía, como la puta.

Esta agresión corresponde a la forma positiva de relación de los hombres con las mujeres que culmina con su apropiación erótica en el amor, bajo las instituciones. Pero la agresión surge al evidenciar el protagonismo y la voluntad de la mujer en el hecho erótico, lo que automáticamente la convierte en puta.

De esta manera el concepto puta es una categoría de la cultura política patriarcal que sataniza el erotismo de las mujeres, y al hacerlo, consagra en la opresión a las mujeres eróticas. (Lagarde y de los Ríos 560)

Encontramos en la narrativa sobre drogas un modelo de mujer que se ajusta a la sindicación expuesta toda vez que su presencia obedece a una explotación erotizada en términos estéticos y también como móvil diegético, en especial para los intereses del narcotraficante. Este modelo de

mujer ha recibido especial atención por los medios y se ha instalado en el imaginario colectivo, al menos en las tres naciones<sup>105</sup>.

Si el personaje narco instrumentaliza los recursos a su alcance en aras de un posicionamiento extraordinario en su área de influencia, el elemento humano entra también como objeto de uso a jugar un papel importante en las transformaciones cotidianas. En tal sentido, el sicario es sujeto prescindible, desechable, con alta capacidad de reposición; la mula es dispositivo de transporte, cuya función primordial es trasladar eficazmente la mercancía aun cuando su seguridad física quede relegada bajo la premisa de aquella labor. El sujeto femenino como instancia afectiva entra también en esa línea de instrumentalización. Por lo tanto, si el narcotraficante masculino y heterosexual instrumentaliza al sujeto femenino de sus afectos, es la “puta” quien suele ser el objeto de aquella instrumentalización.

No obstante la constancia del cuerpo femenino erotizado en los textos que nos ocupan, dos son las variantes identificadas de la puta que han adquirido importancia protagónica. Ellas son: La mujer trofeo, ya mencionada por George W. Grayson en su estudio *Mexico: Narco-Violence and Failed States?* (2010), quien, a propósito de su carácter esquivo a los intereses del narcotraficante, habida cuenta de que también es un objeto, se convierte en una de las posesiones más valiosas de su “dueño”. Y la otra, el modelo que aquí se denomina La mujer silicona dada la impostura del implante mamario que el modelo ambiciona en el afán de recomponer y exagerar algunos atributos físicos. A continuación se ofrecen algunos puntos de acercamientos y de disidencia en la que se ubican ambos perfiles.

Ciertamente, varias son las particularidades que diferencian a un modelo del otro. Para hablar de La mujer silicona, diremos que el sujeto paradigmático es Catalina la protagonista de la novela *Sin tetas no hay paraíso*. De esta obra se han reelaborado series para televisión, además

de una versión cinematográfica. Todas han explorado la degradación del cuerpo femenino, el fetichismo de los senos grandes y por genealogía el de las prótesis mamarias. La anécdota de los textos gira alrededor de las ambiciones de la joven que busca acelerar la movilidad social vertical a través del acceso a un “mafioso”, y para ello se convence de que necesita aumentar el tamaño de sus senos. “—No importa, hermana, las de Paola pueden ser de caucho, de madera o de piedra, pueden ser de mentiras, pero son más grandes y eso es lo que les importa a los “tales” parce: ¡que las niñas tengan las tetas grandes!” (Bolívar Moreno 8). La novela, los seriados de televisión y la película centran la narración en las vicisitudes de la joven en la tentativa de lograr su sueño.

Por su lado, la mujer trofeo es un arquetipo de mayor aparición en la producción simbólica sobre drogas en México y en Colombia. Se refiere a la compañera sentimental, esposa o amante, del narcotraficante que por su excepcional condición física o combinación entre un atractivo inclasificable y la gracia para desenvolverse en espacios sociales, se convierte en “voluptuous and beautiful recipients of expensive jewelry, automobiles, clothing and apartment” para “exhibit them at public function.” (Grayson 294). La mujer trofeo, como se ha visto, es una de las marcas de prestigio del narco, y a través de ella, éste vehicula, primero, el triunfo aparente de su sexualidad sobre el cuerpo erótico de la mujer y, segundo, por supuesto, el poderío económico con el que la cubre.

Erna Pfeiffer en “Estereotipos patriarcales y autoafirmación de la mujer en la literatura latinoamericana”, se refiere a esa mujer objetivada como la mujer-muñeca. Ella “representa el telón de fondo sobre el cual se destacan las hazañas heroicas o las especulaciones metafísicas de los protagonistas masculinos” (331). La mujer trofeo sin embargo, cumple una función superior a la de un cuerpo decorativo. Ella, el trofeo, es un triunfo en el ejercicio laboral del narcotraficante

y también el instrumento a través del cual el personaje medular de esta narrativa despliega su capacidad de convertir en mercancía al personaje de sus afectos. Algunas de las variantes de la mujer trofeo son: Alina Jericó, esposa de Mani Monsalve en *Leopardo al sol*; Camila, amante del Cacique Nutibara en *Angosta* (2003), de Héctor Abad Faciolince; Priscila Holguín, esposa de Adán Gorozpe en la novela *Adán en Edén* (2009), de Carlos Fuentes.

El rango de sujetos femeninos con fuerte dependencia al personaje narco se mueve desde el sujeto cosificado, reproductor absoluto del discurso patriarcal, cuyas características son: sexualidad exuberante, derechos de posesión y cultivo del cuerpo como arma de seducción. Por otro lado, **hay** un sujeto femenino con una imagen de independencia más amplia, pero que sufre de igual manera los atrabiliarios embates de su “dueño”. Dicho de otra manera, los dos modelos que articulan el arquetipo de la gran puta operan en una relación de complementariedad, ello desde una perspectiva tradicional de las relaciones entre hombres y mujeres. Mientras este arquetipo es cautivo de la erotización del cuerpo, el narco, en este caso, es cautivo de promocionar su virilidad; mientras la mujer lo es de la exhibición ornamental, el hombre de ser el proveedor de aquella ornamentación; “la mujer de su apariencia, [y] el hombre de poseer esa apariencia” (Cecilia Luévanos Aguirre n. pág.).

En las novelas analizadas, entre la mujer silicona y la mujer trofeo existen algunas diferencias importantes. Mientras la primera ambiciona cautivar, “atrapar” al narco, la mujer trofeo ya lo ha seducido. En este último caso la obra o bien no cuenta los antecedentes de la relación o estos no se perfilan trascendentales para la diégesis narrativa. Mientras la mujer silicona rinde culto al cuerpo, la mujer trofeo parece no darle importancia a su aspecto físico, aunque sí goza de una presencia valorizada frente al gusto masculino. Por supuesto, mientras los atributos físicos parecen ser cualidades inherentes a ésta, la mujer silicona ve reducido **la**

autoestima en tanto sostiene sus posibilidades de aceptación en una valoración subjetiva de carácter físico. En esta medida, La mujer trofeo se libera del cautiverio “de las labores domesticas” y no así del de la sumisión decorativa como compañera “ideal”, cautiva de la valoración del narco y de sus pares. La mujer silicona, en la misma línea, es cautiva de la mirada sexuada masculina, de la sumisión y de la búsqueda de un proveedor financiero. Si bien algunos personajes no codician acuerdos seudo institucionalizados que respondan necesariamente a los afectos amorosos, como al apego de la seguridad financiera y de “estatus” que ofrece una pareja, el modelo ambiciona pertenecer a la casta exclusiva de las mujeres trofeo por los beneficios sociales que ello implica.

En el mismo sentido, en la mujer trofeo, mientras la historia de su relación con el narco empieza *in media res*, en la de la mujer silicona concretar ese acercamiento es la historia a desarrollar. La mujer silicona aspira a una aceleración de la movilidad social a partir del consorcio afectivo con el narco, mientras que la mujer trofeo sirve, por el contrario, como puente de ascenso social al narco, en tanto goza del capital público como figura asociada a la farándula. Ejemplos de ello son Priscila Holguín, en *Adán en Edén* de Carlos Fuentes y Alina Jericó, en *Leopardo al sol*. Ambas tuvieron participaciones exitosas en concursos de bellezas locales y nacionales.

La mujer trofeo ofrece algo que la mujer silicona no tiene, un plus de aventajada social. En ella el capital erótico basado en la voluptuosidad del cuerpo permanece relegado a un segundo orden, aunque queda en evidencia por cuenta del apetito del narco y no por la exposición consciente del personaje femenino mismo. En la mujer silicona, por el contrario, el capital se ubica, en exclusiva, en la promesa erótica del modelo. En ambos casos, como se ha anotado, el sujeto de la gran puta es un instrumento de poder en función de la tiranía del amor.

Si bien es cierto que las constantes femeninas con aparición protagónica en la narrativa narco se ajustan al modelo anterior, en la producción simbólica española surge una tendencia a desmontar la estructura patriarcal y criminal del narcotraficante. Nos referimos a dos obras cinematográficas del director Agustín Díaz Yanes: *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995) y *Solo quiero caminar* (2008). En ambas el modelo de mujer expuesto se sobrepone al acto de sumisión erótica y deviene en sujeto que logra distanciarse e incluso vencer al opresor que viene a ser el sicario en la primera obra y el narcotraficante en la segunda.

### **3.5.8 El hombre de letras**

Es ampliamente reconocida la función de los intelectuales en la transformación de los parámetros con los que ha venido siendo evaluada la guerra contra las drogas. Ya desde los años ochenta Antonio Caballero con la publicación del texto “Hay que legalizar la coca”, a quien se sumarian en los noventa, Antonio Panesso, Gabriel García Márquez y Jorge Child entre otros, empezaron a plantear alternativas a la lucha frontal<sup>106</sup> planteada por los Estados Unidos. En España Antonio Escohotado hace lo propio al publicar *Historia general de las drogas*, obra descomunal en la que aborda las variedades genéricas de las sustancias desde diversas perspectivas que va de la mitología, pasa por los aspectos culturales e incluso llega al análisis de los componentes químicos. Aquella posición más abarcadora y multidisciplinar del fenómeno del consumo en tiempos más recientes tendría en Carlos Fuentes<sup>107</sup> otra figura crítica de las políticas actuales en la lucha internacional contra las drogas impuesta a los países productores. No obstante la larga lista de intelectuales, tanto en España como en América, si bien han aportado “ideas, modelos y cajas de herramientas” (Tokatlian 15) para una mejor comprensión de la problemática, no han logrado influir en un cambio sustancial en las políticas sobre drogas.

El letrado defiende desde la institucionalidad el debate intelectual que evalúa las complejidades del fenómeno. No es un personaje definitivo dentro de la industria ilegal, al menos a partir de una evaluación somera de los perfiles profesionales cooptados por el narcotráfico<sup>108</sup> en parte porque su especificidad profesional no coincide con las necesidades operativas de esa industria. Sin embargo, en la producción cultural sobre drogas su presencia goza de una importante tradición. En varios de los textos, la experiencia narrada nos llega a través del discurso organizador de un personaje que goza de alto nivel intelectual y cuya inteligencia organiza, contraviene o evalúa el fenómeno criminal que observa y con el que coexiste.

Resulta significativo que la figura del intelectual tenga presencia en las narrativa narco, ello se debe quizá a la necesidad imperativa de repensar, cuando no de hurgar y hacer visibles los procesos y las condiciones que hacen posible los ciclos de los fenómenos de las drogas y afines. El intelectual encarna diferentes representaciones: un librero en *Angosta*, un profesor universitario en *Delirio* (2004), un periodista en *El rey*, un profesor universitario, periodista y escritor en *El cronista en el espejo* (2008), de Oscar Osorio, un escritor en *La reina del sur* y un gramático en *La virgen de los sicarios*.

El intelectual trasciende la posición de la autoría de la obra e ingresa al universo riesgoso del crimen organizado del relato. Con lo cual, el contraste entre la sociabilidad letrada y la ferocidad narcotraficante parecieran darle continuidad al debate sobre civilización y barbarie, paradigma de la cultura latinoamericana desde Sarmiento hasta el siglo XX. Tres obras abordan esa figura ambigua que hermana al protagonista con la del autor implícito del relato, haciendo que el texto, que el lector tiene entre manos, sea el producto final de la odisea investigativa del hombre de letras, ellos son: *El cronista en el espejo*, *La reina del sur* y *El rey*.

En la primera obra, Òskar, alter ego del autor, persigue con vehemencia el reconocimiento profesional y, de paso, un golpe editorial que lo lance a la fama (11). En efecto, el desarrollo del relato plantea las incomodidades del cronista con el mundo que descubre y al que ingresa como consumidor compulsivo de cocaína (77,98), como testigo de crímenes —lo que en términos legales raya en la complicidad— (92, 93) y, finalmente, como autor intelectual de la muerte de Machete (99). Incluso, consecuente con la actitud inicial, la capacidad crítica del cronista no trasciende los esquemas superfluos de la búsqueda de fama y algo de dinero. La perspectiva cándida continúa cuando intenta realizar reflexiones críticas sobre la transformación que causó en él el contacto con el narcotraficante

Necesito dormir tranquilo de nuevo, recuperar la idea del amor y la esperanza. A veces pienso que si público la historia podré dejarla atrás, pero sería una historia mentirosa, porque la verdad es inconfesable. [...] Ya no soy el inocente profesor universitario, he probado el sabor de la muerte, he palpado la condición azarosa del destino humano. Ahora me río de esos pobres seres organizados y prepotentes a quienes tanto admiraba antes e imité durante estos años de aprendizaje infructuoso. (111)

La sabiduría del personaje pretende ser más completa a partir de la verbalización de la experiencia aprendida, pero es justamente el formato a través del cual la anécdota arroja una enseñanza que la integridad ética de las secuencias se reduce a una fábula en donde las reflexiones citadas parecen conclusiones instructivas. El esquema anterior se refuerza con la decisión del personaje de abandonar la ambición incauta de la fama, quemando el manuscrito que le han aceptado publicar y eliminando todo los archivos existentes.

Un giro interesante con el cual el texto continúa el esquematismo inicial sería la consideración de que el libro finalmente se publicó porque el texto que acabamos de leer y el que escribe el personaje son el mismo. Ello se deduce de la coincidencia del narrador con la del autor implícito y las concordancias metanarrativas de las reflexiones acerca de la estructura de la crónica con la del libro.

Sin los juegos retóricos de la novela de Osorio, *La reina del sur* es también la concreción editorial de la investigación adelantada por el alter ego de Pérez-Reverte. El escritor se convierte, dentro de la trama del relato, en el hilo conductor de la narración en la medida que la investigación es llevada a cabo. Al margen de las calidades y motivaciones que llevan al intelectual a realizar la investigación y de las conclusiones que ésta arroja, el ejercicio de sistematizar los acontecimientos y puestos en orden en un texto, cruzados con reflexiones metanarrativas, conlleva a una exploración de las problemáticas surgidas del narcotráfico, función primordial de la presencia del arquetipo en las novelas.

De igual manera, pero sin las exploraciones metanarrativas de los textos anteriores, el organizador del relato en la película *El rey* es el intelectual en el rol de periodista. Si en la novela de Osorio este arquetipo es sujeto de las acciones y en la de Pérez-Reverte es el hilo conductor de los diversos proveedores del relato acerca de Teresa Mendoza, en *El rey*, el periodista no es más que una estratagema gratuita porque en términos narrativos es únicamente espectador pasivo del drama por el que empezaba a atravesar la ciudad. Es decir, el intelectual es un testigo ausente que se expresa más como historiador que como periodista con capacidad de denuncia. Estas son sus palabras al inicio del relato “Antes de Pablo Escobar estuvo Pedro Rey. Lo que encendió su pasión fue la ambición, la droga y la muerte. Él me dejó su testimonio para contarles a ustedes

cómo empezó todo” (n. pág.). Una vez más, por lo menos en este caso, el narcotraficante instrumentaliza a un personaje de su corte.

Aunque el discurso del periodista narrador en la película *El rey* asume una posición crítica, ésta es compasiva con el narco e incisiva con las condiciones sociopolíticas y macroeconómicas que la hicieron posible. El periodista denuncia la injerencia norteamericana en el país. El relato adquiere un tono documental si se considera, tanto la pasividad hacia al narco como la mirada crítica frente a los acuerdos de cooperación internacional, el desarrollo del narrador en el tono de denuncia y su distancia de las diégesis narrativas.

En la novela *Delirio*, el investigador incisivo que desea entender a toda costa los hechos que llevaron a Agustina a perder la razón es la figura paradigmática del intelectual que intenta comprender, a través de esa metáfora, lo que sucede con la nación colombiana. Las indagaciones lo llevan a develar intrincados secretos que, sin embargo, no alcanzan a entregarle un retrato completo de la historia familiar. Por el contrario, en la novela *Angosta*, Jacobo Lince es un librero que no investiga pero a quien le llegan muestras de las contradicciones y violencias de un mundo estratificado. A partir de los acontecimientos que lo definen en el tiempo del relato se generan alrededor de él y de sus lecturas reflexiones sobre la dinámica social del país. El pragmatismo de Lince no da para que la figura del intelectual desborde protagonismo crítico aunque sí a partir de su postura, vivir en el sector T cuando puede ser un Don en la zona llamada Paraíso. Es la interacción entre Jacobo Lince y sus amigos escritores, poetas y libreros cuando surgen las mejores reflexiones sobre las miserias de Angosta.

Finalmente, ni el profesor en *Delirio*, ni el librero en *Angosta* son los organizadores del relato. Cada uno a su manera, sobrevive sin comprender totalmente la descomposición sociopolítica que se cierne sobre ellos, aunque a partir de su experiencia el lector puede inferir la

problemática que los aqueja. Es decir, este intelectual viene a ser el hilo conductor de una mirada crítica, sin ser él quien la genera.

En resumidas cuentas, la inserción del intelectual con participación sustancial sobre quien recaen los hechos, no de quien los cuenta, viene a ser la exacerbación de la violencia narco. Su presencia en las obras es la extensión novelada del autor, observador agudo del momento histórico en el que una de las industrias criminales somete a una fracción del estado y de la sociedad.

### 3.5.9 El policía

La capacidad desestabilizadora de la industria actual del narcotráfico basada en la prohibición hace de la figura de la ley el trazado de aquella imposición. El policía no es en la narrativa sobre drogas sujeto protagónico como tampoco suele ser agente solucionador del conflicto legal y ético que las diferentes instancias del negocio suponen. Un par de representaciones idealizadas del policía en *La reina del sur* es el guardia de aduanas que casi por deporte persigue en helicóptero la Phantom que conduce Santiago el novio de Teresa Mendoza con ella acomodada a su espalda, (181-187), y la pareja de oficiales que presionan a Teresa para que flaquee y quede en evidencia ante la ley (467-480). Estos policías son representaciones idealizadas de la institucionalidad oficial que en la novela, sin embargo son traicionados por otro aspecto, no menos institucional, aunque de carácter transnacional, como son las negociaciones con la justicia en la delación de narcotraficantes mayores. Circunstancia que, a la postre, le permite a Teresa evadir las consecuencias legales ante la justicia española.

El despliegue de agentes oficiales a lo largo de la novela *La reina del sur* como en los otros textos del corpus, ubica el universo narrado en la esfera de lo ilegal, aún más al desplegar a los representantes de la autoridad en conflictos con la industria que crece en el seno de la

sociedad que juraron proteger, pero en especial, bajo la connivencia de sus actos o en la negligencia de sus pesquisas. Teresa elabora un perfil para este sujeto híbrido que participa en las dos esferas:

Te he visto cien veces en Sinaloa, en Melilla, en todas partes. Siempre eres el mismo. Deme sus documentos, etcétera. Y dígame nomás cómo salimos del problema. El cinismo del oficio. La excusa de que no llegas a fin de mes, con tu sueldo y con tus gastos. Cargamentos de droga aprehendidos de los que declaras la mitad, multas que cobras pero nunca pones en los informes, copas gratis, güilas, compadres. Y esas investigaciones oficiales que nunca van al fondo de nada, todo el mundo encubriendo a todo el mundo, vive y deja vivir, porque el que más y el que menos guarda un clavo de algo en el armario o un muerto bajo el piso. (204)

La autoridad que cede a los embates del crimen no es capital exclusivo del sistema español, es el “valor agregado” a las guerras frontales contra el narcotráfico donde quiera que estas se presenten. En la novela abunda el siguiente tipo de incisos: “Teo se quedó haciendo llamadas telefónicas y ocupándose de los policías —afortunadamente eran municipales del alcalde Pestaña y no guardias civiles de Tráfico—” (503). La figura de autoridad en la novela, particularmente los límites entre legalidad e ilegalidad, se desdibuja. Queda en evidencia la debilidad de la construcción jurídica del tráfico de estupefacientes como delito al presentarse al sujeto responsable de su control policivo permeado por la actividad mafiosa.

Dentro del imaginario delincuencial vinculado a la fuerza policiva que la obra construye aparece otra cara de la moneda de este desdibujamiento de las fronteras de la legalidad cuando es el delincuente quien se mueve en las instancias donde ejercen las gestiones policivas. Nos referimos a la dualidad de la fuerzas de control en su guerra contra las drogas cuando realizan

asociaciones con alas disidentes o no de los carteles del narcotráfico. En la novela el caso es particularmente interesante porque el verdadero control parece articularse en la asociación de las organizaciones que investigan y las que son consideradas marginales a la ley. Algunos de estos últimos narcotraficantes son proveedores de información. “—Lo que tú llamas suave ya lo han hecho... lo de las gomas que te Contó Juárez se lo filtraron ellos al juez Martínez Pardo. Nos han echado encima a la Guardia Civil” (452). La novela retoma este particular proceso negociador con gran dinamismo al convertirlo en el mecanismo disparador de la diégesis novelada cuando Teresa tiene que huir porque han asesinado al Güero Dávila, su marido. Tiempo después sabría que era agente de la DEA. En este mismo tenor, al terminar la novela es Teresa Mendoza quien se convierte en delatora y a la vez protegida del sistema estadounidense, cayéndose con ello cualquier proceso persecutorio adelantado por otras organizaciones de control nacionales. *La reina del sur* complejiza las relaciones entre el estratificado y competitivo mundo delincuencial con las organizaciones creadas para perseguirlo.

Como se ha dicho, la insistencia y la fuerza dramática del policía en la narrativa narco ubica los diferentes discursos en los terrenos de la ilegalidad, con lo cual las obras vehiculan el discurso dominante y tradicional frente a la lucha contra el tráfico de sustancias. Este pretende focalizar su accionar en la interdicción del intercambio comercial ilícito entre traficantes, mas no en otros aspectos de carácter preventivo. Los textos, invariablemente, asocian la presencia de los psicotrópicos con el azaroso bajo mundo del tráfico y la comercialización de sustancias. Vinculan este fenómeno a experiencias de ilegalidad y al mundo turbio de la delincuencia que junto a la exploración de la drogodependencia y la violencia mafiosa conforman la perspectiva dominante.

Al respecto, observemos dos obras españolas *Madre caballo* y *Bajarse al moro*. La primera es la historia de Dorita y sus hijos quienes con un puesto itinerante de baratijas venden drogas a sus clientes. La segunda, como se sabe, es la adaptación cinematográfica de un guión teatral homónimo del dramaturgo José Luis Alonso de Santos.

Resulta sintomático constatar la vinculación de agentes de la autoridad desvertebrados al contacto de los beneficios del tráfico de narcóticos. En *Madre Caballo* la autoridad corrupta recae en un miembro de la Guardia Civil. En el reparto, el autor lo define como “UN SARGENTO, EL MÁS CORRUPTO DE LA GUARDIA CIVIL. PAYO” (80). Nótese el énfasis valorativo que lo hace destacar entre los otros corruptos. El texto no hace distinción entre la legalidad e ilegalidad, sino tan solo en el grado de prevaricación. Líneas adelante Rompetechos, lugarteniente del traficante Tío Facundo, apoya esta idea cuando dice:

ROMPETECHOS. Lo suyo es distinto, Sargento. Usted es Civil, pero legal. O sea, que le gustan los negocios... (82).

Las funciones del Sargento quedan definidas en el siguiente dialogo:

MADRE CABALLO. Y el picoletto, ¿qué pinta en el cuadro?

ROMPETECHOS. El Sargento figura en la nómina. Asegura el paso y mira pal tendío. (83).

El agente es una figura pasiva a nivel legal, y una figura activa en el acompañamiento de Rompetechos, intermediario del narcotraficante.

El sargento además es un agente corruptor si consideramos que es él quien, junto a Rompetechos, seducen a Eligio, hijo de Madre caballo, para faenar en el descargue de drogas. Veamos un fragmento del texto:

(El ELIGIO coge la recortada y se larga con el SARGENTO. CATI, CARACULO y ROMPETECHOS quedan en silencio. Al momento reaparece CABALLO.)

MADRE CABALLO. Aquí está el género. ¿Y Eligio?

ROMPETECHOS. Se fue con el Sargento.<sup>109</sup> (87)

La pieza teatral desarrolla otros dos personajes que se caracterizan en contravía de la función original para la cual fue creada la fuerza policial<sup>110</sup>. Aquí solo anotamos la descripción que hace el autor en el reparto: UN COMISARIO SIN ESCRÚPULOS. PAYO. UN INSPECTOR DE LA MISMA CALAÑA. PAYO. (80)

En la película *Bajarse al moro*, de igual manera, el representante de la ley adolece de un criterio claro para ajustarse al sistema que demanda su investidura oficial. La aparición de la figura de autoridad señala un camino que introduce al texto en los terrenos de lo policivo, en las contravenciones de la legislación. La película, junto a los otros dos textos, enmarca la anécdota en los asuntos del crimen y de la ley aun cuando la función del “madero”, Forma despectiva de llamar a los miembros de la policía nacional, no está afincada en la persecución de la transgresión o los transgresores; primero porque el personaje no ejerce el aspecto policivo de su profesión y segundo, por el contrario, aparece constantemente involucrado en actos contraventores de la ley, ellos son: su madre es una cleptómana, su padre acaba de salir de prisión, su novia se dedica al tráfico minorista de hachís desde Ceuta hasta Madrid, utilizando su propio cuerpo; y él mismo, escapa en sus horas de servicio para entrar a la cama con Chusa. Evidentemente esta es una narración de policías y maleantes donde cada uno cumple mal sus funciones.

Una posible lectura de esta reducida e ingeniosa conjunción de personajes indica la ineficacia del establecimiento en contra del tráfico de drogas señalado de manera recurrente por

la prensa española<sup>111</sup>. En otra línea de análisis, podríamos decir que la flaqueza policial del madero es justamente el planteamiento crítico que el texto presenta frente a los intentos entusiastas de criminalización del tráfico y el consumo de sustancias que evidencian un escenario absurdo y sin sentido. Planteamientos que tienen una larga trayectoria en la historia sociocultural española tendientes a la restitución de la libertad del individuo para decidir sobre su propio cuerpo. Ejemplo de lo anterior son los repetidos cambios en las legislaciones nacional y regionales, donde se criminaliza el consumo dependiendo de los vientos políticos y/o sociales del momento. De tal manera que el ejercicio de la coerción se convierte en una limitante de la libertad individual. El primo de Chusa señala en ese camino cuando dice: “es que eso deberían legalizarlo”.

Parte de la ineficacia del policía, en especial el que cede sus servicios al bienestar del narcotraficante, se ubica dentro de la lógica mercantil del pragmatismo capitalista. El oficial se convierte también en objeto de las transacciones en la industria del tráfico. La película colombiana *El rey* (2004), de José Antonio Dorado, expone el caso del teniente Pulgarín quien ya realiza actividades que contradicen el espíritu del servicio cuando el narcotraficante, lo incluye en su nómina y le cede el manejo ilegal de los asuntos policiales. Al igual que en la novela española analizada, la película *El rey* contrapone la imagen de un policía incorruptible, el teniente Flórez.

La metamorfosis textual de un oficial incorruptible nos la ofrecen los investigadores en la película *El arriero*. Los dos policías son miembros de un cuerpo de cooperación entre Colombia y España, el primero es el sargento Hernández, “de la secreta colombiana en misión en Madrid” y el segundo es Ignacio Galdós “de la brigada especial antiterrorismo y antinarcóticos”. Ambos sostienen una conversación frente a la caleta de dinero y drogas en la oficina del narcotraficante

al que han detenido de forma preliminar. Nos interesa puntualizar la capacidad adquisitiva del policía, la posición ética en relación al “criminal” y la decisión final sobre qué hacer con el dinero y los kilos de cocaína incautados. El contenido de la cita amerita la extensión.

Galdós. Hernández, ¿tú y yo somos amigos verdad, si?

Hernández. Si es por dinero no tengo.

Galdós. No. Tengo que decirte una cosa macho, a mí ese negro cabrón me parte el alma tío, ¡Me la parte!

Hernández. No nos puede partir el alma un negro que es un narcotraficante, un terrorista, un delincuente.

Galdós. ¡Nooo Hernández! es tu compatriota. Ven coño, ven. Te voy a contar algo tío que sabe muy poca gente...

Nótese que el policía colombiano menciona su baja disponibilidad financiera y su intransigencia para negociar con el crimen. El policía español, por su lado, se identifica con el dolor del narcotraficante e intercede a su favor, apelando al patriotismo de Hernández. A continuación Galdós ofrece a Hernández licor de un recipiente de aluminio que se saca del bolsillo de la chaqueta. El colega colombiano no lo acepta.

Hernández. No, yo en servicio no bebo.

Galdós. ... ¡Nosotros podemos echarle una mano joder! Y además coño trescientos cincuenta mil euros pa'ti y trescientos cincuenta mil euros pa'mi. Cuarenta y cinco kilos de de coca pura para y cuarenta y cinco [...] para mi, ¡no es mal negocio! No es mal negocio.

Hernández. Tal vez no sea mal negocio para usted, Galdós, pero conmigo se equivocó. Yo no soy un policía corrupto. Se va a comer un cerro de mierda gilipollas.

Galdós. Hernández, Hernández, piense. No se trata de eso coño. ¿Cuánto ganas tu al año joder?...

Hernández. ¡Y a ti que te importa!

Galdós. ...y en pesitos colombianos. ¿De qué vamos a vivir dentro de unos años, de vender nuestras medallitas? ¡No!, piensa, piensa. Nuestro futuro [...] está ahí al lado sentado y es negro.

La aparente verticalidad ética del oficial colombiano que no bebe durante el servicio se ve confrontada con el bajo salario y con la inutilidad del reconocimiento al buen desempeño que será pagado con medallas. Este pasaje tragicómico muestra una de las constantes del policía en la narrativa narco.

Otra vertiente del policía corrupto la encontramos en la película mexicana *El infierno* (2010), de Luis Estrada. Ante la proposición de El Benny de negociar la salida de la cárcel del hijo de su novia el jefe de policía local junto a sus colegas le responden “Mire míster García ya se va acordando cómo funcionan las cosas en México”. El hecho de que las dos partes, la civil y la oficial, coincidan sin mayor atropello en la manera ilegal de zanjar el asunto, señala la “institucionalización” de la relación policial con la ilegalidad.

Esta dependencia oficializada entre las dos partes es también evidente en la expansión hacia diferentes niveles del poder de la misma fórmula. Ello se colige de una serie de conexiones entre don José Reyes con miembros del alto gobierno sinaloense. Un ejemplo de lo dicho es la actitud investigadora del capitán Ramírez de la policía federal. Él ofrece vincular a los traficantes

menores al programa de testigos protegidos a cambio de que ofrezcan información útil que permita la captura y posterior judicialización de la familia Reyes, vinculada al narcotráfico. Eventualmente, El Benny ante la presión de sus colegas ofrece colaborar con los federales y para tal efecto rinde indagatoria. Tres hechos se desprenden de la colaboración con la justicia: primero, el capitán Ramírez vende la información al narcotraficante, convirtiéndose de esta manera en barrera de contención legal del narco; segundo, El Benny es torturado para que entregue la información que don José requiere. Con lo cual, los policías se convierten en funcionarios de la mafia. Por último, a El Benny lo asesinan y le roban todos los ahorros antes de ser entregado a don José. De tal manera que los policías federales además de cubrir la espalda legal del narco y de convertirse en sus lugartenientes son ladrones y asesinos.

Como se ha visto, la representación del policía en la narrativa sobre drogas explora su inutilidad como agente del orden y de la ley. En algunos casos el policía, con los recursos legales con que cuenta, se ve disminuido ante el poder del narcotraficante. En otros, el agente de la ley depone con facilidad la ética del cargo para tomar provecho de las encrucijadas que plantea la guerra contra las drogas. En relación a este último aspecto el policía es miembro de una nómina especial con variados niveles de participación en la criminalidad. En todos los casos el policía termina siendo el vínculo a través del cual la mafia permea las instituciones del estado.

## 4 Conclusiones

La presente investigación ha explorado las producciones simbólicas que desarrollan diversos discursos sobre las drogas y sus problemáticas asociadas en tres referentes geográficos del Atlántico hispano: España, México y Colombia. Se han estudiado los antecedentes nacionales de la narrativa sobre drogas, las variantes del espacio y las representaciones textuales de los personajes que a fuerza de una participación constante, y en cierta medida esquemática, se convierten en arquetipos del corpus cultural que se ocupa del fenómeno.

En cada una de las tres naciones el discurso sobre drogas surge del variable impacto social con que la problemática se manifiesta. En un comienzo se centra en el consumo y posteriormente, a partir de la década del ochenta, México y Colombia inician un recorrido propio en los terrenos de la interdicción, más centrado en la producción, el tráfico y el sicariato. En la narrativa sobre drogas en España se realizan experimentos aislados acerca del tráfico, aunque se mantienen las preocupaciones temáticas concernientes al consumo.

El cine, la música y la literatura son, en México, los soportes mediales que dieron cabida al tropo de la droga. Como se ha mencionado, las letras nacionales con un grupo importante de autores y obras en la generación de la Onda otorgaron a los aspectos relacionados con el consumo un espacio predominante. Sería en el cine y en la música de corridos donde la faceta de los intercambios comerciales ilícitos se impone en la narrativa nacional, e incluso adquieren visos genéricos conocidos como narcocine en la industria filmica y narcocorridos en la musical.

En Colombia el tema de las drogas, luego de una presencia fugaz a finales del siglo XIX con José Asunción Silva, y en los años setenta del siglo XX con Andrés Caicedo, primordialmente, empezaría a convertirse en los años ochenta y hasta el presente en un referente importante de la literatura nacional. Los tópicos, sin embargo, abandonarían casi por completo

los asuntos del consumo y se desplazarían en esencia a la exploración del sicariato y en menor medida a la imagen de la mujer cosificada y a la figura del capo, icono superior en la jerarquía de la industria ilegal. En las artes visuales colombianas el tema de las drogas construye un capítulo importante por el volumen y la calidad de la producción. Ésta tiende a centrarse en la adjudicación arbitraria de su ilegalidad, pervirtiendo las tradiciones que vinculan a la nación con plantas milenarias. Las artes visuales nacionales son el medio que lleva la discusión a terrenos poco explorados, y que la literatura, la música y el cine cuando la abordan lo hacen de manera tangencial y esquemática.

En España el tropo del consumo, heredado de los simbolistas franceses, como también lo es el caso de José Asunción Silva en Colombia, acapara la producción simbólica nacional. A partir de los años sesenta la música, las artes visuales y posteriormente el cine convierten variados niveles de consumo en una obsesión nacional que aún pervive. Aquella representación aparece traslucida como material textual o bien como efecto operativo del uso recreativo que en los años sesenta se hace de la marihuana y de las drogas de diseño de los movimientos beatniks, se pasa al consumo de inhaladores en los setenta y al de heroína en los años ochenta; consumo intenso que marcaría los períodos de la transición española. Es el uso y no el tráfico la práctica que delimita la vinculación de las drogas en el cine quinqué de este periodo. En la producción cultural más reciente los creadores incursionan en otros terrenos sin abandonar del todo la mirada conservadora que se centra en el consumo con los que denuncia las causas y las consecuencias de su uso compulsivo, sin duda por el número de muertes que azotara a las últimas generaciones desde los años de la transición.

Los procesos funcionales de las drogas ilícitas, como son el consumo, la comercialización y las diversas formas de transporte e incluso fenómenos vinculados a la comercialización, como

también los procesos residuales que terminan creando una casta social deprimida, cuentan con una presencia significativa en la obra de las tres naciones. Ello responde, sin embargo, a las reacciones locales con las que se manifiesta la problemática. En tal sentido, México explora diversas variantes del narcotráfico y en gran medida conectadas a su identidad fronteriza con el mayor consumidor de drogas del continente, los Estados Unidos de América. La música con los narcocorridos, la literatura y el cine son en su orden los soportes que hacen eco de las preocupaciones más recientes de los mexicanos sobre las drogas.

Aunque el tema del consumo se plantea cardinal en la generación de la Onda, este no vuelve a aparecer con la misma fuerza y dinamismo en la literatura, el cine, la música o las artes visuales mexicanas. De igual manera acontece en Colombia, en términos del uso de drogas, con el cambio generacional de la rebeldía setentera. Quizá por las mismas razones que en México, en el país suramericano otras preocupaciones sobre drogas transforman la agenda mediática y cultural. Es así como el sicariato se convierte en cuasi género literario con un volumen considerable de títulos y como uno de los primeros temas de investigación acerca de la narrativa narco.

Aparte de las genealogías temáticas de las que se desprenden las obras contemporáneas que integran el corpus transatlántico estudiado, cada nación presenta otra genealogía, consustancial al temático. En el caso mexicano lo es el corrido y posteriormente el narcocorrido y el narcocine. En el español lo es el cine quinquí. En el caso colombiano la literatura de la violencia es el antecedente discursivo de la narrativa de drogas. En tal sentido ésta se convierte en una actualización nacional de aquellas realizaciones.

Por otro lado, se ha estudiado esta narrativa en relación al espacio. En términos escénicos el espacio se ve colmado de una intensa carga de violencia que a la postre delimita las geografías

noveladas. Es así como algunos espacios y marcas de violencia funcionan como elementos indisolubles que identifican las obras con una evolución nula acerca de las posibilidades de realización de los personajes. Si bien la violencia de los espacios obstruidos afecta hacia la transformación vital del o de la protagonista, es en los espacios de movilidad donde una evolución de la historia y del personaje tienen lugar.

Existe la tendencia en la narrativa narco de plantear el espacio como escenarios a superar. Los personajes se ven abocados al éxito en virtud de una topografía que ambienta aquellas dificultades. Esta investigación ha desarrollado dos tipos de fluidez espacial que grafican tal maniobra. Una de ellas, el espacio transcultural de movilidad migrante sitúa al personaje en las porosas fronteras de la migración donde renunciar al hogar de origen es el inicio de otra identidad; parte de la cual convierte al personaje en un sobreviviente y, por lo tanto, en un sujeto fortalecido. La condición de extranjero soporta buena parte del éxito financiero y social en algunos casos, del sujeto novelado.

Se ha estudiado otro espacio que no es excluyente al de movilidad migratoria, el espacio transcultural de movilidad social. En él algunos personajes de la narrativa narco se disponen a forzar su acenso en las estructuras sociales a través de procesos acelerados de movilidad. La ascensión de estatus que exponen las obras se da, como es evidente, por la ambición o al menos por el ímpetu del personaje, pero también por el apoyo de un miembro patibulario de la casta superior. Este último funcionaría como puente entre la ambición de dinero de las castas tradicionales y los superflujos financieros del submundo criminal, en ascenso. En la novela española, concretamente, si existen marcas criminales en las castas superiores estas se dan sólo a través de aislados casos con miembros disminuidos o salidos del redil. En las obras mexicanas y colombianas, la criminalidad, por el contrario, es un rasgo compartido, tanto por el rico

emergente como por el tradicional; el primero ambiciona el estatus social del segundo y el otro, el flujo de caja del primero.

La movilidad social en las obras del corpus es un proyecto fracasado. Por la vía de la empresa delictiva los personajes que aspiran a transformaciones de su estatus social se ven enfrentados a tener que compartir el capital financiero aunque no se comparte con ellos los beneficios que el capital posibilita debido a su inadecuación social, al juicio público por la transgresión de la ley y a la persecución policial o cuando menos a la repartición de beneficios a cambio de reducir la acechanza.

La figura de la ley queda sujeta al discurso oficial. Cuando ésta exhibe una transgresión no lo hace dentro de la defensa legal del derecho sino como casos aislados que tienden a ser encasillados como prácticas criminales. Lejos de considerar que el representante de la ley apoya un cambio de postura frente a la criminalización, el policía corrupto abre una categoría que lo hermana con la empresa delictiva a la que pertenece el narcotraficante.

A excepción de la novela futurista *Tokio ya no nos quiere*, la narrativa de drogas destaca el aspecto criminalizador de las sustancias. Desde diversas posturas, con énfasis variados, la producción cultural estudiada explora los énfasis dominantes que los discursos oficiales adjudican a las sustancias y a los problemas asociados a su producción, comercialización y consumo. Aun cuando existe una tendencia contra discursiva en cada país, las exploraciones que las obras hacen sobre ellas son tímidas y escasas.

Por el contrario, el enfoque oficial centrado en la lucha contra el tráfico y contra las problemáticas que éste genera acaparan los motivos novelados. Todavía en el contradiscurso de los narcocorridos mexicanos y los corridos prohibidos colombianos, no deja de filtrarse cierto aroma de subordinación cuando las disputas del héroe o la heroína se ubican dentro de los

discursos de la transgresión de la ley. Para decirlo de manera sumaria, la narrativa de drogas parece no haber superado la dualidad legalidad-ilegalidad, en parte, por supuesto, porque ese es el escenario actual de las discusiones contemporáneas sobre la producción, comercialización y uso de sustancias prohibidas.

Los distanciamientos tanto simbólicos como geográficos indican la trashumancia de la especie narco. Son identidades transitorias que capitalizan experiencias y paisajes, pero que no logran insertarse con éxito en los escenarios de llegada. La sombra de la ilegalidad no es en sí misma la responsable, lo es más bien la combinación del origen con el apetito de poder socioeconómico. Estos sujetos dislocados quedan atrapados en las marañas fronterizas de la ilegalidad con los reajustes jurídicos que ello implica; en las enemistades surgidas de la mácula y la inadecuación social sumados al desplazamiento de los competidores, y por último, en casos aislados, quedan atrapados en la pobreza o se ven obligados a un regreso a los orígenes humildes.

La producción simbólica narco es eminentemente intermedial. La música en particular es un soporte medial que aporta riqueza semántica a los textos literarios. Además de precisar el espacio, la intermedialidad musical y en menor medida la pictórica, cinematográfica y televisiva, guían la lectura y delimitan el espacio en los discursos populares. Incluso cuando estos intentan ingresar en niveles superiores, ello en términos sociales. Es decir, la intermedialidad define la inadecuación social del sujeto desclasado e incluso, en el caso de Teresa Mendoza, plantea las conexiones con una identidad anterior, cautiva en el espacio privado.

Luego de un recorrido por buena parte de las obras que sobre drogas y narcotráfico se han producido en México, España y Colombia, esta investigación ha desarrollado un inventario de los modelos de personaje que habitan los diferentes mundos. En la investigación se les denomina arquetipos en tanto exhiben marcas identitarias que los convierte en personajes transtextuales, e

incluso transmediales. Es decir, varias obras, tanto musicales, cinematográficas como literarias, comparten una tipología similar de protagonista. Este suele ser acopio, reciclaje cultural, de los discursos periodísticos que recrean la vida de las figuras de los carteles de la droga, los mitos del imaginario colectivo y los préstamos intermediales donde un arquetipo salta a la proyección filmica igual de la tipografía literaria como del escenario teatral.

A juzgar por los diferentes discursos que aúnan las funciones de los arquetipos, la producción simbólica sobre drogas responde a la exacerbación de un liberalismo económico. Es a partir de allí que el narcotraficante pretende imponer “el producto” con la eliminación de las limitantes legales y fronterizas como también la conversión en moneda de cambio de los sujetos, arquetipos secundarios, que cimentan el poder piramidal que domina el capo. El modelo se replica en los textos subsiguientes donde los diversos arquetipos funcionan como protagonistas. Dicho de otra manera, en los escenarios particulares en los que intervienen los diversos arquetipos la disputa por la sobrevivencia y el eventual dominio sobre el proyecto del otro, se convierten en los móviles centrales.

Aunque la figura femenina tenga una participación importante en el corpus estudiado, la narrativa narco es todavía un inventario de mundos masculinos. En él hombres y mujeres son cautivos del discurso patriarcal que prioriza la violencia y una sexualidad funcional y de sometimiento donde el sujeto femenino suele ser cosificado, convertido en cuerpo de embalaje o en objeto ornamental. La intervención violenta y autoconsentida sobre el cuerpo femenino plantea una perspectiva patriarcal naturalizada sobre la que se encuentra cimentada buena parte del corpus. Sin embargo, son las obras españolas las que presionan hacia la innovación del modelo femenino dentro del ámbito criminal, exponiendo variantes de la sumisión doméstica.

La configuración de personajes al desplegar tal volumen de opciones actanciales marca la riqueza del género temático. A su vez, el énfasis ideológico frente al asunto del consumo que cada texto aplica sobre la narración está dada por el espacio protagónico del personaje y por las dinámicas diegéticas de éste con sus contrapartes. Siguiendo de cerca esta idea, a través de la presencia constante de ciertos arquetipos, saltan a la vista los énfasis nacionales y los imaginarios culturales de la industria del narcotráfico.

En España la constante intervención del yonqui, o en términos más generales del drogodependiente, indica, como se ha señalado, las preocupaciones sobre los niveles de alto consumo de la nación ibérica. *La reina del sur*, en términos de la temática, es, sin lugar a dudas, una excepción en la literatura nacional. La obra ofrece rasgos mundializados de un producto cultural que explora la hibridez intermedial de discursos musicales foráneos en la novela como también los trazados migratorios multidireccionales, tanto Atlánticos como Mediterráneos. Ello, sin embargo, no impide ver la fuerza que adquiere el consumo de sustancias en la vida diaria de sus personajes, en la de Teresa Mendoza como consumidora regular y en la de Pati O'Farrell como consumidora compulsiva.

Cuando aparece el consumo en las obras mexicanas y colombianas, no es con la contundencia de los textos que se producen en España. No obstante, el cine español exhibe una tendencia geográfica integradora acorde a los flujos mercantiles del narcotráfico con obras que exploran la interrelación y subordinación económica con un país proveedor. Aquella representación de los ciclos financieros del negocio de las drogas desliza el enfoque sobre el sicariato, el lavado de activos y el pillaje entre criminales sin abandonar del todo el aspecto del consumo.

México, por su lado, desplaza el énfasis en la figura de un narcotraficante con pocas variantes entre los textos. Éste suele corresponder a un sujeto que ha ascendido en la esfera económica y, a veces, en la cultural a partir de su capacidad de resiliencia desde los orígenes humildes. El arquetipo del narcotraficante en las otras naciones si bien tiene la peculiaridad del origen humilde, goza de cierta astucia extraordinaria que apela a una duplicación emocional de sujeto con las que asume indistintamente y con éxito las disyuntivas que le permiten librar situaciones de riesgo y a su vez distanciarse de sus pares en la industria del crimen. Si bien la producción cultural sobre narcotráfico en México es rica, no lo es en el despliegue de los arquetipos señalados arriba, excepto, como se dijo, a la insistencia arquetípica del narcotraficante en los narcocorridos.

Finalmente, en la producción colombiana tres son los paradigmas que presentan un desarrollo importante: el narcotraficante, el sicario y la mula o sujeto canguro. Aparece además, con cierta fuerza, no equiparable a las tres primeras, la del arriero. Lo anterior demuestra, en resumen el estado de negociación y disputa de los actores sociales con la industria de las drogas prohibidas en Colombia. Al ser un centro de producción y distribución, Colombia reconoce a los actores responsables de la problemática. Siendo ésta de tal envergadura que, como en México, los narradores colombianos también desplazan los asuntos vinculados al consumo.

Varias son las investigaciones viables que se desprenden del estudio actual. Tres de ellas, continuando con la comparatística culturalista y transatlántica, son: primero, el estudio del cine quinquí en España, del narcocine en México y de la porno miseria en Colombia, géneros que colocaron en el centro del discurso a la figura del delincuente y que devinieron en parte en la narrativa narco contemporánea. Una segunda investigación posible es el análisis del desarrollo de la ética narco en contraste con las contradicciones de la normativa policial. Las exploraciones

simbólicas de las representaciones de la ley y del crimen en el cuerpo textual acerca del policía y del narcotraficante, respectivamente, permitirían establecer si la producción cultural sobre drogas presenta a Colombia y a México como “estados fallidos”. En el mismo sentido, será preciso realizar lo propio con España para observar las confluencias o disidencias que los tópicos “drogas y tráfico” confieren a la inestabilidad ética del estado.

## Notas

---

<sup>1</sup> Son especialmente notables los análisis adelantados por: Margarita Jácome Liévano en su investigación monográfica “La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico” (2006), Oscar Osorio en el ensayo “El sicario en la novela colombiana” (2008), Ana María Mutis en el ensayo “La novela de sicarios y la ilusión picaresca” (2009) Y Álvaro Baquero-Pecino en “Universo sicario: Espacios traumáticos y asesinos a sueldo. Una aproximación comparativa” (2010).

<sup>2</sup> Dos excepciones son las investigaciones monográficas “Cuando llovió dinero en Macondo: Literatura y narcotráfico en Colombia y México” (2009), adelantada por Alberto Fonseca. Aun cuando el texto se ocupa de la narrativa narco en ambos países, el análisis es comprensivo de su propia tradición y no pretende ser comparativo. La otra tesis es “Universo sicario: Espacios traumáticos y asesinos a sueldo. Una aproximación comparativa”. Ésta analiza obras sobre sicarios en Colombia, España y Brasil.

<sup>3</sup> No fue Colombia el país que inauguró las obras sobre el tema en Suramérica. Tan solo dos años después de haber aparecido publicada la novela mexicana *Diario de un narcotraficante* (1967), cuyo autor es A. Nacaveva, la editorial venezolana publicó la novela *Coca* (1970) del uruguayo Carlos Martínez Moreno.

<sup>4</sup> Laura Restrepo recibió el Premio Alfaguara en el 2006 con la novela *Delirio*. Elmer Mendoza recibió en el 2007 el III Premio Tusquets de Novela por la obra *Balas de plata*.

<sup>5</sup> Tokatlian plantea la noción y la opone a otra ampliamente conocida en la región y es la de “clase emergente” o los nuevos ricos. La pertinencia de la primera radica en que no es

suficiente con ser nuevo rico para conformar los sujetos de sospecha por el origen de sus fortunas.

<sup>6</sup> Varias son las publicaciones aparecidas que se ocupan de la música de fuerte arraigo popular y que construyen a lo largo de la lírica la mitología del narcotraficante mexicano y colombiano. Algunos títulos son *El cartel de los corridos prohibidos* (2006), de Carlos Valbuena, *El narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico Border* (2004), de Mark Cameron Edberg, y *Narcocorrido: a Journey Into de Music of Drugs, Guns, and Guerrillas* (2002) de Elijah Wald.

<sup>7</sup> El autor hace eco de la referencia que realiza Susan Castillo acerca del concepto de “Zona de contacto” de Marie Louise Pratt.

<sup>8</sup> Con este término se designa una serie de elementos de diseño y de contenido que aparecen por fuera de la materia del texto como accesorios que apoyan la configuración del mismo, tales como la portada, la contraportada, los títulos, etc.

<sup>9</sup> Neologismo introducido por Bolter y Grusin en su texto *Remediation* (1999), que alude a un proceso de adaptación donde el nuevo medio refacciona a través de sus potencialidades técnicas y operativas el texto primero.

<sup>10</sup> Alberto Fonseca adopta la noción de “narrativa del narcotráfico” para referirse a un producto creado por las industrias culturales cuya finalidad es el consumo masivo (22). En esta investigación se optará por la noción “narrativa de drogas” por cuanto permite extender su campo de acción a textos que exploran un conjunto de fenómenos que se desprenden del tráfico o incluso, que existen sin que éste tenga una presencia sustantiva. Y por último, porque

consideramos que el neologismo narcotráfico implica de entrada una perspectiva criminalizadora de las sustancias.

<sup>11</sup> El cáñamo es una planta herbácea que ha acompañado al ser humano desde sus orígenes. Es conocida por sus propiedades industriales y recreativas. Escotado señala que su “principio activo (el tetrahidrocannabinol) no contiene nitrógeno y no es, por tanto, un alcaloide[, y que l]o habitual es considerar que sus formas más comunes —la marihuana y el haschisch— son visionarios «menores»”. Sobre los usos industriales y medicinales, remitirse al texto *El gran libro del cannabis: guía completa de los usos medicinales, comerciales y ambientales de la planta más extraordinaria del mundo* (1999), de Rowan Robinson.

<sup>12</sup> par. 5. Según el autor, en el texto “Valle-Inclán y los paraísos. El desdén del siglo de oro a la embriaguez canábica”, en el acto I de *La Celestina* Pármeneo menciona a Calisto la “yerva paxarera” como un brebaje que la Celestina utiliza para aplicar en el rostro de la gente. Aquella yerba guarda similitudes con el cáñamo.

<sup>13</sup> Para un estudio más amplio sobre la influencia del cannabis en la obra de Valle-Inclán y en su biografía remitirse al texto *Los paraísos artificiales de Valle-Inclán* de Leda Schiavo.

<sup>14</sup> Comparar Hidalgo Downing, *Heroína*, 2007, p422

<sup>15</sup> Ver Hidalgo Downing, *Heroína*, p 382-7

<sup>16</sup> Es una irreverente cantante y actriz española de origen mexicano. Alaska es un referente fundamental en la España de la transición. Una reflexión hecha por la artista acerca de los puntos de quiebre de la sociedad puritana en las postrimerías del franquismo y del posfranquismo aparece en el libro de David Barba *100 españoles y el sexo* (2009).

<sup>17</sup> En el estudio panorámico citado, el autor menciona temas de varios ritmos que se ajustan a las consideraciones planteadas. Algunos de ellos pertenecen, además del Rock y al flamenco, al heavy metal, el punk, el ska y el rap.

<sup>18</sup> Ver Heroína, p400-1

<sup>19</sup> Sin embargo, según Uso, contrariamente a lo que asegura Escohotado en el texto celebre, Historia general de las drogas (818), “los más seguro es que el genio ampurdanés no llegara a probar LSD, ni cualquier otra droga visionaria. Parece ser que tenía bastante con las imágenes que brotaban espontáneamente de su interior (Usó, “Spanish” 174)

<sup>20</sup> Remitirse a Usó

<sup>21</sup> Ver Usó en Drogas y cultura de masas, p. 133

<sup>22</sup> p.136

<sup>23</sup> Usó menciona una serie de autores que realizan abundantes referencias a las drogas: a Rusiñol con la *Casa del silencio* (1901) y *El morfíniac* (1905); Valle-Inclán con *La pipa de Kif* (1919); García Sanchiz con las obras *Shanghai* (1926) y *Barrio Latino* (1930)'; A del Rey con *El Hechizo de Barcelona* (); A. de Hoyos y Vinent, A. Retana con *Al borde del Pecado* (1916) (Drogas 136).

<sup>24</sup> “El primero, en *Las Galas del difunto* (1926), denunciaba la venta de drogas sin receta como cosa habitual en las farmacias españolas. El segundo, en *Miss Barceloneta* (1627), se refería al consumo de éter, morfina y cocaína por parte de las asiduas a los cabarets de Barcelona”. (140)

<sup>25</sup> Ver Germán Gullón en introducción a *Historias del Kronen*. Los autores mencionados

que ingresarían en el círculo de esta nueva narrativa son Ray Loriga, José Ángel Mañas y Roger Wolfe. P. XXI

<sup>26</sup> Introducción a *Historias del Kronen*, “La novela neorrealista de José Ángel Mañas en el panorama novelístico español”. pp. XXX

<sup>27</sup> Ver P. XXIII

<sup>28</sup> Como frontera de entrada y Puente entre América y África con Europa.

<sup>29</sup> Ver Usó en el texto *Spanish Trip*: la aventura psiquedélica en España. Pp.58, 60-61

<sup>30</sup> El señor de la limas es una figura híbrida humano jaguar que implicaría la presencia de una mitología.

<sup>31</sup> Las sustancias que el veneno del sapo bufo contiene son bufotoxina y bufotenina, entéogenos que ingresan al organismo por vía oral o digestiva.

<sup>32</sup> Ver Escohotado en Historia General p. 110-115

<sup>33</sup> En el texto *El siglo de las drogas*, Astorga amplía lo dicho con el ejemplo de la labor periodística del desaparecido Roberto Martínez Montenegro, de quien dice que sus artículos eran una mezcla de las versiones oficiales sobre la génesis del fenómeno, el desarrollo de la industria y las versiones populares sobre las mismas (117).

<sup>34</sup> Al respecto, remitirse al capítulo 5 del texto de Astorga *Seguridad, traficantes y militares* (2007), en donde el autor realiza un estudio sobre la connivencia entre el discurso estatal y los medios, sin que se presentaran posiciones sustantivas de crítica a la posición oficial.

<sup>35</sup> Esto de acuerdo a Carlos Monsiváis, planteado en una reunión que sostenida con el autor en el marco de La feria del libro de Guadalajara en el año 2007.

<sup>36</sup> Vicente T. Mendoza realiza una detallada enumeración de las Fuentes de las que se alimenta el corrido, IX.

<sup>37</sup> El autor relaciona estos dos valores como elementos importantes comúnmente desarrollados dentro de perspectivas melodramáticas.

<sup>38</sup> Este grupo conformado por José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña empezó labores en los años 60s. El origen del nombre se le ha asignado a Margo Glantz por considerar que las obras de estos artistas desplegaban cierto metropolitanismo snob y arribista.

<sup>39</sup> “Aunque la Real Academia Española reconoce la palabra psicodélico, reivindicamos el término psiquedélico, ya que la expresión original inglesa, de donde la toma el castellano, es *psychedelic*. En inglés, donde usualmente hay palabras que comienzan con el prefijo “psico” (como, por ejemplo, *psychology*, *psychopathic* o *psychosis*), también podría haberse derivado perfectamente el término *psychodelic*, pero se prefirió la palabra *psychedelic* que se aparta más del terreno clínico y respeta mejor el significado de la raíz etimológica griega” (Usó, “Spanish” 13).

<sup>40</sup> A Epicuro se le dificulta acceder a los favores de una chica “fresa” por cuanto, según Gunia, “Su egocentrismo y frenético deseo de satisfacerse continuamente y espontáneamente choca con las ideas y pretensiones que tienen las muchachas acerca de la relación con un muchacho” (223).

<sup>41</sup> Nelson Osorio T. desarrolla en el artículo citado la idea de que la narrativa de la Onda, entre otras, amplían desde las periferias los centros culturales de la narrativa mexicana por cuanto nuevas voces son producidas por nuevos agentes culturales en el panorama nacional.

<sup>42</sup> Palaversich asegura que la literatura del norte por su recepción crítica y el éxito con los lectores “han logrado opacar el auge del ‘movimiento cosmopolita’ Crack,...” (10).

<sup>43</sup> Probablemente el autor se refiera al estilo de vida de mantener en riesgo, al filo del peligro.

<sup>44</sup> La autora del estudio, incluso presenta la obra de la escritora nortea Cristina Rivera Garza con otras preocupaciones estéticas donde el norte aparece muy poco y cuando lo hace es de manera incidental (14).

<sup>45</sup> La autora se sirve de las palabras de crítico Julián Herbert (18).

<sup>46</sup> Son oquedades del alma. Esteban Tollinchi en el texto *Los trabajos de la belleza modernista, 1848-1945*, equipara el *spleen* a la “depresión” contemporánea. pp. 150.

<sup>47</sup> El narrador se refiere enérgica y veladamente a la imposición del Reino Unido a China de acuerdos comerciales que le darían el derecho a los primeros de continuar e incluso aumentar las importaciones de Opio al país asiático. El alto consumo de opio entre los chinos del siglo XVIII llevaría al emperador y sus consejeros a comienzos del siglo XIX a regular e incluso prohibir las importaciones. Inglaterra declara y eventualmente gana la guerra que será conocida como La guerra del opio donde toma en cesión Hong-Kong.

<sup>48</sup> Andrés Caicedo fue un escritor precoz que consideró que la vida no tenía sentido después de los 25 años. Luego de intentar suicidarse en dos ocasiones, murió por el consumo de sesenta pastillas de seconal el cuatro de marzo de 1977.

<sup>49</sup> Drogas de diseño en forma de pastillas.

<sup>50</sup> El énfasis es nuestro.

<sup>51</sup> Adaptación libre de la novela homónima (1970) del español radicado en Venezuela Miguel Otero Silva. La serie colombiana recicló la estrategia narrativa y la actualiza con las problemáticas del narcotráfico y la violencia guerrillera. En el año 2009 Telemundo realizaría una segunda versión titulada *Los victorinos*.

<sup>52</sup> Entre las obras que destacan por los niveles de sintonía son *El fiscal*, *El cartel*, *Sin tetas no hay paraíso*, *El capo*, *Las mujeres de la mafia* y *La viuda de la mafia*.

<sup>53</sup> Ver artículo “El sicario en la novela colombiana” (2008) del investigador Oscar Osorio.

<sup>54</sup> Producción venezolana que ficcionaliza el conflicto colombiano y lo ubica en Medellín en el año de 1990.

<sup>55</sup> En esta disertación cuando hablamos de canibalismo y sus cognados reconocemos la carga semántica del término enmarcado en la tradición crítica latinoamericana que se inició con el uruguayo José Enrique Rodó y luego fue retomado por otros intelectuales que convirtieron el término en un constituyente de la identidad latinoamericana y caribeña. Esta noción se hermana con la antropofagia brasilera alrededor de la figura de Oswald de Andrade y los intelectuales que trabajaron alrededor de la *Revista de Antropofagia*. Retomamos el término para enfatizar lo que Carlos A. Jaurategui llama “el acto de consumir bienes simbólicos y transformarlos con una alegre despreocupación y apetito por la autoridad de sus discursos europeos” (429). Re contextualizamos el término al referirnos a la apropiación del discurso del otro re direccionando su semántica hacia nuevos locus a partir de la aprehensión de tecnologías y discursos exógenos.

<sup>56</sup> Conocido como el arriero es la metáfora que alude a dos líneas de sentido: la mula, la

carga humana que transporta droga en el interior del cuerpo por vía anal, vaginal o gástrica; y el arriero como narcotraficante de baja escala, responsable de coordinar las operaciones de las mulas. (Ver capítulo tres)

<sup>57</sup> Sobre la base del guión original y del libro se han realizado varias versiones además de la colombiana. Una española dirigida por Xavi Berraondo, Gustavo Cotta y Alfonso Arandia en 2008, y otra versión para Telemundo USA: *Sin Senos no hay Paraíso*, dirigida por Miguel Varoni y Ramiro Meneses, también en el 2008.

<sup>58</sup> La Bonanza marimbera es el nombre con el que se conoce la articulación del auge del consumo de marihuana en USA, que según Sanloy y Le Bonnier, citado por José Luis Méndez en *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica* (2000), alcanza unas 12.000 toneladas por año, junto con el aprovisionamiento colombiano de un máximo del 8% de aquella demanda. (256). La bonanza marimbera es el impacto sobre la economía y la cultura nacional. Daniel Pécaut asegura al respecto que la bonanza es junto con otras prácticas de la economía clandestina el responsable del aumento de las reservas internacionales del país en el año de 1976; pasaron de 618 millones de dólares a 1.526 millones en dos años. (“Crónica” 277).

<sup>59</sup> Canción Compuesta a Raúl Gómez Castrillón. Remitirse al artículo de el periódico El Tiempo titulado “En una emboscada murió El Gavilán Mayor”.

<sup>60</sup> Esta pieza musical ha sido incluida como parte del repertorio de numerosos artistas masculinos como Charlie Cruz, Lorenzo de Montecarlo, Mazz. Cuando la canción ha sido interpretada por una mujer como es el caso de Azúcar Moreno, la letra sufre pequeños cambios que generan la neutralización de género.

<sup>61</sup> Textos como *Sin tetas no hay paraísos* (2005), de Gustavo Bolívar o *Era lunes cuando cayó del cielo* (2008), de Juan Diego Mejía, desarrollan a profundidad este arquetipo de mujer.

<sup>62</sup> Grupo liderado por los máximos cabecillas de los carteles de la droga a principio de los 80 que intentaron sin éxito persuadir al estado colombiano para que eliminara cualquier iniciativa tendiente a firmar un tratado de extradición con Estados Unidos. Para incidir en las decisiones aplicaron medidas terroristas que dejaron cientos de muertos, narcotraficantes abatidos o extraditados.

<sup>63</sup> Término utilizado por John Searle para designar un acto de habla (enunciativo) que define una intención enunciativa y posibilita a su vez inferencias de un interlocutor. *A classification of illocutionary acts*.

<sup>64</sup> Varios son los corridos que se ocupan de figuras míticas de la historia reciente de las drogas en Colombia. Ejemplo de ellos son El corrido de Santofimio, Muerte anunciada La historia del guerrillero y el paraco, y prefiero una tumba en Colombia.

<sup>65</sup> Alejandro Obregón creó la obra *La violencia* (1962) con la que obtuvo el Premio Nacional de Pintura del XIV Salón de Artistas Colombianos, y la obra *Genocidio* (1963) con la que, en el mismo evento de la versión XV fue considerado fuera de concurso.

<sup>66</sup> Gerardo Suarez Rondón, “La novela sobre la violencia en Colombia” 1966

<sup>67</sup> Menciona las investigaciones de Otto Morales Benítez y Orlando Fals Borda (20).

<sup>68</sup> Al respecto ver el artículo de Mario Troncoso titulado “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (Hacia un proyecto de investigación) p.33.

<sup>69</sup> El autor presenta un listado más extenso de las obras que desde el título parecen revelar

el contenido de las mismas.

<sup>70</sup> Augusto Escobar Mesa le atribuye la cita a Cf. HAMON, Philippe. <<Pour un statut semiologique du personnage>> en: Poetic du recit. Paris Points, 1977. p. 115-180. Ibid., 126-127

<sup>71</sup> Remitirse a la investigación adelantada por Mario Troncoso: “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (Hacia un proyecto de investigación).”

<sup>72</sup> Concedido el 6 de enero de 1964.

<sup>73</sup> Luz Mery Giraldo incluye a Mutis quien junto a Gabriel García Márquez se convierten en los recipientes de las tentativas de parricidio de los escritores posteriores. P. 13.

<sup>74</sup> Ignacio Corona en su estudio *Violencia, subjetividad y mediación cultural: un abordaje al neopoliciaco a través de la narrativa de Elmer Mendoza*, plantea que el personaje se coinvierte en víctima del sistema, a manos de los cuerpos de seguridad, y que con ello el texto se alinea con la narrativa que señala al estado como responsables de la violencia, la inseguridad y el debilitamiento de la justicia (188).

<sup>75</sup> Ibid. 188.

<sup>76</sup> La inadecuación estética “[siempre implica la noción de kitsch y] se encuentra a menudo en objetos cuyas cualidades formales (materiales, forma, tamaño, etc.) son inapropiadas en relación con su contenido cultural o a su intención” (Sassi 51). Por extensión, en este trabajo se utilizará la noción para referirse también a los sujetos que incurren en lo kitsch.

<sup>77</sup> Las bastardillas son nuestras.

<sup>78</sup> Las bastardillas son nuestras.

<sup>79</sup> La práctica de las actividades físico deportivas, y no digamos del deporte de alto rendimiento, impacta en el mejoramiento del estatus en términos de empleo y nivel salarial. Este fenómeno ha sido ampliamente estudiado por Rodríguez García en *Educación Física y Salud en Primaria: Hacia Una Educación Corporal significativa y autónoma* (128).

<sup>80</sup> Remitirse a la sección Itinerancia del desarraigo en la novela del narcotráfico.

<sup>81</sup> Néstor García Canclini en *Culturas híbridas*, p 290, 291; Ana Esteban Zamora par 42

<sup>82</sup> La autora considera que el desarraigo es el distanciamiento del sujeto de sus propios referentes, debido tanto a los desplazamientos físicos como a la pérdida de valores que generarían una crisis identitaria (161).

<sup>83</sup> Las itálicas son nuestras.

<sup>84</sup> Fonseca, de manera un tanto reduccionista, plantea que parte de la problemática se debe a la transformación de prácticas culturales una vez los valores vehiculados por el narcotráfico pusieron de manifiesto la prevalencia del dinero fácil (266).

<sup>85</sup> En el libro *Cartas a un joven novelista*, p 141

<sup>86</sup> George Estievenart en su artículo “La estrategia antidrogas de la Unión Europea y América latina” reconoce la necesidad de aplicar una política integradora e interdisciplinaria de la problemática de las drogas que aborde por igual el fenómeno del consumo y de la oferta (23). En el mismo artículo, el investigador ofrece un panorama de las estrategias asumidas por la Unión Europea que buscan la aplicación de la reducción de la demanda y de la oferta.

<sup>87</sup> Narcotraficantes que han pagado sus cuentas con la justicia y publican libros a manera de memorias. Un ejemplo es el texto *El cartel de los sapos* (2008), de Andrés López López.

<sup>88</sup> Según Coletta A. Youngers, en su artículo ‘Drogas, narcoterrorismo y relaciones entre Estados Unidos y América Latina’ (2006), la problemática de las drogas se convierten en un asunto de seguridad nacional. Dice que se exacerbó esa tendencia a partir del 9/11 y que Latinoamérica a partir de entonces y dentro de aquella perspectiva es vista como “una amenaza terrorista” (107).

<sup>89</sup> Coca: novela de la mafia criolla (1977) de Hernán Hoyos, La mala hierba (1981) de Juan Gossain y El divino (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

<sup>90</sup> Por supuesto, como antecedente importante esta la literatura picaresca que coloca al pillo en el centro narrativo del relato.

<sup>91</sup> Esta investigación optará por hablar de crimen organizado y no de mafia porque esta última es tan solo una versión de estructura criminal si se considera, según Ciro Krauthausen a “la mafia italiana, La Cosa Nostra estadounidense, la yakuza japonesa, el narcotráfico colombiano y las triadas chinas, como ejemplos notorios de crimen organizado de «tipo mafioso» (28). El mismo autor define tentativamente esta categoría, diciendo que “hace referencia a grupos y actividades ilegales encaminadas a largo plazo al enriquecimiento personal y/o a la acumulación de poder privado” (29). Hablar de mafia, por ejemplo nos obliga a mirar estructuras criminales de tipo familiar, y aunque entre algunos de los carteles de la droga la presencia de hermanos y primos es una constante, esto no obedece a políticas de destino familiar, más bien a hechos circunstanciales de diversa naturaleza.

<sup>92</sup> Esta referencia aparece en Jinetes de la cocaína (1987). El autor, Fabio Castillo, también presenta las cifras de cómo las reservas internacionales del país no corresponden a la

tasa de crecimiento (cap. 1).

<sup>93</sup> Antecedentes de estos ladrones son, en el ámbito victoriano está Raffles cuyas hazañas han sido plasmadas en cuatro libros de relatos escritos por William Hornung (1866, 1921). Y el del lado francés está el conocido Arsène Lupin, retratado en veinte volúmenes escritos por Maurice Leblanc. El santo, personaje de cine y televisión tomado del personaje literario del mismo nombre escrito por Leslie Charteris. En el ámbito latinoamericano la cinta del director argentino Fabian Bielinsky *Nueve Reinas*, (2000) es un buen ejemplo del villano que se gana el favor del espectador.

<sup>94</sup> Remitirse al capítulo uno, a la sección titulada Historia literaria de las drogas y de la nueva violencia en la literatura Colombiana.

<sup>95</sup> Incluso, la lista que él realiza aparece incompleta, pues no incluye la novela *La mala hierba* (1982), de Juan Gossaín.

<sup>96</sup> Este aparte se desarrolla adelante en la sección El asesor legal.

<sup>97</sup> Según informe publicado por el Departamento de Estado Norteamericano, denominado *Estrategia para el control internacional de narcótico*, del han hecho eco los principales medios de difusión españoles.

<sup>98</sup> Parte de las industrias ilegales compartidas que le han permitido ganar experiencia para el tráfico de estupefacientes han sido el tráfico de inmigrantes en la frontera España –África y México –Estados Unidos. En Colombia, lo fue el contrabando de electrodomésticos, licores y cigarrillos en la península de la guajira.

<sup>99</sup> La droga que sale de África llega de Latinoamérica. Teresa es el puente

<sup>100</sup> Las bastardillas son nuestras.

<sup>101</sup> *El Extraño caso del Dr. Jekyll y el Sr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson.

<sup>102</sup> Comparar con el artículo “De ‘mula’ al avión” en revista *Semana*.

<sup>103</sup> Drogas de diseño en el argot nocturno colombiano. Término coloquial que hace suya la película *Colombian Dream*.

<sup>104</sup> Entre ellos Erna Von der Walde en el artículo “La novela de sicarios y la violencia en Colombia” (2001); Margarita Jácome Liévano en la investigación adelantada sobre la novela que se ocupa de jóvenes asesinos como centro argumental de la historia, María Fernanda Lander en la “La voz impenitente de la Sicaresca colombiana” (2007) y Oscar Osorio en “El sicario en la novela colombiana” (2008).

<sup>105</sup> Lo dicho en virtud de la alta audiencia que tuvieron los seriados televisivos *Sin tetas no hay paraíso* y *Sin senos no hay paraíso* en México, Colombia, España y Estados Unidos, respectivamente.

<sup>106</sup> Ver Tokatlian P. 167, 174. Por otro lado, entre los libros que se publicaron en los ochenta y los noventa, *La legalización de la marihuana* (1980) y *Narcotráfico en Colombia, dimensiones políticas, económicas y jurídicas e internacionales* (1990) ya marcarían una tendencia que persiste hasta el presente y que apunta al cambio de perspectiva en el abordaje de la problemática.

<sup>107</sup> El autor mexicano ha dicho recientemente en diversos medios que la guerra contra las drogas está perdida y ha propuesto dos soluciones; una de ellas es la intensificación de la ofensiva contra los narcos y la liberalización del consumo.

<sup>108</sup> Ver el artículo “La nueva generación de narcotraficantes” en Dossier Político.

Abogados, cirujanos, economistas, administradores de empresa, ex militares, químicos e ingenieros son los nuevos perfiles profesionales de los descendientes de narcos mexicanos.

<sup>109</sup> La mayúscula respeta el texto citado.

<sup>110</sup> Según el artículo 104 de la Constitución Española de 1978 “Las Fuerzas y Cuerpo de Seguridad [...] tendrán como misión proteger el libre ejercicio de los derechos y libertades públicas y garantizar la seguridad ciudadana”.

<sup>111</sup> De gran trascendencia el caso de corrupción de Coslada, que tenía montado un cartel de policías al mando del director de la institución (Ginés Jiménez) en la ciudad. También ha trascendido el caso de EL Molar.

## Bibliografía

Abad Faciolince, Héctor. *Angosta*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. Impreso.

---. "Estética y Narcotráfico". *Revista Número 7*, ii-iii. Impreso.

---. "Estética y Narcotráfico". *Revista de Estudios Hispánicos*. 42.3. (2008): 513-518. Impreso.

Alape, Arturo. *El Bogotazo*. Bogotá: Planeta, 1983. Impreso.

---. *Sangre ajena*. Bogotá: Seix Barral, 2000. Impreso.

Albert, Mechtild, ed. *Vanguardia Española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*.

Frankfurt am Main: Vervuert Iberoamericana, 2005. Impreso.

Agustín, José. *La tumba*. México, D.F.: Debolsillo, 2007. Impreso.

Almodóvar, Pedro, dir. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Perf. Carmen Maura, Félix

Rotaeta, Olvido Gara y Eva Siva. DVD. Divisa Home Video, 2004. Película.

---. *Live Flesh [Carne Trémula]*. Perf. Liberto Rabal, Francesca Neri y Javier Bardem. DVD MGM, 1998. Película.

---. *Entre tinieblas*. Perf. Cristina Sánchez Pascual, Will More y Laura Cepeda. DVD El País, 2004. Película.

---. *Matador*. 1986. DVD Sony Pictures Home Entertainment, 2007. Película.

Alonso de Santos, José Luis. *Bajarse al moro*. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.

---. Manual de teoría y práctica teatral. Madrid: Castalia Universidad, 2007. Impreso.

Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: RBA editores, 1994. Impreso.

---. *El divino*. Bogotá: Plaza & Janés, 1986. Impreso.

*Antártida*. Dir. Manuel Huerfano. Perf. Ariadna Gil y Carlos Fuentes. DVD Lolafilms, 2006. Película.

Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.

Arrieta, Carlos G. *Narcotráfico en Colombia, dimensiones políticas, económicas y jurídicas e internacionales (1990)*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990. Impreso.

Astorga, Luis. *El siglo de las drogas: el narcotráfico, del Porfiriato al nuevo milenio*. México, D.F.: Plaza & Janes Editores, 2005. Impreso.

---. *Mitología del narcotraficante en México*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2004. Impreso.

---. *Seguridad, traficantes y militares*. México, D.F. Tusquets Editores, 2007. Impreso.

---. "Corridos de traficantes y censura." *Región y sociedad* 17.32 (2005): 145-165. Impreso.

---. "Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia." *Revista Mexicana de Sociología* 59. 4 (1997): 245-261. Impreso.

Avitia Hernández, Antonio. *Corrido histórico mexicano: Voy a cantarles la historia (1810-1910)*.

*Tomo I*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1997. Impreso.

Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Impreso.

Bahamón Dussán, Mario. *El sicario*. Bogotá: Editorial Orquídea, 1988. Impreso.

*Bajarse al moro*. Dir. Fernando Colomo, Guión. José Luis Alonso de Santos. Perf. Verónica

Forqué, Antonio Banderas y Juan Echanove. Ionfilms, Lolafilms S.A. y Televisión española, 1989. Película.

Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. 1989. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Baquero-Pecino, Álvaro. "Universo sicario: Espacios traumáticos y asesinos a sueldo. Una aproximación comparativa". Tesis Doctoral. Georgetown University, 2010. Impreso

Barba, David. *100 españoles y el sexo*. Barcelona: Mondadori, 2009. Impreso.

Baroja, Pio. *El árbol de la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial, 1974. Impreso.

Benavides. *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-Dramas in Latin America*. U of Texas, 2008. Impreso.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969. Impreso.

Bolter, David y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press,

1999. Impreso.

Bolívar Moreno, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores, 2005. Impreso.

Botero, Fernando. La muerte de Pablo Escobar 1999. Óleo sobre lienzo. Colección Museo de Antioquia, Medellín.

Caballero, Antonio: "Hay que legalizar la coca." *Texto y Contexto*. 9 (1986): 71. Impreso.

Caballero Calderón, Eduardo. *El Cristo de espaldas*. Panamericana Editorial: Bogotá, 1952. Impreso.

---. *Siervo sin tierra*. Ediciones Destino: Barcelona, 1967. Impreso.

Cabezón Doty, Claudia. "Latinoamérica y Europa en diálogo intermedial: Gabriel García Márquez, Hanna Schygulla y Cesare Zavattini en *Amores difíciles*" *Goliath* 01 nov. 2005. En línea. 22 de mayo 2009.

Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!* Bogotá: Norma, 2008. Impreso.

Cajas, Juan. *El truquito y la maroma, cocaína, traquetos y pistolocos en Nueva York*. México D.F. CONACULTA INAH, 2004. Impreso.

Camacho, Guizado Álvaro Ed. *Narcotráfico: Europa, Estados Unidos y América Latina*. Bogotá: Uniandes-CESO, 2006. Impreso.

Cardona López, José. *Literatura y Narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo*. Ministerio de Cultura, 2000. Impreso.

Castillo, Fabio. *Jinetes de la cocaína*. n. edit. 1987. Impreso.

---. *Los nuevos jinetes de la cocaína*. Bogotá: Oveja Negra, 1986. Impreso.

---. *La coca nostra*. Bogotá: Editorial Documentos Periodísticos, 1991. Impreso.

Cepeda Samudio, Álvaro. *La casa grande*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974. Impreso.

Cervantes Saavedra, Miguel. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Barcelona: Linkgua, 2009. Impreso.

Chávez, R., A. Estivill, V. Herrasti, I. Padilla, P. A. Palou, T. Regalado, E. Urroz Y J. Volpi. *Crack, Instrucciones de uso*. Barcelona: Debolsillo, 2005. Impreso.

Collazos, Oscar. *Morir con papá*. Bogotá: Seix Barral, 1997. Impreso.

Corona, Ignacio. "Violencia, subjetividad y mediación cultural: un Abordaje al neopoliciaco a través de la narrativa de Elmer Mendoza." *El Norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. Eds. Juan Carlos (ed. y prologuista) Ramírez-Pimienta and Salvador C. (ed. y prologuista) Fernández. Los Ángeles, CA; México D.F., México: Occidental College; Plaza y Valdés, 2005. 175-201. Impreso.

Cowie, Lancelot. "El imperio del narcotráfico en la novela mexicana de este fin de siglo." *cuadernos americanos nueva época* 15.2 [86] (2001) Impreso.

Dalí, Salvador. *El torero alucinógeno*. 1969,1970. Colección del Museo Salvador Dalí. St.

Petersburg, Florida. Electrónico.

Delgado, Jaime. "Rubén Darío, Poeta Transatlántico." *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica* 71 1967: 289-331. Impreso.

Díaz-Ortiz, Oscar A. "Álvarez Gardeazábal: construcción del icono ideológico, su transgresión y castigo en *El Divino*". *Revista de estudios colombianos* 16 (1996): 24-32. Impreso.

Dueñas, Graciela Polit. "Sicarios delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana." *Hispanic Review. Spring* Vol. 24, Issue 2, (2006): 119-142. Impreso.

Edberg, Mark Cameron. *El narcotraficante. Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexican Border*. Austin: University of Texas Press, 2004. Impreso.

*El arriero*. Dir. Guillermo Calle. Perf. Julián Díaz, Paula Castaño, María Cecilia Sánchez. DVD Cineplex y Sixsales, 2009. Película.

*El Colombian dream*. Dir. Felipe Aljure. Perf. Alfredo Aguilar, Eva Ahen y Pilar Álvarez. DVD Cinempresa, 2005. Película.

*El día de la bestia*. Dir. Iglesia, Alex de la. Perf. Alex Ángulo, Armando de Razza y Santiago Seguro. DVD Iberoamericana, 2003. Película.

*El discreto encanto de la burguesía [Le charme discret de la bourgeoisie]*. Dir. Luis Buñuel. Guion. Perf. Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. DVD Universal Pictures, 2009. Película.

*El Tiempo*. "En una emboscada murió El Gavilán Mayor" 25 de enero de 1991. En línea. 2 de enero 2010.

Escobar Mesa, Augusto. *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá: Fundación Universidad Central, 1997. Impreso.

Escobar Mesa, Augusto. "La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?" *Caceta de Colcultura* dic. 37 1996: 21-29. Impreso.

Escohotado, Antonio. *Historia General de las drogas*. Madrid: Espasa, 2008. Impreso.

Estievenart, George. "La estrategia antidrogas de la Unión Europea y América latina." *Narcotráfico: Europa, Estados Unidos y América Latina*. Ed. Álvaro Camacho Guizado. Bogotá: Uniandes-CESO, 2006. 13-38. Impreso.

Ette, Ottmar. "Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad." *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Ed. Roland Spiller. Frankfurt: Vervuert, 1995. Impreso.

Feal, Rosemary. *Painting on the Page: Interartistic Approaches to Modern Hispanic Texts*. State U of New York P, 1995. Impreso.

Felten, Hans. "Juegos de la intermedialidad en la narrativa española contemporánea". *Centro virtual cervantes*. 1995. En línea. 22 de diciembre 2010.

Fonseca, Alberto. "Cuando llovió dinero en Macondo: Literatura y narcotráfico en Colombia y México". Tesis Doctoral. University of Kansas, 2009. Impreso.

Franco Ramos. *Jorge. Rosario Tijeras*. Bogotá: Plaza & Janés, 2002. Impreso.

Fritz, Herbert. "Antonio Onetti, Brecht y el narcotráfico." *Teatro contemporáneo español posfranquista II*. Eds. Herbert Fritz, Klaus Pörtl. Berlín: Tranvía, 2002. 127-140. Impreso.

Fuentes, Carlos. *Adán en Edén*. Alfaguara, México 2009. Impreso.

Garavito, Lucía. "'Aquí no Ha Pasado Nada': Narcotráfico, corrupción y violencia en golpe de suerte y el Paso de La candelaria." *Latin American theatre review* 30.2 1997: 4. Impreso.

García-Alvite, Dosinda. "De la frontera de Los EEUU-México al estrecho de Gibraltar y de vuelta: procesos de transculturización en La reina del sur de Pérez Reverte." *Cincinnati romance review* 25.1 (2006): 81-98. Impreso.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara, 1967. Impreso.

---. *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. Impreso.

---. *La Hojarasca*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997. Impreso.

---. *La Mala hora*. Barcelona: Debolsillo, 2010. Impreso.

García Mejía, Hernando. *La comida del tigre*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2001. Impreso.

García-Robles, "Jorge Valle-Inclán y los paraísos: el desdén del siglo de oro a la embriaguez cannábica." *La Jornada semanal* domingo 6 de julio de 2008. Núm. 696. En línea 22 de diciembre 2010.

García Saldaña, Parménides. *Pasto verde*. México D.F.: Editorial Diógenes, 1968. Impreso.

Garrido, Roció Ocón. "El Interés Por La Cultura Popular Mexicana Cruza Fronteras: El Elemento Mexicano En Pérez-Reverte." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 9.21 (2003): 61-6. Impreso.

Gaviria, Víctor. *El pelaíto que no duró nada*. Bogotá: Punto de lectura, 1991. Impreso.

Geisdorfer, Rosemary y Carlos Feal. *Painting on the page: interartistic approaches to modern Hispanic texts*. State U of New York P: Albany, 1995. Impreso.

Giraldo, Luz Mery, Comp. *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Santiago de Cali: CEJA; U. Valle, 1994. Impreso.

Glantz, Margo. *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*. México D.F.: Siglo XXI editores, 1971. Impreso.

Gongora y argote. Luis de. *Obra selecta [Manuscrito] / Luis de Góngora. Obra selecta / Bartolomé Leonardo de Argensola*. N. editorial, S. XVII. Impreso.

González Martínez, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001. Impreso.

González Rodas, Pablo. Colombia novela y violencia. Manizales: Secretaria de cultura de Caldas, 2003. Impreso.

González Sánchez Carlos, Alberto. "Libros europeos en Las indias del siglo XVIII: una aproximación desde el tráfico transatlántico." *La formación de la cultura virreinal, III: El siglo XVIII*. Ed. Karl (ed. e intro.). Kohut and Sonia V. (ed. e intro.). Rose. Madrid, España; Frankfurt, Alemania: Iberoamericana; Vervuert, 2006. 337-366. Impreso.

Gossaín, Juan. *La mala hierba*. Bogotá: La oveja negra, 1985. Impreso.

Grandis, Rita De. *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria: la práctica polémica de José Pablo Feinmann*. Buenos Aires: Biblos, 2006. Impreso.

Grayson, George W. *Mexico: Narco-Violence and Failed Stated?* Transaction Publishers. New Brunswick, 2010. Impreso.

Gullón, Ricardo. Espacio y novela. Barcelona: A. Bosch, 1980. Impreso.

Gullón, Germán. "Introducción". José Ángel Mañas: *Historias del Kronen*. Barcelona: destino, 2006. Impreso.

Gunia, Inke. ¿*"Cual es la onda"*? *la literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert Verlag, 1994. Impreso.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Postdictadura y crítica cultural transatlántica." *Iberoamericana* 6.21 (2006): 133-150. Impreso.

Herlinghaus, Hermann, Ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. Impreso.

---. "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria" *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Hermann Herlinghaus, Ed. Santiago: Cuarto Propio, 2002. Impreso.

Hernandez, Pacini. "Review essay on coastal Colombian music and recent Colombian recordings." *Ethnomusicology*. vol. 36, no. 2, pp. (1992): 288-296. Impreso.

Herrera-Sobek, María. *Expletives Undeleted: Violence, Drugs, and Transgressive Discourse in Narcocorridos*. Wissenschaftlicher, 2006. Impreso.

Hidalgo Downing, Eduardo. *Heroína*. Madrid: Amagord, 2007. Impreso.

Hoyos, Hernán *Coca: novela de la mafia criolla*. Cali: Hernán Hoyos, NE, 1977. Impreso.

Insúa, Alberto. *Las neuróticas*. Madrid: Sáez Hnos., 1931. Impreso.

Jácome Liévano, Margarita. "La novela sicarésca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico". Tesis doctoral. University of Iowa, 2006. Impreso.

Jaurategui, Carlos A. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Impreso.

Krauthausen, Ciro. *Padrinos y mercaderes: crimen organizado en Italia y Colombia*. Bogotá; Planeta, 1998. Impreso.

Lander, Maria Fernanda. "La voz impenitente de la 'sicaresca' colombiana." *Revista Iberoamericana*, 73.218-19 (2007): 287-99. Impreso.

*La virgen de los sicarios*. Dir. Barbet Schroeder. Perf. Germán Jaramillo, Anderson Ballesteros, Juan David Restrepo y Manuel Busquets. DVD Paramount, 2001. Película.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madre-esposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Impreso.

Lorenzano, Sandra "Cumpleaños y boleros. Pensando, cómo no, en Carlos Monsiváis" *Nexos en línea*. 7 oct. 1998. En línea. 1 mayo 2010.

Loriga, Ray *Tokio ya no nos quiere*. Madrid: Alfaguara, 1999. Impreso.

Luévanos Aguirre, Celia. "La identidad de género de padres y madres docentes." *Educar. Revista de educación / Nueva Época*. 7 oct. 1998. En línea. 25 Octubre 2010.

Mañas, José Ángel: *Historias del Kronen*. Barcelona: destino, 2006. Impreso.

*María, llena eres de gracias*. Dir. Joshua Marston. Dir. Perf. Catalina Sandino Moreno y Yenny Paola Vega. DVD Fine Line Features, 2005. Película.

Martínez Moreno, Carlos. *Coca*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970. Impreso.

*Martín (Hache)*. Dir. Arístarain, Adolfo. Perf. Federico Luppi, Juan Diego Botto y Cecilia Roth. DVD Alta Films, 2006. Película.

Martí-Peña, Guadalupe. "Egon Schiele y los cuadernos de don Rigoberto de Mario Vargas Llosa: iconotextualidad e intermedialidad." *Revista iberoamericana* 66.190 (2000): 93.

Impreso.

Más, José. *Los sueños de un morfinómano*. Madrid: Saenz Hermanos, 1922. Impreso.

---. *El baile de los espectros*. Madrid: Los contemporáneos, 1924. Impreso.

Mejía, Juan Diego. *Era lunes cuando cayó del cielo*. Bogotá: Alfaguara, 2008. Impreso.

Mejía Vallejo, Manuel. *El día señalado*. Barcelona: Destino, 1964. Impreso.

Méndez, José Luis. *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1992. Impreso.

Mendoza, Elmer. *Balas de plata*. Barcelona: Tusquets, 2008. Impreso.

---. *El amante de Janis Joplin*. Barcelona: Tusquets, 2003. Impreso.

Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano*. México, D.F. Fondo de cultura económica, 1954.  
Impreso.

Molano, Alfredo. *El rebusque mayor*. Bogotá: El ancla, 1997. Impreso.

Mutis, Ana María. "La novela de sicarios y la ilusión picaresca." *Revista canadiense de estudios hispánicos: imaginarios de la violencia* 34.1 otoño (2009): 207-226. Impreso.

Nacaveva, A. *Diario de un narcotraficante*. México D.F.: Costa-Amic, 1994. Impreso.

*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. Dir. Agustín Díaz Yanes. Perf. Victoria Abril, Pilar Bardem y Federico Luppi. DVD Alta Films, 2003. Película.

Navajas, Gonzalo. "Espejo transatlántico: España entre Europa y América." *Lateral: revista de cultura* 12.122 (2005): 22-3. Impreso.

Neira Fernández, Carmenza. "Aproximación a una poética del desarraigo" *X congreso internacional de filosofía latinoamericana. Filosofía, arte y literatura: diálogos y debates*. Universidad Santo Tomas: Bogotá, (2004), p.161-198. Impreso.

Noriega, Teobaldo. *Novela colombiana contemporánea: Incursiones en la postmodernidad*. Madrid: Pliegos, 2001. Impreso.

Ocón Garrido, Rocío. "El interés por la cultura popular mexicana cruza fronteras: el elemento mexicano en Pérez-Reverte." *Revista de literatura mexicana contemporánea* oct. 2003: 61-66. Impreso.

Olmos Aguilera, Miguel. *Actas del IV Congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Celebrado en Ciudad de México del 2 al 6 de abril del 2002. Toronto: Dept. of spanish and Portuguese, 2 vol. 1980. En línea. 22 de diciembre 2010.

Orjuela. Héctor H. (ed) *José Asunción Silva. Obra completa*. Madrid. 1996. Impreso.

Ortega, Julio. "Los estudios transatlánticos al primer lustro del siglo XXI. A modo de presentación." *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal* 6.21 (2006): 93-7.

---. "Post-Teoría y Estudios Transatlánticos." *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal* 3.9 (2003): 109-17.

Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004. Impreso.

Osorio, Óscar. *La balada del sicario y otros infaustos*. Cali: Fundación Literaria Botella y Luna, 2002. Impreso

---. "El sicario en la novela colombiana". *Poligramas* 29 2008. 61-81. Impreso.

Osorio Mejía, Oswaldo. *Realidad y cine colombiano, 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010. Impreso.

Osorio T., Nelson. "Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual". *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Valvuert, 1995. 241-252. Impreso.

Otero Silva, Miguel. *Cuando quiero llorar no lloro*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1970. Impreso.

Parra, Eduardo. "Norte, narcotráfico y literatura." *Letras libres* 7.82 (2005): 60. Impreso.

Pacheco Granados, Raúl. "Saludos comprados." *Política*. 31 de diciembre. En línea. 22 de diciembre 2010.

Pacheco, José Emilio *El viento distante*. México D. F.: Era, 1995. Impreso.

Palaversich, Diana. "La Nueva Narrativa Del Norte: Moviendo Fronteras De La Literatura Mexicana" *Symposium* 61.1 (2007): 9-26. Impreso.

*Paraísos artificiales*. Dir. Achero Mañas. Perf. Andres Gertrudix y Abraham Pua Caceres. En *Los mejores cortos del cine español Volumen 8*. DVD Mare Films, 2005. Película.

Pécaut, Daniel. *Crónica de dos décadas de política colombiana 1968-1988*. Bogotá: Siglo XXI, 1989. Impreso.

---. *Orden y violencia colombiana 1930-1954*. Bogotá: Siglo XXI, 1989. Impreso.

Pérez Andújar Javier. *Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional*. Buenos Aires: Alga ediciones, 2003. Impreso.

Pérez-Manrique, Ana. "Barcelona como Frontera Lingüística, Sexual, Espacial y Cultural: La Novela Española a Las Puertas del Siglo XXI". Diss. Florida State U, 2006.

Pérez-Reverte, Arturo. *La reina del sur*. Madrid: Punto de lectura, 2003. Impreso.

Pfeiffer, Erna. "Estereotipos patriarcales y autoafirmación de la mujer en la literatura latinoamericana." Comp. Roland Forgues. *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina: encuentro*. Mérida: Universidad de los Andes, 1999, 330-351. Impreso.

Piña Gómez, Lorena. "La arquitectura estética en El amante de Janis Joplin de Elmer Mendoza". *Revista de literatura Mexicana contemporánea*. XIV.15. (2008): XXXII-XXXVI. Impreso.

- Polit Dueñas, Gabriela. "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana." *Hispanic review* 74.2 (2006): 119. Impreso.
- Poniatowska, Elena *Las soldaderas*. México D.F.: Ediciones Era, 1999. Impreso.
- Pozuelo Yvancos José, María. "Las guerras perdidas de Teresa Mendoza, Reina del Sur." *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausica, 2003. 363-379. Impreso.
- Pope, Randolph D. "Las dos Españas, Historias del Kronen y La danza de la muerte". «*Una de las dos Españas...*» *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*. Frankfurt: Valvuert, (2007): 62-70. Impreso.
- Pratt Mary, Louise. "Arts of the Contact Zone." *Professing in the Contact Zone: Bringing Theory and Practice Together*. Ed. Janice M. (ed and introd ). Wolff, Patricia (foreword) Bizzell, and Richard E. (afterword) Miller. Urbana, IL: National Council of Teachers of English, xx, 2002. 1-18. Impreso.
- Qutián Roldán, David. "El narcotráfico en área de penal: reflexiones sobre goles y carteles de la droga en Colombia." *Caravelle cahiers du monde hispanique et luso bresilien* 89 (2007): 157. Impreso.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. "Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes." *Studies in Latin American Popular Culture* 23 (2004): 21-41. Impreso.

---. "Corrido De Narcotráfico En Los Años Ochenta y Noventa: Un Juicio moral suspendido." *The Bilingual review* 23.2 (1998): 145. Impreso.

Ravelo, Ricardo. *Los narcoabogados*. México D.F.: bolsillo, 2007. Impreso.

Restrepo, Laura. *Leopardo al sol*. Bogotá: Norma, 1993. Impreso.

---. *Delirio*. Bogotá: Alfaguara, 2004. Impreso.

Río Parra, Elena del. "Eslabones perdidos: una nota sobre prensa científica y espectáculo en el siglo XIX transatlántico." *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal* 3.9 (2003): 161-70.

Rojas, Cristina. *Civilización y violencia, la búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Norma, 2001. Impreso.

Robinson, Rowan. *El gran libro del cannabis: guía completa de los usos medicinales, comerciales y ambientales de la planta más extraordinaria del mundo*. Naucalpan de Juárez: Park Street Press, 1999. Impreso.

Rodríguez García, Luis P. *Educación física y salud en primaria: hacia una educación corporal significativa y autónoma*. Barcelona: INDE publicaciones, 2006. Impreso.

Rojas, Fernando de. *La celestina*. Madrid: Imprenta de Don León Amarita, 1822. Electrónico.

Villena, Enrique de. *Arte cisorio*. Valladolid: Editorial MAXTOR, 2006. Impreso.

Rosario Tijeras. Dir. Emilio Maille. Per. Flora Martínez, Unax Ugalde, Manolo Cardona. DVD  
Manga Films, 2006. Película.

Rueda, Fajardo. *Una línea de polvo: arte y drogas en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto  
Álzate Avendaño, 2009. Impreso.

Rusiñol, Santiago. *La morfina* 1894. Oleo sobre lienzo. Colección Museo Cau  
Ferrat, Sitges, Barcelona.

Salazar, Alonso. *La parábola de Pablo*. Bogotá: Planeta, 2001. Impreso.

---. *No nacimos pa'semilla: La cultura de las bandas juveniles de Medellín*. Bogotá: Planeta,  
2002. Impreso.

Samper Pizano, Ernesto, Ruíz, Hernado, Pearson, Annett, Gaitan Mahecha, Bernardo and  
Zinberg, Norman. *Legalización de la marihuana*. Bogotá: ANIF Fondo Editorial, 1980.  
Impreso.

Sanchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie, eds. *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus,  
2007. Impreso.

Sainz, Gustavo. *Gazapo*. México: Planeta Mexicana, 2002. Impreso.

Sánchez-Carbonell y Colomera, "Consumo de drogas en el cine de Pedro Almodóvar."  
*Adicciones: Revista de socidrogalcohol* Vol. 15, Nº. 1, 2003. 23-30. Impreso.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

Santana, Adalberto. *El narcotráfico en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI, 2004. Impreso.

Santos, Lidia. *Kitsch tropical*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Impreso.

Schiavo, Leda. "Los paraísos artificiales de Valle-Inclán". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. 4.7-8 1990. 13-34. Impreso.

*Sicario*. Dir. Novoa, José. Perf. Laureano Olivares, Herman Gil, Néstor Terán, Melissa Ponce, Gledys Ibarra. DVD Joel Films, 1994. Película.

Simonett, Helena. "Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L.A." *Ethno-musicology* 45.2 (2001): 315. Impreso.

Skar, Stacey Alba D. "El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario Tijeras y María Ilena eres de gracia." *Alpha (Osorno)* (2007): 115-31. Impreso.

*Traffic*. Dir. Steven Soderbergh. Perf. Michael Douglas, Don Cheadle, Benicio Del Toro, Luis Guzmán, Dennis Quaid, Catherine Zeta-Jones, Steven Bauer, Benjamin Bratt, James Brolin, Erika Christensen, Clifton Collins Jr., Miguel Ferrer, Albert Finney, Topher Grace, Amy Irving. Netflix 2010. Película.

Solís, Patricio. *Inequidad y movilidad social en Monterrey*. México, D.F.: El colegio de México, 2007. Impreso.

*Solo quiero caminar*. Dir. Agustín Díaz Yanes. Perf. Diego Luna, Victoria Abril y Ariadna Gil. DVD Twentieth Century Fox, 2009. Película.

Sosa-Ramírez, Manuel. *El nuevo teatro español y latinoamericano: un estudio transatlántico: 1960-1980*. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004. viii, 2004. Impreso.

Spiller, Roland, ed. *Culturas del río de la plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1995. Impreso.

Stam, Robert. *Literature and Film*. Malden, MA, USA: Blackwell Pub., 2005. Impreso.

Suarez Rendón, Gerardo. *La novela sobre la violencia en Colombia*. Bogotá: Luis F. Serrano, 1966. Impreso.

*The Thomas Crown Affair*. Dir. John McTiernan. Perf. Pierce Brosnan Rene Russo y Denis Leary. DVD Metro-Goldwyn-Mayer, 2010. Película.

Thoumi, Francisco E. *El imperio de la droga: narcotráfico, economía y sociedades en Los Andes*. Bogotá: planeta, 2002. Impreso.

Tittler, Jonathan. *Violencia y literatura en Colombia*. Madrid: Orígenes, 1989. Impreso.

Troncoso, Mario. "De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960 (Hacia un proyecto de investigación)". *Violencia y literatura en Colombia*. Ed. Jonathan Tittler. Madrid: Orígenes, 1989. 31-40. Impreso.

Tokatlian, Juan. *Globalización, narcotráfico y violencia*. Bogotá: Norma, 2000. Impreso.

Usó, Juan Carlos. *Drogas y cultura de masas: España (1855-1995)*. Madrid: Taurus, 1996.

Impreso.

---. *Spanish Trip: la aventura psiquedélica en España*. Barcelona: La liebre de Marzo, 2001.

Impreso.

Valenzuela Arce, José Manuel. “(Re)creación del melodrama en el narcocorrido y la canción ranchera”. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Hermann Herlinghaus. Santiago: Cuarto Propio, 2002. 157-169.

Impreso.

Valbuena, Carlos. *El cartel de los corridos prohibidos*. Bogotá: Printer Colombiana, 2006.

Impreso.

---. “Narcocorridos y plan Colombia.” *Revista venezolana de economía y ciencias sociales* 10.3 (2004): 13-37. Impreso.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2005. Impreso.

Valverde, Umberto. *Quítate de la vía Perico*. Bogotá: Espasa, 2001. Impreso.

Valle-Inclán, Ramón. *Claves líricas: aromas de leyenda; El pasajero; La pipa de Kif*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976. Impreso.

Vázquez Medel, Manuel Ángel en “Del escenario espacial al emplazamiento.” *Sphera publica*, n. 0, (2000): 119-135. Impreso.

27 horas. Dir. Montxo Armendáriz. Perf. Martxelo Rubio, Maribel Verdú y Jon San Sebastián.

DVD Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, 2006. Película.

Von der Walde, Erna. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia." *Iberoamericana* Vol. 1,

No. 3, (2001): 27-40. Impreso.

Wade, Peter. *Música Raza y nación; música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la

República, 2002. Impreso.

Wald, Elijah. *Narcocorrido: a journey into the music, drugs, guns, and guerrillas*. New York:

2001. Impreso.

Williams, Raymond L. "Manuela: La primera novela de La violencia". *Violencia y literatura en*

*Colombia*. Ed. Jonathan Tittler. Madrid: Orígenes, 1989: 19-29. Impreso.

---. *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Bogotá: Tercer mundo editores, 1991.

Yallop, David *Alianza maldita [Unholy Alliance]*. Barcelona: Planeta, 2000. Impreso.

Youngers, Colletta A. 'Drogas, narcoterrorismo y relaciones entre Estados Unidos y América

Latina' *Narcotráfico: Europa, Estados Unidos, América Latina*. Bogotá: Universidad de los

Andes, 2006. Impreso.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002. Impreso.