

Felipe Oliver Fuentes Krafczyk

Narcoficciones

Nuevas geografías,
nuevos apuntes



Akademia

En este libro, el autor realiza una selección y actualización de sus mejores trabajos, centrándose en el análisis de la estética de las nuevas “narcogeografías” literarias de Galicia, Campo de Gibraltar, Colombia y México. Estos lugares han desarrollado su propia poética en torno a este fenómeno social que debe ser analizado en sus cruces y correspondencias con otras formas de producción cultural.

Con esto en mente, los escritos aquí reunidos dialogan con el universo musical, el vasto imaginario cinematográfico sobre el crimen organizado, la crónica periodística e incluso la poesía. Bajo esta perspectiva, estos nuevos apuntes abonan a una discusión académica necesaria sobre el tema de la narcoliteratura y sus implicaciones.

Narcoficciones
Nuevas geografías, nuevos apuntes



Colección Akademia
Arte y Literatura

Narcoficciones

Nuevas geografías,
nuevos apuntes

Felipe Oliver Fuentes Krafczyk

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias



*Narcoficciones. Nuevas geografías,
nuevos apuntes.*

Primera edición digital, 2026

D. R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C. P. 36000

Producción:
Programa Editorial Universitario
Mesón de San Antonio
Alonso núm. 12, Centro
C. P. 36000
editorial@ugto.mx

Diseño de portada: Jaime Romero Baltazar
Corrección y formación:
Yadira María Teresa Cuéllar Miranda

Se permite descargar la obra y
compartirla siempre y cuando se dé
crédito de manera adecuada. No se
permite remezclar, transformar o crear
a partir del material, ni usarlo para fines
comerciales.



ISBN: 978-607-580-276-3

Hecho en México
Made in Mexico

Índice

Nuevas geografías, nuevos apuntes	9
---	---

Nuevas geografías

Enfermedad, memoria y trauma en las narcoficciones gallegas	17
--	----

Tres tesis sobre las narcoficciones gallegas	33
--	----

Campo de Gibraltar. Triple frontera, espacio de excepción y zona de sacrificio	47
---	----

Nuevos apuntes

Estéticas de la narconarrativa mexicana	65
---	----

Sobre la Generación ¡Bang! y “Un vaquero cruza la frontera en silencio”	83
--	----

Un mito clásico para describir un horror muy contemporáneo. <i>Antígona</i> González de Sara Uribe	97
---	----

Mirar de cerca el horror: <i>Los ejércitos</i> de Evelio Rosero y <i>Laberinto</i> de Eduardo Antonio Parra	109
--	-----

Nota	121
----------------	-----

Bibliografía	123
------------------------	-----

Nuevas geografías, nuevos apuntes

En el año 2013 publiqué un librito con un título excesivamente académico: *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Hay una razón detrás del título: unos meses antes de entregar el borrador al editor, concedí una breve entrevista a un diario local interesado en recoger algunas impresiones sobre la narcoliteratura. En dicha entrevista hablé sobre Fernando Vallejo, Jorge Franco, Yuri Herrera, Élmer Mendoza y algunos autores más, y me cuidé muy bien de repetir varias veces que mi material de trabajo se enfocaba esencialmente en la ficción. El mismo día que apareció la entrevista en el suplemento cultural dominical del diario, un policía de altísimo rango me contactó para pedirme una cita. Me aterró, naturalmente. Esta última afirmación puede resultar incomprendible para un eventual lector extranjero, pero no para un mexicano. En México no existe una frontera clara entre las autoridades y los delincuentes. De hecho, en no pocas oportunidades las autoridades se comportan peor que los delincuentes a los que dicen combatir. Precisamente por eso los mexicanos por instinto y por principio desconfiamos de la policía, la evitamos, incluso le tememos. Y ahí estaba un agente, o supuesto agente, pidiéndome una entrevista para hablar de narcotráfico. Lo cité en la facultad de la universidad para la que en ese entonces laboraba, ¿qué otra cosa podía hacer? Al día siguiente, justo a la hora en punto, el caballero se apareció en mi cubículo y con excesiva amabilidad me mostró sus identificaciones. Lo invité a sentarse en la silla que ocupaban mis alumnos cuando necesitaban una asesoría académica, y durante la siguiente media hora respondí con asombro a todas sus preguntas. Resumiendo, el agente quería saber cuál era mi vinculación real con el narcotráfico y qué

era exactamente lo que investigaba. Con la mayor claridad posible le expliqué que en ese momento la industria editorial hablaba a diestra y siniestra sobre la existencia de una narcoliteratura, y yo quería precisar si efectivamente estábamos frente a un nuevo subgénero literario, o si por el contrario estábamos frente a una invención del mercado para vender libros; le expliqué que mi trabajo consiste en analizar estéticamente obras de ficción y le expliqué que mi vinculación con el narcotráfico era (y es) inexistente. Antes de despedirse y agradecerme mi tiempo, siempre con excesiva amabilidad –hay que decirlo–, me dijo unas palabras que nunca olvidaré: “mejor ándese con cuidado, doctor”. ¿Era un consejo o una amenaza? Hasta el día de hoy me pregunto quién era realmente esa persona y qué buscaba exactamente. Pero no eché en saco roto sus palabras y cuando entregué el manuscrito de mi librito al editor escogí ese nombre excesivamente académico como para dejar muy en claro que mi aproximación a la materia era netamente estética. Me interesaba analizar las ficciones en torno al narcotráfico para elaborar una especie de poética en su sentido aristotélico.

Como inevitablemente ocurre en estos casos, apenas se publicó mi libro distintos colegas y amigos comenzaron a recomendarme títulos que no conocía o que no había incluido en mis “apuntes”. Así entré en contacto con las nuevas “narcogeografías” literarias. Partiendo por Galicia, región que paradójicamente me es muy cercana por cuestiones familiares. Aprovechando una visita de mi esposa a su ciudad natal, un librero compostelano me hizo llegar las novelas *Todo es silencio* (2010) de Manuel Rivas, *Denso recendo a salgado* (2010) de Manuel Portas y *Todo OK* (2012) de Diego Ameixeiras. Un día recibí por WhatsApp una versión electrónica del trabajo periodístico de Nacho Carretero, *Fariña* (2015): “están tratando de censurar este libro en España –me explicó el remitente–, ¡jódelos y escribe sobre el narco gallego!”. También intervino el azar: curioseando por entre libros usados en una feria ambulante de una turística ciudad mexicana me encon-

tré un ejemplar de *Narcos* (2001) de Carlos Reigosa. En algún momento comprendí que Galicia no sólo tenía narcotráfico, sino que tenía además narcoliteratura. O comenzaba a tenerla. Ciertamente cuenta con todos los elementos para desarrollar lo que el propio Nacho Carretero, en el epílogo de *Fariña, la novela gráfica* (2019), define como la “explotación narrativa y cultural de una realidad” (120). En efecto, Galicia ha desarrollado su propia “narcomitología” gracias a apellidos “ilustres” como Charlin, Oubiña o Bugallo, la espectacular Operación Nécora¹, la valiente gesta de las madres, la tragedia de las jóvenes vidas perdidas por la droga y hasta la descomunal planeadora Patoca que tanta fama le valió a su piloto.

Fariña ha contribuido enormemente a la proliferación de ficciones en torno al narcotráfico en España. El libro de Carretero es sin duda alguna axial mas no necesariamente pionero. El propio Carretero señala en el epílogo recién aludido que

el ruido que provocó la publicación de *Fariña* ayudó a esta demanda, y de pronto los periódicos y las televisoras volvían a interesarse por Vilagarcía, Cambados o Vilanova; las editoriales reeditaban joyas escritas a principios de los años noventa que habían sido abandonadas, y nombres propios olvidados volvían a ser pronunciados. (118)

Aquí Carretero se refiere a trabajos periodísticos como *La conexión gallega, del tabaco a la cocaína* (1991) de Perfecto Conde y *La Operación Nécora* (1997) de Felipe Suárez, pero en el ámbito de la ficción Carlos G. Reigosa, Manuel Portas, Manuel Rivas o Diego Ameixeiras habían publicado ya novelas sobre el narcotráfico en las rías; “muy poco bagaje para tamaña historia”, según afirmó Paula Corroto a principios del 2018 en

¹ La madrugada del 12 de junio de 1990, desde Madrid, 350 policías movilizados arrestaron a cerca de cincuenta narcotraficantes en distintos puntos de Galicia. Bajo las órdenes del juez Baltazar Garzón, este despliegue policial es considerado como el primer gran golpe judicial en contra del narcotráfico en Galicia.

un artículo publicado en el portal digital de la revista *Letras Libres*². Irónica o proféticamente, ese mismo año aparecerían en las librerías títulos como *La marea roja* de José Manuel del Río, *Operación Bucéfalo* de Juan Cal y *Vivir sin permiso* de Manuel Rivas. La novela de Rivas fue además adaptada a la televisión y comenzó a transmitirse por Telecinco. Un año después se estrenó la película de Paco Plaza, *Quien a hierro mata*. El bagaje se amplió considerablemente.

La conexión entre los cárteles colombianos y mexicanos con los clanes gallegos no es nueva, pero sí carecía de un relato, de una narrativa que visibilizase las problemáticas específicas de la región. Desde luego, el narcotráfico en general y la narcocultura en particular no son propiedad exclusiva de Galicia. Al sur de la península ibérica el narcotráfico en Campo de Gibraltar cuenta también con sus ficciones, como *La reina del Sur* (2002) de Arturo Pérez Reverte, la película *El niño* (2014) de Daniel Monzón y novelas como *Lejos del corazón* (2018) de Lorenzo Silva y *Moroloco* (2019) de Luis Esteban, por dar algunos ejemplos.

No quisiera dejar de mencionar algunas novelas negras y *thrillers* españoles en donde el narcotráfico igualmente aparece: me refiero a textos como *31 noches* (2012) de Ignacio Escolar, *La estrategia del pequinés* (2013) de Alexis Ravelo, *Golpes* (2018) de Pere Cervantes o *La tragedia del girasol* (2018) de Benito Olmo. Sin embargo, es justo reconocer que en estos casos el narcotráfico es un simple telón de fondo hasta cierto punto prescindible; el devenir de un yo, el carisma del detective y la intriga *per se* pesan mucho más que la profundización en las problemáticas específicas que genera el narcotráfico al interior de la sociedad. Dicho con otras palabras, el narco está ahí como una insinuación antes que como una problematización. Valga también una mención para Ramón Palomar, quien en sus novelas *60 kilos* (2013) y *La gallera* (2019) ha

² Disponible en <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/el-narco-el-relato-que-falta-en-galicia>

construido un universo narrativo originalísimo ambientado esencialmente en Valencia y poblado por narcotraficantes, le-gionarios corruptos, galleros, sicarios y gitanos despiadados. En esta ocasión, sin embargo, me concentraré en Galicia y Gibraltar, los dos puntos más “calientes” de España. Galicia y Gibraltar son “mis nuevas geografías” de la narcoficción.

Cuando apareció *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*, la cantidad de libros sobre el narcotráfico –lo mismo de ficción que de no ficción– que se publicaban en México era sencillamente abrumadora. No era para menos, apenas unos años antes el entonces presidente Felipe Calderón declaró la guerra al narcotráfico y el país se tiñó de sangre (mientras escribo estas líneas la violencia sigue en ascenso). Nadie entendía en qué consistía exactamente la declaración bélica pronunciada en televisión nacional por el entonces presidente, pero a partir de ese momento las masacres comenzaron a sucederse una detrás de la otra, la prensa apenas si hablaba de otra cosa y la palabra “narco” se convirtió en un prefijo ultraversátil que daba lugar a todo tipo de conceptos como “narcodólares”, “narcojuniors”, “narcoviolencia”, “narcofosas” y así un largo etcétera. Las editoriales capitalizaron el momento y de la noche a la mañana surgió el término narcoliteratura, hoy tan arraigado que ya no vale la pena cuestionar su validez o pertinencia. “Toda mesa de novedades tiene al menos tres libros sobre el narcotráfico”, escribió alguna vez el crítico Rafael Lemus en la revista *Letras Libres*³. Ante la avalancha de lecturas y la imposibilidad de mantenerme al día, opté por seleccionar un conjunto determinado de ficciones para volcar mi atención sobre ellas. El debate comenzaba y quería poner mis ideas en circulación lo más pronto posible. No me arrepiento, creo haber abonado a una discusión académica todavía vigente. Sin embargo, reconozco que la narcoliteratura es un fenómeno intermedial que puede y debe ser analizado en sus cruces y correspondencias

³ Disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>

con otras formas de producción cultural, como la música, el periodismo, el testimonio, el cine, la televisión, etcétera. En la segunda parte de este libro regreso a esos textos que en su momento pasé por alto y de paso reviso algunos publicados con posterioridad al año 2013. Si en aquella ocasión me centré exclusivamente en la ficción narrativa, aquí opté por privilegiar los textos que de manera explícita o velada dialogan con otras formas discursivas como el riquísimo repertorio que ofrece el universo musical, el no menos basto imaginario cinematográfico sobre el crimen organizado, la crónica periodística e incluso la poesía lírica. Son “mis nuevos apuntes” de la narcoficción. Muy probablemente sean también “mis últimos apuntes” sobre la materia.

Nuevas geografías

Enfermedad, memoria y trauma en las narcoficciones gallegas

En mi libro titulado *Apuntes para una poética de la narcoliteratura* (2013) dediqué un capítulo a un motivo central de las principales narcoficciones lo mismo en Colombia que en México: la enfermedad, deformidad, modificación o destrucción del cuerpo como alegoría de los males sociales generados por el narcotráfico. En efecto, en narraciones provenientes de ambas naciones abundan los cuerpos enfermos, deformes, destruidos o simplemente marcados por las señales de la violencia. Por dar algunos ejemplos rápidos, en la famosa novela colombiana *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, la heroína sube drásticamente de peso cada vez que comete un asesinato. La culpa y la expiación tienen un impacto directo sobre su cuerpo, es posible “leer” los crímenes de Rosario (crímenes del Cártel de Medellín) en sus caderas y en sus pechos. Pienso también en la novela *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar Moreno, en donde una jovencita modifica su busto con prótesis de silicona cada vez más grandes hasta que su pecho literalmente estalla y pierde la posibilidad de seguir utilizando su cuerpo para prostituirse entre los narcotraficantes. Por dar un último ejemplo, en *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez, un docente de leyes sufre de disfunción eréctil como consecuencia de un evento postraumático en el que casi pierde la vida. La condición del protagonista de manera obvia metaforiza a toda una generación de colombianos impotentes frente a la violencia del narcotráfico.

En el caso mexicano, los ejemplos son también sugerentes; en *Juan Justino Judicial* (1996) de Gerardo Cornejo, novela sobre los contubernios y complicidades entre el narcotráfico y los altos mandos policiacos, el protagonista

sufre de un aparatoso cáncer testicular. Como si se tratase de una copia grotesca del retrato de Dorian Gray, el órgano hinchado y tumefacto es un reflejo del alma corrompida del protagonista. Un caso similar es el de Santos Rodríguez, personaje de *La conspiración de la fortuna* (2005) de Héctor Aguilar Camín: después de una exitosa carrera política que casi lo lleva a la presidencia de la República, Santos termina encadenado a una silla de ruedas con el rostro desfigurado y sin poder apenas hablar después de sobrevivir a un atentado perpetrado por un grupo de sicarios. La lista de ejemplos podría alargarse considerablemente, pero basten por ahora los aquí expuestos para mostrar la presencia reiterada (con algunas variantes) del mismo motivo, sin duda central dentro del universo de la narcoliteratura y vaso comunicante entre ficciones colombianas y mexicanas.

Trasladando la mirada al otro lado del océano, la enfermedad es un motivo recurrente en no pocas narcoficciones gallegas. Más aún, es el gran vaso comunicante entre Latinoamérica y el norte de España. Por ejemplo, en la excelente película de Paco Plaza *Quien a hierro mata* (2019) un conocido narcotraficante cambadés llamado Antonio Padín ingresa a una residencia para ancianos. El capo padece de una enfermedad degenerativa (nunca se aclara cuál) y conforme transcurre la narración el espectador asiste a un notable deterioro en sus funciones psicomotrices. Y más importante todavía, el espectador asiste a una venganza cruel ejecutada por Mario, el enfermero a cargo de los cuidados de Padín. Lo anterior no es fortuito, en el pasado el hermano de Mario murió como consecuencia de su adicción a la heroína y el enfermero culpa a Padín por haber inundado Galicia con las drogas que destruyeron a la juventud en general y a su hermano en particular. Así, teniendo a un envejecido e indefenso Padín a su merced, Mario se dedicará a torturarlo física y psicológicamente durante toda la película.

Por dar otro caso, en *Vivir sin permiso* (2018) Manuel Rivas pone en escena a Nemo Bandeira, un capo de la fic-

ticia población de Oeste en las primeras etapas del Alzheimer. Mientras su memoria se pierde de manera progresiva e irremediable, Bandeira enfrenta la embestida de una nueva generación de narcotraficantes cuyas conexiones con los brutales cárteles mexicanos amenazan con reconfigurar todo el narcotráfico en Galicia.

Por su parte, en la novela *Golpes de luz* (2021), de Leticia Costas, una periodista llamada Xulia regresa a Galicia para cuidar de su madre y para distanciarse del dolor causado por su reciente divorcio. La novela se estructura mediante la intercalación de tres voces narrativas: Luz, Xulia y Sebas (abuela, hija y nieto respectivamente). Como el título mismo lo sugiere, el personaje principal es Luz, una mujer afectada por una condición no del todo clara. En efecto, aunque la anciana fue diagnosticada como esquizofrénica, su hija Xulia afirma que el “diagnóstico foi erróneo e que a medicaron para unha enfermidade que non padece” (117). Al final de la novela, el lector comprende la condición de Luz como el resultado de un profundo trauma originado en un crimen cometido por la propia Luz: el asesinato en defensa propia de su marido, un poderoso narcotraficante en la Galicia finisecular. En cualquier caso, y al margen de su diagnóstico u origen, la enfermedad de Luz es fundamental en el desarrollo de la novela.

Por último, valga una rápida mención al personaje de Inés, protagonista de la novela *Todo OK* (2012) de Diego Ameixeiras, quien padece una lesión en el nervio ciático que le produce un dolor permanente en la pierna. En la novela de Ameixeiras, Inés espera un juicio por narcotráfico y ante el temor de ir a la cárcel comienza a denunciar a sus compañeros a cambio de amnistía.

Aunque la lista de ejemplos podría alargarse, el punto, me parece, ha quedado claro: la enfermedad es una metáfora recurrente en las ficciones gallegas sobre el narcotráfico. Se trata de una variante del motivo corporal previamente observado en las ficciones colombianas y mexicanas. A ambos lados del océano, novelistas y cineastas somatizan en el cuer-

po la memoria dolorosa y culposa de una comunidad devastada por el narcotráfico. La metáfora es posible gracias a una larga conceptualización del espacio social como un gran organismo vivo y latente. Lo social suele ser pensado como un gran cuerpo configurado por la suma de los individuos que integran la comunidad. Por consiguiente, el cuerpo del individuo no puede ser pensando como algo asilado, inconexo o excepcional. Es la sociedad en su conjunto, lo mismo en Colombia que en México y en Galicia, la que se percibe y se autorepresenta desde el mal, la enfermedad o la destrucción. En el caso específico de Galicia, la representación literaria de la enfermedad suele venir acompañada de un componente degenerativo. Es decir, hablamos de malestares progresivos y muchas veces irreversibles cuyos efectos se agravan con el tiempo. Y al llegar a este punto, es inevitable dedicar algunas líneas a otro motivo central dentro de las narcoficciones gallegas estrechamente vinculado con el tiempo: la memoria.

Para entender hasta dónde la memoria es vital dentro del universo de las narcoficciones gallegas, basta con citar dos novelas publicadas en el mismo año, 2018. La primera de ellas es *La marea roja* de José Manuel del Río, protagonizada por Dani Gasolina, un piloto de planeadoras del clan hegemónico en Galicia. Dani Gasolina posee una rarísima condición conocida como hipertimesia que consiste en la sorprendente capacidad para recordar hasta el más mínimo y trivial detalle de todos los acontecimientos vividos. Si acaso vale el símil, Dani Gasolina cuenta con las mismas habilidades que el célebre personaje borgiano Funes el memorioso. En el extremo opuesto, tenemos el ya referido caso de Nemo Bandeira, protagonista de *Vivir sin permiso* de Manuel Rivas, quien padece las primeras etapas del Alzheimer. De un lado de la balanza tenemos la memoria superlativa, la incapacidad de olvidar el detalle más ínfimo o insignificante; del otro, el fenómeno opuesto, la batalla imposible por preservar una memoria que al final terminará por perderse del todo. Ambas novelas llevan al extremo la obsesión por la memoria, por lo que es im-

posible soslayar este motivo como un componente esencial de las narcoficciones gallegas. Ahondemos en esta dirección.

En un ensayo titulado *Las sombras del mañana, la dimensión subjetiva de la política* (2002) Norbert Lechner analiza la memoria como un proceso colectivo en construcción permanente. La memoria no es algo dado de una vez y para siempre. Por el contrario, una comunidad determinada organiza sus recuerdos a partir de las distintas versiones en disputa para erigir, siempre de manera provisional, un relato particular. En palabras de Lechner:

La memoria es una forma de distinguir y vincular el pasado en relación al presente y al futuro. No se refiere tanto a la cronología de hechos que han quedado fijos en el pasado como a su significación para el presente. ... Por eso la verdad de la memoria no radica tanto en la exactitud de los hechos como en el relato y la interpretación de ellos. La memoria es una relación intersubjetiva, elaborada en comunicación con otros y en determinado entorno social. En consecuencia, solo existe en plural. La pluralidad de memorias conforma un campo de batalla en que se lucha por el sentido del presente en orden a delimitar los materiales con los cuales construir el futuro. A la luz del presente las memorias seleccionan e interpretan al pasado. Algunas cosas son valoradas, otras rechazadas. (62)

La memoria se localiza y construye en un determinado entorno social fuera del cual las distintas versiones en disputa carecen de cualquier sentido posible. En el caso específico de Galicia, detrás de la obsesión por la memoria subyace la necesidad implícita por justificar la complacencia e incluso franca colaboración de la comunidad ante la expansión del narcotráfico en la última década del pasado siglo. Me refiero a la necesidad de insistir en ciertos factores políticos y económicos como la marginación y abandono por parte del Estado y la precariedad laboral y falta de oportunidades profesionales de una región eternamente condenada a sobrevivir de la pesca.

En este contexto nada alentador, el muy lucrativo negocio del contrabando de cigarrillos fue percibido como un paliativo deseable en lo económico e inofensivo en lo social. Para nadie es un secreto que el tráfico de cocaína en Galicia fue precedido por el contrabando de cigarrillos⁴. Así, la construcción de un relato sobre la pobreza y el abandono por parte del Estado coadyuva a la formulación de una interpretación hasta cierto punto exculpatoria del presente. Dicho con otras palabras, la comunidad elige una representación victimista del pasado para justificar la emergencia del contrabando como una alternativa económica tan redituable como inevitable. En *La marea roja* José Manuel del Río traza una genealogía del estraperlo que abarca desde el wolframio extraído ilegalmente en las minas de Ourense y utilizado por los alemanes para blindar vehículos militares durante la segunda guerra mundial hasta la cocaína a finales del pasado siglo, pasando por el tabaco rubio de batea como el enlace entre ambos bienes. Todo ello en el marco de lo que el autor define con ironía como el “cliché gallego sobre cómo introducir algo codiciado por el resto de Europa desde un cacho de tierra subdesarrollado” (100). Los miles de kilómetros de costa que posee Galicia y las condiciones generalizadas de atraso económico normalizaron la existencia del contrabando. Por decirlo de algún modo, la naturaleza dispuso las condiciones geográficas idóneas para la realización de la actividad⁵ y el Estado

⁴ El fenómeno ha sido ampliamente documentado por los periodistas Perfecto Conde en *La conexión gallega, del tabaco a la cocaína*, Felipe Suárez en *La Operación Nécora. Colombia-Sicilia-Galicia, triángulo mortal* y Fariña de Nacho Carretero. En el caso de la ficción, la novela *Narcos* de Carlos Reigosa refiere con detalle la transición del tabaco a la cocaína por parte de los “señores do fume”.

⁵ Nacho Carretero en *Fariña* y Víctor Méndez Sanguos en *Narcogallegos, tras los pasos de Sito Miñanco* dedican varias páginas a la descripción de la costa gallega para explicar hasta qué punto la geografía favorece la realización del contrabando. En el caso de la ficción, en la novela *Todo es silencio* de Manuel Rivas (2015) un narcotraficante de nombre Mariscal defiende la posición estratégica de Galicia como idónea para el comercio de cocaína en los siguientes términos: “tenemos los mejores argumentos para este negocio. Una costa formidable, llena de escondrijos. Un mar secreto, que nos protege. Y estamos cerca de

con su indiferencia hacia la región prestó las justificaciones morales necesarias. “Un buen legado para una Galicia pobre, demográficamente inversa, a hora cambiada, de eterna lluvia y con unos veranos idénticos a los de Dinamarca. Tan diferente del resto de la península y tan fútil en su esquina” (100), ironiza José Manuel del Río.

La interpretación victimista de un pasado marcado por la pobreza generalizada del entorno, la falta de oportunidades laborales y la ausencia del Estado en la región posibilitó la emergencia del narcotraficante como el héroe generoso y sensible que ayudaba a la comunidad. En la novela *Todo es silencio* de Manuel Rivas (2010) un poderoso narcotraficante de la ficticia región de Noitía al ser cuestionado por la prensa emite la siguiente reflexión:

Y en el supuesto, ¡en la hipótesis!, de que hubiese contrabandistas, los contrabandistas serían gente honrada. Por lo menos los de Noitía. ¿A quién perjudican? ¿A Hacienda? ... Se habla mucho del crimen organizado. Crimen organizado por aquí, crimen organizado por allá. También en su periódico se habla en los últimos tiempos de presencia del “crimen organizado” en Noitía. Yo lo que digo es que en todas partes hay perros descalzos. Si el crimen está organizado, ¿por qué el Estado no se organiza mejor? (185)

De estas palabras destaco, en primer término, la construcción del narcotraficante como una figura honrada que no perjudica a la comunidad;⁶ en todo caso, perjudica los intereses de Hacienda, lo que explica la demonización por parte de

los puertos madre. Del suministro. Así que lo tenemos todo. Tenemos costa, tenemos depósitos, tenemos barcos, tenemos hombres. Y lo más importante todavía. ¡Tenemos huevos!” (106). Estas palabras, con apenas algunas variantes, las pronuncia Antonio Ferreiro “Ferro” en el primer episodio de la serie de televisión *Vivir sin permiso*.

⁶ Estas palabras recuerdan, sin duda, a Manuel Díaz, quien a decir de Nacho Carretero en *Fariña* defendió apasionadamente a los contrabandistas arguyendo su absoluta honorabilidad.

una prensa tan sospechosa en su hipocresía como el propio Estado. Asimismo, las palabras del ficticio contrabandista transfieren al Estado toda la responsabilidad por la existencia del crimen organizado, pues si el primero se organizase el segundo tendría nulas posibilidades de prosperar. Nos enfrentamos, entonces, a un ejercicio admirable de retórica perversa. El mito del narco bueno y generoso tan arraigado en Colombia y en México se abre paso en Galicia a través de un conjunto de contrabandistas que supieron granjearse el apoyo y la simpatía popular. Sin embargo, y como veremos a continuación, el discurso sobre el narcotráfico nunca es simple ni mucho menos reductible a categorías maniqueas.

Hablar de narcotráfico en países como Colombia y México implica hablar de una violencia excesiva, indiscriminada y espectacular: ejecuciones a plena luz del día en espacios públicos, cuerpos amputados expuestos en las grandes avenidas o colgados en los puentes vehiculares, civiles asesinados en actos de narcoterrorismo y otros tantos horrores cotidianos. Nada de esto ocurre en Galicia. El pasado traumático que los novelistas pretenden exorcizar, el mismo que en el discurso literario es representado alegóricamente desde la enfermedad, apunta en otra dirección. Apunta al vacío generacional resultante de la doble pandemia de heroína y VIH.

En *Golpes de luz* Xulia prepara un reportaje sobre “a evolución do consumo e do tráfico de drogas en Galicia desde os 80 ata a actualidade” (99). Una historia que Xulia en su memoria asocia con la desaparición de su padre: “pensei en que papá marchou xusto no medio do *boom* da heroína en Galicia, coma un can funxido da rabia. Aínda que ambas as cousas non estean directamente relacionadas, non podo evitar facer esa asociación” (43). En realidad, ambos eventos están más que relacionados. El padre de Xulia era un violento narcotraficante al que la madre asesinó para proteger a la hija y a ella misma. Como corolario, enterró el cuerpo en el jardín de la casa y durante años le hizo creer a la niña (y luego a la adulta) que el padre las abandonó para marchar a la Argentina. Por

lo tanto, la memoria familiar de Xulia y el reportaje sobre la evolución y el consumo de drogas en Galicia que ella misma prepara están íntimamente ligados, forman parte de un mismo entramado que poco a poco se irá develando frente al lector. Concentrándonos por ahora en el reportaje, es evidente que cubrir cuarenta años de historia en unas cuantas palabras no es una tarea fácil. A manera de resumen la propia Xulia ofrece las siguientes palabras:

Estamos falando dos primeiros tempos da democracia despois de catro décadas de ditadura, con paro disparado. Así empezaron os rapaces a meterse na descarga do tabaco. Cobraban máis nunha noite descargando ca nun mes de traballo. Iso, ao principio, porque chegaba un momento en que lugar de pagarlles en cartos, os narcos pagábanlles en haxix. Así é como moitos empezaron a consumir. Do haxix pasaron ás anfetaminas, das anfetás ao LSD e, de aí, á heroína. (99-100)

El “inocuo” contrabando de cigarrillos en algún momento mutó al tráfico de hachís y heroína y los jóvenes mutaron de cargadores de fardos a consumidores de drogas duras. Y entonces sobrevino “unha invasión” (100) y cientos de jóvenes comenzaron a caer

como moscas: había semanas en que nalgunhas vilas galegas se enterraban tres ou catro mozos. Os que non morrían da sida morrían de sobredose ou por inxectaren heroína adulterada. Cuadrillas enteiras de tíos que apenas chegaban aos trinta anos, ocupando nichos que non lles correspondían. (101)

Uno de esos jóvenes era el hermano de Mario, el enfermero de *Quien a hierro mata*. Como fue señalado con anterioridad, en el *thriller* cinematográfico de Paco Plaza un antiguo capo ingresa a una residencia de ancianos para recibir la atención médica que su delicada salud requiere. El jefe de enferme-

ros, sin embargo, tiene otros planes; primero suspende la medicación de Padín para acelerar el avance de la enfermedad, posteriormente agrega lejía en su dieta para producirle dolores estomacales y vómito compulsivo y finalmente lo vuelve adicto a la heroína. Pero lejos de encontrar algún tipo de paz en la venganza, las acciones de Mario se revierten en su contra. A pesar de su notable deterioro, Padín consigue entrevistarse con su abogado y modifica su testamento heredándole toda su fortuna al hijo nonato de Mario. En la parte final del filme los hijos de Padín arremeten contra la familia del enfermero para dejar sin efecto el testamento del padre. La última escena es tan cruel como sugestiva: Mario vuelve a casa para descubrir el cadáver de su esposa Julia con el bebé prendado del pecho, todavía succionando para alimentarse. En el último encuadre el espectador observa un hilo de sangre deslizándose por la superficie del seno hasta casi llegar al pezón, dando a entender que en cualquier instante el bebé comenzará a beber la sangre de su madre mezclada con la leche. El simbolismo es claro: el hijo nace condenado por un conflicto originado en la generación que le antecede. De ahí que beba leche con sangre como alegoría de una sociedad marcada por un pasado traumático que los padres no han logrado resolver, confrontar o conciliar.

Las narcoficciones gallegas conceden un espacio central a la memoria acaso como un intento por comprender la fisura social y generacional derivada por la irrupción y auge del narcotráfico en la última década del pasado siglo. En un estudio titulado *Tiempo de ruptura* Jörn Rüsen define el trauma histórico en los siguientes términos:

El trauma es una crisis que destruye el marco de referencia de la formación del sentido histórico y no permite dicha formación en otro marco que pudiera cumplir la misma función que el marco destrozado. El trauma puede denominarse crisis catastrófica, y así diferenciarse de otros tipos de crisis. (353)

La crisis catastrófica generada por la muerte de miles de jóvenes a consecuencia de sobredosis o VIH impide la formulación de un relato histórico coherente en torno al narcotráfico en Galicia. No basta con que los grandes capos de la cocaína, cuyos nombres son harto conocidos, eventualmente hayan sido encarcelados para crear un nuevo marco de referencia que de algún modo ajuste cuentas con el pasado. De acuerdo con Rösen:

Una crisis catastrófica destruye la posibilidad de la conciencia histórica de reelaborar la contingencia en una historia llena de sentido y significado. En este caso, son retados los principios fundamentales de la formación de sentido, principios que garantizan la coherencia de la narración histórica ... Por esta razón resulta imposible darle un lugar en la memoria a quienes padecen esta crisis. Cuando acontece una crisis catastrófica, enmudece la lengua del sentido histórico. La crisis se vuelve trauma. (354)

Existen muchas preguntas sin respuesta y no pocas contradicciones en las discusiones sobre el narcotráfico en el norte de la península ibérica. Por dar sólo un ejemplo sobre la falta de coherencia que impide la formación de sentido y significado es válido preguntarse por qué las acciones legales emprendidas por el Estado se enfocaron en los traficantes de cocaína cuando la droga que arrasó con los jóvenes fue la heroína. En su autobiografía titulada *Oubiña, toda la verdad* (2020) el conocido narcotraficante Laureano Oubiña afirma lo siguiente:

El hecho de que la heroína fuese la causante de miles de muertes no implica una mayor penalización para sus traficantes. Al contrario, la mayoría no están clasificados FIES, reciben un trato de privilegio en la cárcel y no se activa ninguna alarma social cuando salen en libertad ... Nunca, ni una sola vez, asociación antidroga alguna acudió a la visita oral de un juicio contra traficantes de heroína ... ¿No era esta sustancia la causante de las desgracias de sus hijos? (118)

En la novela *Operación Bucefalo* (2108) de Juan Cal un narcotraficante apodado Tucho Currás, *alter ego* del mismísimo Sito Miñanco, señala la misma contradicción:

La coca no; era elegante, te quitaba la resaca; te la podías tomar después de una noche de borrachera y te quedabas tan fresco. Pero por donde entra una cosa, entra otra y ahí llegó la heroína, que no venía de Colombia, sino de Turquía y que no llegaba a Europa por las rías sino por Sicilia y Nápoles. La mierda llegaba tan cortada que algunas muertes ni siquiera eran por sobredosis, sino por el veneno que contenía ... Entre los chavales nacidos a finales de los sesenta no se salvó casi nadie. Acabaron enganchados, con sida o muertos. Y en los pueblos, la gente los miraba como apestados. A nosotros no; nosotros éramos la gente que daba trabajo al pueblo, los contrabandistas honrados que pagaban los sueldos con hachís o con cocaína. (40)

En unas cuantas palabras, “por donde entra una cosa, entra otra y por ahí llegó la heroína”, Currás niega y afirma la corresponsabilidad de los capos de la cocaína en los estragos causados por la heroína. En unas cuantas palabras reconoce la crisis catastrófica por la muerte de miles de jóvenes y dignifica a los narcotraficantes como honrados proveedores de empleo. El resultado es ambiguo y contradictorio. Hace falta un nuevo marco de referencia que dote al relato histórico de un sentido capaz de asimilar coherentemente la percepción favorable de los traficantes de cocaína como los benefactores de la comunidad frente al abandono del Estado, con la crisis catastrófica ocasionada por la abundancia de heroína. El auge de los grandes capos de la cocaína en Galicia es también el origen de la pandemia de heroína y VIH que arrasó con la vida de miles de jóvenes. De ahí que las narcoficciones gallegas concedan un espacio central a la memoria como consecuencia inevitable del trauma, de la culpa. De ahí también que recurran a la representación de males degenerativos como una metáfora de una sociedad “enferma de pasado”. La comunidad toleró el

ascenso del narcotráfico, incluso contribuyó a su expansión y consolidación bajo la excusa de que en el fondo sólo perjudicaban a Hacienda, y en un efecto *boomerang* pagó con la vida de los jóvenes. Pero para poder exorcizar el pasado es necesario comprenderlo, construir un relato inteligible y libre de contradicciones. No es suficiente con que los grandes capos de la cocaína eventualmente hayan sido encarcelados, existen todavía muchas preguntas sin respuesta. ¿Realmente los capos de la cocaína no tuvieron relación alguna con los de la heroína? De ser así, ¿quién o quiénes introducían la heroína en Galicia? ¿Por qué no fueron perseguidos por el Estado? ¿Por qué el Estado se ensañó con los contrabandistas de cocaína, pero toleró o encubrió a los de heroína?

Si la memoria se ocupa menos de la exactitud de los hechos que de su interpretación y significación, es evidente que al abordar el narcotráfico en Galicia los novelistas oscilan en una posición ambivalente en donde recuerdan con nitidez la pobreza y abandono por parte del Estado al tiempo que olvidan o soslayan las devastadoras consecuencias sociales de la doble pandemia de heroína y VIH. Estas operaciones, me refiero al recuerdo y al olvido, han sido llevadas al límite con Dani Gasolina y Nemo Bandeira, situados en los límites opuestos de la memoria. El recuerdo y el olvido juegan un papel clave al seleccionar las visiones e interpretaciones que en un momento dado la comunidad decide erigir como relevantes en demérito de otras tantas experiencias posibles que la comunidad misma prefiere silenciar total o parcialmente. En ese sentido, las narcoficciones gallegas ofrecen un relato ambiguo que justifica el contrabando como resultado de una falla estructural del Estado al tiempo que evade o desvía los nocivos efectos sociales y culturales que trajo consigo: la doble pandemia de heroína y VIH y sus devastadores efectos entre los jóvenes. Dicho con otras palabras, el relato inconcluso y contradictorio que emerge de la selección arbitraria de lo que se prioriza en oposición a lo que se soslaya pone en primer plano el abandono del Estado como una

gran justificación colectiva para la entrada de la cocaína en la región, al mismo tiempo que evade, omite o confunde su responsabilidad por la pérdida de miles de vidas gracias a la heroína.

Al estudiar las narcoficciones gallegas sobre el narcotráfico, la hipótesis preliminar apunta a la presencia central de tres motivos estrechamente entrelazados: la enfermedad, la memoria y el trauma. Los complejos daños al tejido social ocasionados por el narcotráfico encuentran en la ficción una sugerente metáfora a través de la representación de enfermedades degenerativas. Por decirlo de algún modo, el cuerpo absorbe el trauma que arrastra la memoria. Un trauma individual y colectivo. En efecto, en *Quien a hierro mata* Mario carga con el trauma de haber asesinado a su hermano en una especie de eutanasia para liberarlo de su intenso sufrimiento. En *Golpes de luz* la protagonista carga con el trauma de haber asesinado a su marido para proteger a la hija de ambos. Y más allá de estos episodios sin duda terribles vividos por los protagonistas, la comunidad en su conjunto carga con el trauma colectivo originado por la muerte de miles de jóvenes durante la doble pandemia de heroína y VIH. La enfermedad individual y social es también el vaso comunicante entre las narcoficciones a ambos lados del océano. Narcoficciones como *Quien a hierro mata*, *Golpes de luz*, *Operación Bucéfalo*, *Vivir sin permiso* o *La marea roja* pueden y deben ser consideradas como fragmentos dentro de un gran mosaico inconcluso, contradictorio y parcial que es, en sí, la memoria colectiva y reciente de Galicia. En este punto el título de la novela de Leticia Costas se revela rico en matices y significados: en su sentido literal, los golpes de luz refieren a la obsesión de la protagonista por golpear todo con el martillo que siempre carga consigo (el mismo martillo con el que asesinó a su marido); y en un sentido alegórico, la novela ofrece “golpes de entendimiento” para comenzar a develar una historia en donde lo que permanece oculto excede por mucho a lo ya sabido: “todo está cubierto por unha película de néboa negra” (99),

señala Julia al recordar/escribir su infancia en pleno apogeo del *boom* de la cocaína y de la heroína. Acaso hacen falta algunos “golpes” más para (re)organizar la memoria individual y colectiva en un relato que logre integrar el trauma en una narración coherente.

Tres tesis sobre las narcoficciones gallegas

I

Dos narcoficciones gallegas desarrollan básicamente el mismo argumento: el hallazgo fortuito de varios kilos de cocaína. La primera es la novela negra *Conduce rápido* de Diego Ameixeiras, publicada en lengua gallega en 2014 por la editorial Xerais y en castellano en 2017 por la editorial Akal. La segunda es la *nouvelle* “O medo dos ourizos”⁷ presente en *Vivir sin permiso* de Manuel Rivas, libro publicado en gallego por Xerais en 2018 y en castellano el mismo año por Alfaguara. En ambas ficciones el hallazgo de la cocaína es interpretado por los protagonistas como una especie de tesoro o milagro capaz de transformar para siempre el destino.

En la obra de Ameixeiras un joven llamado Bruno pasa la noche en la playa después de una tarde de farra. Al despertar observa, atrapado entre las pierdas, un fardo envuelto en lona con varios paquetes de cocaína en su interior. Bruno contacta a Samuel para tratar de vender la droga y repartirse las ganancias, y Samuel a su vez hace un par de llamadas. A partir de ese momento los acontecimientos se precipitan de manera vertiginosa; mafiosos, sicarios y rapaces de todo tipo desfilan por la novela tratando de hacerse con el botín. La obra se ambienta esencialmente en Santiago de Compostela. Pero lejos de resaltar las reliquias históricas de la ciudad y sus bien conocidos atractivos turísticos, Ameixeiras construye un universo narrativo a partir de los despojos de la ciudad: yonquis, camellos y rateros de poca monta. Así, la ciudad compostelana adquiere tintes sombríos y hostiles en franca

⁷ “El miedo de los erizos”.

consonancia con los personajes. La novela contiene varios giros dramáticos que aquí es ocioso resumir; baste con decir que al final “los buenos” logran birlar a la mafia y escapan con vida. Y con la droga. La escena con la que cierra la novela es hasta cierto punto un *cliché*: un balneario en el verano, los protagonistas a salvo, un recuento amoroso entre Erika y Ventura, y el botín intacto como una promesa de varios millones de euros. A Ventura le sonríe la Ventura, redondeando así la metáfora del juego que recorre toda la novela.

Por su parte, en el relato de Manuel Rivas dos pescadores –apodados los Erizos– encuentran casualmente la droga flotando en el mar a la espera de ser recogida, y deciden robarla. El texto se ambienta en la ficticia región de Oeste en la Costa da Morte, un espacio dotado de encanto. La palabra encanto no es fortuita: de hecho, es utilizada al interior de la ficción por Nor, una joven que hereda un modesto bar y asume el propósito de transformar “o rancio Morcergo” (23) en “nun hoteliño <de encanto>” (23). Y, en efecto, la atmósfera que construye Rivas evoca, a manera de chanza, un mundo encantado en el que los protagonistas circulan en una carcacha a la que llaman el Dos Caballos, el sargento de la guardia civil que hostiga a los jóvenes es apodado Ben-Hur, el mecánico que mantiene circulando al Dos Caballos es conocido como Doctor Futuro y en un momento de la narración aparece una panadera llamada Elvira a la que el propio texto define como “moi feiticeira”⁸ (50). Hasta el fortuito encuentro con la cocaína flotando en el mar la vida de los Erizos transcurre en un espacio casi mítico de tan pintoresco. Pero una vez que los jóvenes roban la droga comienzan a verse asediados por la mafia colombiana; desesperados, se esconden en el taller de chatarra de Doctor Futuro sin otro plan que esperar un milagro. Durante el encierro, Antón Santacruz se obsesiona por las teorías de la conspiración y el crimen organizado y pasa largas jornadas navegando en la red, alimentando el miedo

⁸ Muy hechicera.

de los Erizos (de ahí el título del relato) con revelaciones sorprendentes sobre el poder y la violencia de las organizaciones criminales contemporáneas. Y entonces ocurre el milagro: el padre de Nor asesina a los sicarios colombianos que asediaban a los Erizos, y estos salen de su escondite libres de todo peligro. Haciendo honor al carácter encantado de Oeste, el peligro se esfuma como por arte de magia y los pescadores pueden volver a su cotidianeidad precaria pero feliz. A nivel simbólico el apellido del protagonista, Santacruz, cobra especial relevancia: el narcotráfico es quizá omnipresente en la tierra, pero la omnipotencia todavía pertenece al reino celestial. Al final, Antón Santacruz esparce la cocaína en el mar para evitar futuras tentaciones.

Una vez expuesto lo anterior, vayamos al meollo del asunto: en ambas ficciones el narcotráfico es retratado como una presencia cercana, mas no necesariamente como una amenaza. El narcotráfico está ahí, como un mundo paralelo que no pone en riesgo a quienes están fuera de él siempre y cuando se respeten los límites. En ambas ficciones el peligro inicia sólo hasta que los protagonistas, cegados por la ambición, hurtan la mercancía. La convivencia con el narco no supone un riesgo automático para el individuo, basta con respetar los límites tácitos para no comprometer la seguridad de ninguna de las partes. El peligro inicia, conviene insistir, cuando los que están fuera del narco caen en la tentación y deciden birlar la cocaína de los que están dentro de él. Este hecho supone una diferencia radical con relación a los modos de representación del narcotráfico presentes en las narcoficciones colombianas y mexicanas. Distintas son también las realidades a ambos lados del océano. En *Fariña* Nacho Carretero computa un total de 30 asesinatos relacionados con el narcotráfico desde la década del noventa al presente, cifra ínfima frente a las decenas de miles de muertos que año con año contabiliza México. En las narrativas mexicanas (y fuera de ellas, en la realidad misma) la violencia es omnipresente y nadie está realmente a salvo; cualquiera puede ser una vícti-

ma colateral del narcotráfico dado el descontrol absoluto de la violencia.

Primera tesis: Las narcoficciones gallegas no son particularmente violentas. De hecho, cuando la violencia aparece se trata de una reacción antes que una acción consustancial al narcotráfico. A diferencia de lo que ocurre en Colombia o en México, para el ciudadano común y corriente las posibilidades de convertirse en una víctima colateral del narcotráfico son prácticamente nulas.

II

En “O medo dos ourizos”, después de birlar la cocaína Antón Santacruz se asoma al horror contemporáneo desde su escondite en el taller mecánico del Doctor Futuro. En efecto, agazapado entre carrocerías y chatarra, comienza a divagar en torno a lo que él mismo denomina como la industria del mal:

[Antón Santacruz] Ás veces, decía mafias. Ás veces, organizacións criminais. Había grandes bancos e empresas con fachada virtuosa que, en realidade, eran tapadeiras e instrumentos de poderes oscuros... Había Estados que non loitaban en serio contra as mafias porque o Estado era a mafia. O diñeiro sucio pesaba máis ca o honrado. Todo era pouco para fartar o motor turbo da cobiza: petróleo, armas, coca, diamantes, escravitude sexual, órganos de nenos, carne humana de sacrificábeis, prescindíbeis, desbotábeis. Madeiras preciosas, marfil, aletas de quenlla. E a violencia. A violencia non é só un método para vencer ou castigar un inimigo. É un produto, un plus na mercadoría. Faina máis cara, carísima. E pon a marca publicitaria. A marca do medo. (52)

¿Cuánto hay de verdad y cuánto de ficción en las palabras de Santacruz? Es difícil saberlo. En cualquier caso, es evidente que la violencia efectivamente parece obedecer a las leyes de mercado. Y lo más importante, la violencia pareciera respetar fronteras para garantizar su rentabilidad. “El mercado en Europa no puede funcionar a decapitaciones” (100), señala José Manuel del Río en *La marea roja*. Esta situación es retratada en el quinto capítulo de la serie televisiva de *Fariña*. A punto de concretar una descarga, Sito Miñanco recibe un chivatazo: la policía sabe de la entrega y hay un operativo en curso para detenerlos con las manos en la masa. Miñanco decide cambiar el sitio de la operación, pero su socio colombiano le sugiere además asesinar al soplón porque “en Colombia no nos gustan las ratas”. La respuesta de Sito Miñanco es contundente: “quiero que te quede una cosa muy clara a ti y a tus jefes: estamos en Galicia”. La respuesta del narcotraficante gallego establece un deslinde infranqueable: Galicia debe quedar fuera de la violencia como método, como espectáculo y como producto.

Las espectaculares masacres que en Colombia y en México parecieran consustanciales al narcotráfico, en Galicia brillan por su ausencia. Al respecto, en *La marea roja* un narcotraficante colombiano responsable de las redes de distribución entre Sudamérica y la península ibérica pronuncia palabras reveladoras:

Cada país es conocido por su producto. España tiene la paella; Italia la pizza; Alemania el bratwurst... De joven para mí Colombia era igual a cocaína. Y ahora lo es México sin tener una sola plantación allí, en una tierra en la que apenas crecía la habichuela y la adormidera. Los chaparros adivinaron que siempre gana la mano el distribuidor. Vienen a mi casa con sus ridículos bigotes, sus videos de motosierras arrancando cabezas y su leyenda de aquella reunión en Acaapulco donde se repartieron los cárteles... Los hijos de la gran chingada rellenaron el estómago de burros, construyeron

túneles, despegaron avionetas y sumergieron submarinos para cruzar la frontera que los cose a los yanquis. Ya tienen un ejército a cada lado. Hasta lo tienen en Colombia... Al menos no tienen un ejército en Galicia. ¿Algún día dirán que Galicia es igual a cocaína? No lo sé, no crearon una mafia para llamar la atención con cadáveres colgando de los puentes. Navegan muy rápido y de noche. Desde hace años casi ni se les ve. (158)

En Galicia la “mafia navega rápido y de noche y casi ni se les ve”. Los capos gallegos no exhiben su poder a través de una horda de sicarios dispuestos a cometer los más aberrantes y aparatosos crímenes para intimidar al Estado. En Galicia la muerte no se ha convertido en una estrategia de empoderamiento y la simple posibilidad de recurrir al desmembramiento masivo de cuerpos o a las ejecuciones en espacios públicos es tan remota que raya en lo inverosímil. El mercado europeo no funciona a base de masacres y ejecuciones públicas. De hecho, de acuerdo con Del Río, a raíz de la famosa Operación Nécora en 1990 los capos dejaron de ostentar su riqueza y “el dinero ya es una cuestión de lúdico sufrimiento” (100) antes que una exhibición descarada de impunidad. Sin embargo, las palabras del ficticio capo colombiano de *La marea roja* esconden también una amenaza: la posibilidad de que los mexicanos –quienes han desplazado ya a los colombianos como los principales traficantes de cocaína– impongan su violencia en todos los puntos de la estructura criminal. De hecho, páginas más adelante la novela narra una operación de descarga en alta mar en la que los pilotos gallegos reciben, por primera vez, la cocaína de manos de un mexicano. El encuentro, no exento de fricciones, finaliza con una advertencia:

El mexicano mesó su bigote, aparentando idéntica conclusión.

—Usted y yo nunca seremos cuates, pero acuérdesese de que un día le ofrecí serlo. Confían mucho en los colombia-

nos... Cuando al otro lado del teléfono esté un mexicano yo también me acordaré de este día, del joven que pilotaba y preguntaré por él.

El mexicano subió la escalerilla diciendo adiós con la mano. O quizá hasta pronto. Todos veían por primera vez a un centroamericano en una descarga. Y en un par de minutos había ofrecido un gran negocio y una gran amenaza. (246)

Si en la transición del tabaco a la cocaína los capos gallegos pusieron en riesgo la seguridad de la comunidad al darle acceso a la mafia colombiana, hoy los mexicanos se abren paso violentamente sin esperar una invitación. La preocupación que agobia al ficticio capo en *La marea roja* aqueja también al protagonista de *Vivir sin permiso*, Nemo Bandeira. En efecto, el drama de Bandeira consiste menos en la pérdida de la memoria como consecuencia del Alzheimer que en la impotencia ante el avance de un nuevo tipo de mafia a la que los antiguos capos no podrán desafiar ni mucho menos controlar. El propio texto define las nuevas redes criminales a las que enfrenta Bandeira como

Unha maquinaria cruel, sen escrúpulos, globalizada... grandes entidades financeiras no branqueo do diñeiro procedente da economía delituosa e o narcotráfico. Cunha atención especial aos movementos derivados da conexión entre as redes internacionais colombianas e mexicanas que operan en España e Europa. (110)

Hablamos entonces de una mafia depredadora que lejos de rehuir a la violencia la emplea como exhibición de poder. El propio Manuel Rivas, al presentar su novela, propuso la fórmula “Velocidad más codicia más necesidad más violencia”⁹ para re-

⁹ Nota disponible en <https://www.20minutos.es/noticia/3472794/0/manuel-rivas-reivindica-valor-desobediencia-vivir-sen-permiso-que-aborda-narcotrafico-poder/>

ferirse al modelo económico contemporáneo que sublima al narcotráfico por su rentabilidad económica. No estamos lejos de lo que Sayak Valencia define como *capitalismo gore*:

Ahora es momento de pensar el capitalismo gore como la consecuencia adversa de la producción sin reglas del capital. Como si la realidad se replegara en el tiempo y viviéramos en una multirrealidad discursiva cuya única constante es el enriquecimiento de unos pocos y el derramamiento de sangre de la mayoría. (98-99)

La pérdida de la memoria de Nemo Bandeira es también la sustitución de un modelo de negocios basado en la discrecionalidad de los antiguos capos al amparo de los poderes locales por la aparatosidad de nuevos grupos criminales con estructuras globales e intereses y capitales internacionales. Es también la sustitución de una mafia que evita la violencia explícita, recurriendo a ella sólo cuando todas las alternativas para resolver un problema se han agotado, por una mafia que rentabiliza y lucra con la violencia, que la utiliza de manera espectacular como una estrategia de empoderamiento. La transición del tabaco rubio de batea a la cocaína trajo riquezas insospechadas a la región, pero también miles de hogares destruidos por las drogas; quizá más adelante traiga también el espectáculo de los descuartizados y los cuerpos colgando de los puentes que se han vuelto habituales en México. En el pasado los clanes gallegos abrieron sus redes de contrabando de tabaco a los cárteles colombianos para introducir la cocaína a Europa. Hoy los cárteles mexicanos arrebatan la infraestructura a unos y otros para imponer a la mala su propio modelo de negocios. ¿Podrá Galicia mantener su espacio libre de decapitaciones o el mercado europeo sucumbirá al espectáculo de las masacres?

La urgencia por mantener a raya la violencia es básicamente el conflicto en torno al cual gira la segunda temporada de la serie de televisión para Telecinco, *Vivir sin permiso*.

Ante la imposibilidad de revertir los efectos de la enfermedad, Nemo Bandeira concentra sus últimos días de relativa lucidez para tratar de heredar a sus hijos un imperio comercial libre del contrabando de cocaína. Sin embargo, la pérdida de sus habilidades cognitivas se convierte en el menor de sus problemas cuando irrumpe en escena el sanguinario narcotraficante mexicano Germán Arteaga. El objetivo de este último es muy simple: apropiarse del imperio y patrimonio personal de Bandeira. En este punto la serie cae en un muy obvio maniqueísmo en donde todo lo gallego es retratado como discreto y sensato frente al exceso y el grotesco encarnado en los mexicanos. Porque todo en los Arteaga es “churrigueresco”: vestimenta, lenguaje, ostentación de la riqueza, modos de ejercer la sexualidad y, desde luego, la obsesión por apoderarse de todo a través de la violencia. Para entender hasta qué punto la serie propone un contraste insalvable entre ambos capos baste con recordar la actitud de uno y otro frente a la homosexualidad de sus respectivos hijos: para Nemo Bandeira la sexualidad de su hijo Carlos es irrelevante y no merma en lo más mínimo el cariño que siente por él. Por el contrario, cuando German Arteaga descubre que su hijo Daniel es gay lo golpea hasta deformarle el rostro y amaga con violarlo con un palo de escoba. El capo mexicano repite al típico macho que necesita afirmarse a través de la violencia, llegando incluso a cometer acciones tan absurdas como jugar a la ruleta rusa sólo para demostrar su temeridad.

Frente al exceso encarnado en cada gesto y palabra de sus pares mexicanos, los narcotraficantes gallegos quedan reducidos de cualquier culpa social o responsabilidad criminal. Esta última afirmación es particularmente visible en el devenir de Mario Mendoza, ahijado y brazo derecho de Bandeira. En la primera temporada Mario es el antagonista dispuesto a cometer las peores fechorías –como obligar a su esposa a abortar alegando riesgos médicos inexistentes o atiborrar de drogas a Carlos Bandeira hasta dejarlo en estado vegetal– a fin de debilitar el entorno familiar de Bandeira y quedarse

con el control absoluto de su imperio. Al iniciar la segunda temporada un renovado, arrepentido y espiritualmente reconvertido Mario pone su genio maquiavélico a disposición de las autoridades para ayudar a destruir aquello que alguna vez ambicionó, pero ante la amenaza creciente de los Arteaga decide finalmente reconciliarse con Bandeira para enfrentar a los mexicanos. Así, por el simple hecho de confrontar a los mexicanos, Mario queda absuelto de las canalladas cometidas en el pasado y en la lógica maniqueísta de la serie se integra sin fricciones en el bando de los buenos. Más aún, el otrora antagonista reconvertido en héroe termina por recibir en recompensa el amor de Lara Bandeira, la hija ilegítima del capo, pero la principal en su afecto. El mensaje implícito en la serie termina siendo ambiguo: ¿Bandeira es un personaje trágico cuasishakesperiano que en su desmedida ambición terminó por perderlo todo? ¿O, por el contrario, es la gesta heroica de un hombre mayor capaz de derrotar a un imperio criminal internacional con todo y sus facultades mentales en franco declive? ¿Y qué hacemos con Mario? ¿Realmente podemos excusar sus acciones deleznables de la primera temporada a la luz de su reconversión en la segunda? En cualquier caso, es evidente que el discurso sobre el narcotráfico gallego se diferencia del discurso latinoamericano por la ausencia de la violencia extrema, efectista, diríamos casi irreal de no ser porque el espectáculo de las masacres, los cuerpos desmembrados y las balaceras a plena luz del día pueden ser corroboradas en la realidad inmediata.

Segunda tesis: En las narcoficciones gallegas el éxito y la continuidad del negocio depende de la capacidad de los distintos actores para establecer con nitidez un simple principio: la distribución del producto puede permitir o incluso estimular la violencia siempre y cuando el consumo sea pasivo. Dicho con otras palabras, en América Latina las organizaciones criminales pueden lucrar con la muerte para encarecer el producto y conferirle ese *plus* que lo vuelve más valioso y

deseable, pero una vez que la mercancía entra en Europa el espectáculo de la violencia debe cesar para dar paso a un muy sospechoso silencio. No en vano la primera novela de Manuel Rivas sobre el narcotráfico se titula, precisamente, *Todo es silencio*; no en vano su protagonista, don Marcial, repite obsesivamente que la boca es para callar, no para hablar.

III

Como contraparte a la ausencia de la *gore*, las narcoficciones gallegas ofrecen una dimensión prácticamente ausente en las narrativas latinoamericanas: el drama de los adictos. Esta contradicción ya fue advertida por Marco Kunz en un sugerente estudio titulado “Vuelta al narco mexicano en ochenta ficciones”:

lo que menos se tematiza en las narcoficciones mexicanas, y el hecho no carece de significación, es el consumo de drogas, cuya ilegalización constituye la principal causa tanto de su alta rentabilidad como de la violencia generada en torno a su comercialización clandestina. (65-66)

México ha construido una efectiva narrativa –por no decir ficción– sobre la responsabilidad exclusiva de los estadounidenses por la existencia del narcotráfico: “ellos consumen la droga, *nosotros* solo abastecemos la demanda”. No es este el espacio para desmentir un argumento por lo demás simplista. Lo que me interesa resaltar es lo siguiente: mientras México invisibiliza en el discurso a sus adictos, Galicia por el contrario los coloca en el centro mismo del recuento de los daños. Conocido es el devastador efecto de la doble pandemia de heroína y VIH entre la juventud en Vilanova de Arousa, O Salnés, Vilagarcía de Arousa y otras tantas regiones de Galicia durante las últimas dos décadas del pasado siglo. La no-

vela *Narcos* (2001) de Carlos Reigosa inicia con una singular entrevista entre el periodista Carlos Conde y un acaudalado empresario llamado Mario Cedán. Este último se presenta ante el periodista como

el padre de una chica de veintidós años que fue enterrada hace quince días. Murió de sobredosis, después de vivir, ella y nosotros, un auténtico infierno. Porque una casa se convierte en un infierno cuando una hija miente, roba, atraca, desaparece, amenaza, se prostituye, y los padres no pueden hacer nada para evitarlo. Es un camino que muchas veces no tiene vuelta, y en nuestro caso no la tuvo. Mi mujer está todavía internada en una clínica psiquiátrica y yo estoy aquí hablando con usted de cosas que no tienen sentido. (18-19)

El objetivo de Cedán es simple: exhortar al periodista a que escriba sobre los narcotraficantes para “ayudar a deshacer esa impunidad en la que viven y de la que se muestran tan orgullosos” (19). A partir de ese momento, la novela se convierte en una pesquisa detectivesca que eclipsa el drama de las jóvenes vidas perdidas por la droga. Sin embargo, no deja de ser significativo que una de las novelas fundacionales de la narcoliteratura gallega inicie con la imagen de una familia mutilada por la adicción.

La adicción es también central en la novela y serie de televisión *Vivir sin permiso*. En la obra literaria Carlos Bandeira, hijo del poderoso Nemo, muere de una sobredosis; en la serie de televisión queda en estado vegetal por el mismo motivo. El momento de mayor dramatismo en la serie se presenta en el antepenúltimo capítulo, cuando Nemo Bandeira sufre una alucinación en la que su hijo lo confronta. Durante el breve diálogo entre ambos Nemo intenta deslizarse del destino fatídico de Carlos argumentando que nunca obligó a nadie a drogarse. “¿Y entonces para quién traías toda la coca?”, responde irónicamente Carlos. Al final, padre e hijo describen el imperio de Bandeira como “una montaña

de muertos”. Por el contexto de la conversación, la montaña se compone en lo esencial por los adictos, a diferencia de las montañas de ejecutados que día a día pueblan los noticieros mexicanos.

La verdad siempre supera a la ficción, dice el conocido refrán. Y en definitiva la imagen que condensa con mayor dramatismo la devastación de jóvenes vidas a manos de la droga reside en una anécdota real. Me refiero a la trágica gloria deportiva del hoy célebre equipo de fútbol “Dejadnos vivir”. Recordando: en 1982 un grupo de jóvenes rebeldes de Vilanova de Arousa participaron en un torneo local de fútbol. El peculiar nombre que eligieron para su escuadra originalmente aludía al rechazo que su estilo de vida despertaba entre la comunidad. Para sorpresa de todos el equipo ganó el torneo sin recibir un solo gol en contra. Años después los integrantes de la escuadra comenzaron a morir por sobredosis, sida y otros eventos directamente relacionados con el consumo de drogas. De aquel pintoresco equipo ganador hoy sólo conservan la vida tres jugadores. El singular nombre del equipo perdió su significación original como un grito de rebeldía para convertirse en un llamado de auxilio.

En la novela gráfica *Fariña. Novela gráfica* (2019), adaptación del texto de Nacho Carretero, el dibujante Luis Bustos ofrece una serie de viñetas particularmente dramáticas sobre la efímera gloria de tan singular escuadra. En los primeros recuadros Bustos retrata de manera caricaturesca a los jóvenes futbolistas con las miradas perdidas, litronas en las manos y porros colgando de los labios, acaso para resaltar el carácter rocambolesco de la odisea deportiva que en contra de todo pronóstico protagonizaron. La viñeta final se compone por cuatro imágenes fuertes que condensan el destino de los jóvenes. La primera consiste en los pies desnudos de un cadáver sobre la arena. El cuerpo no es visible en su totalidad, únicamente un fragmento de las piernas y los pies desnudos en primer plano. El texto que acompaña la imagen refiere que se trata de José Lorenzo, quien murió de un ata-

que epiléptico en la playa (presumiblemente por el consumo de algún tóxico). El dibujo de Luis Bustos recuerda a las fotografías de ejecutados que día con día publica la prensa mexicana. Para evitar caer en el sensacionalismo amarillista ciertos medios de prensa fotografían únicamente los pies de las víctimas tendidas sobre el asfalto. Lo mismo ocurre con la última imagen de la viñeta: en primer plano aparece la cabeza de un cadáver tendido boca arriba. En la esquina inferior derecha el texto informa que Reigosa y Bareta murieron de sida. La cabeza representa entonces a ambos jóvenes, así como a tantos otros atrapados en la heroína y el VIH. Sin embargo, un hábil manejo del color dota a la imagen de un deliberado carácter tétrico a través de una sombra en la zona del cuello que de algún modo sugiere una enorme mancha de sangre, como si la persona hubiese sido degollada. Así, al representar gráficamente la historia del emblemático equipo gallego que terminó simbolizando el drama de los adictos, el dibujante traza un fino paralelo con la violencia extrema que se vive en México. El mensaje final pareciera sugerir que el narcotráfico en Galicia se ha cuidado bien de no caer jamás en las masacres y decapitaciones, mas no por eso está exento de violencia.

Tercera tesis: Las ficciones sobre el narcotráfico en Galicia ofrecen una dimensión más bien ausente en las ficciones latinoamericanas: el drama de los adictos, de los hogares destruidos por la droga, de las jóvenes vidas truncadas por el consumo de heroína y otras sustancias duras. América Latina es escenario de masacres, de ejecuciones en espacios públicos, de macabros hallazgos de fosas clandestinas atiborradas de cuerpos anónimos, de cruentos enfrentamientos entre cárteles en disputa por el control del territorio. Galicia, por el contrario, contabiliza su montaña de muertos gracias a las víctimas del consumo.

Campo de Gibraltar. Triple frontera, espacio de excepción y zona de sacrificio

Durante la promoción editorial de *La reina del sur* (2002) Arturo Pérez Reverte agradeció una y otra vez al novelista mexicano Élmér Mendoza por haberle mostrado los escenarios en los que se ambienta parte su novela, por explicarle los narcocorridos que celebran las peripecias de los narcotraficantes y por sumergirlo de lleno en la narcocultura sinaloense. No en vano el propio Pérez Reverte dedica la novela a Mendoza agradeciéndole por “la amistad y por el corrido”. A la postre, las agradecidas palabras del novelista español impulsarían considerablemente la carrera literaria de su homólogo mexicano y, de paso, ayudarían a visibilizar la narcoliteratura mexicana. Incluso es ya un lugar común afirmar que el personaje ficticio de Pérez Reverte, Teresa Mendoza, se inspira en Sandra Ávila Beltrán, apodada como la Reina del Pacífico y a quien se le atribuye el manejo financiero del Cártel de Sinaloa. Irónicamente, mientras la novela de Reverte es reconocida por todo aquello que dice u omite sobre el narcotráfico en México, ha recibido muy poca atención por aquello que el título mismo resalta como eje central. El personaje ficticio de Teresa Mendoza cuenta con nacionalidad mexicana, pero es la reina del narcotráfico del sur de España. Pérez Reverte escribió, antes que una ficción sobre el narco mexicano, una novela sobre una de las fronteras más complejas y polémicas del mundo: Campo de Gibraltar.

Frontera entre dos continentes y tres países, Campo de Gibraltar supone un espacio axial para el contrabando de mercancías, tabaco, drogas y personas. Así lo comprende la heroína de la novela al contrastar el espacio mediterráneo con su México natal:

El de estas aguas era un mundo duro, de raza pesada, pero menos hostil que el mejicano. Menos violencia, menos muertes. La gente no se bajaba a plomazos por una copa de más, ni cargaba cuernos de chivo como en Sinaloa. De las dos orillas, la norte era más tranquilizadora, incluso si caías en manos de la ley. Había abogados, jueces, normas que se aplicaban por igual a los delincuentes que a las víctimas. Pero el lado marroquí era distinto: ahí la pesadilla rondaba todo el tiempo. Corrupción en todos los niveles, derechos humanos apenas valorados, cárceles donde podías pudrirte en condiciones terribles. (130)

El espacio descrito por Mendoza guarda similitudes con la frontera norte de México, acaso el gran epicentro del narcotráfico global. La diferencia reside en los matices, en ese “menos hostil” que evita que los contertulios se bajen a “plomazos por una copa de más”. Los contrabandistas del Estrecho de Gibraltar desafían la ley mas no la confrontan, no intentan rebasarla hasta anularla como ocurre, por ejemplo, en ciertas regiones de México en donde el Estado se muestra impotente ante el crimen organizado. No existe ese desplante de machismo que busca afirmarse a través de la violencia. Una franja marítima de no más de quince kilómetros separa a África de Europa. Al norte el espacio es percibido como seguro, regulado y estable; al sur, pareciera impera la ley de la selva ante la falta de un Estado de derecho real. Más aún, el norte es percibido como un mundo de abundancia y futuro, en oposición a la escasez material y precariedad laboral del sur¹⁰. Sin embargo, la diferencia nunca es tajante. Desde el punto de vista político las fronteras pueden demarcar con una simple línea los límites territoriales, pero entre un espacio y otro existe siempre una zona ambigua e híbrida en donde la abundancia

¹⁰ Aquí es imposible no recordar una escena de la película de Daniel Monzón, *El niño*. En la frontera entre Ceuta y Castillejos tres jóvenes españoles observan con incredulidad el tránsito incesante de mujeres cargando paquetes con productos de uso cotidiano en España, pero inconseguibles en Marruecos, como pañales o ColaCao.

y la carencia confluyen, y en donde la legalidad y la ilegalidad coexisten simultáneamente. Para entender esta problemática, Rui Cunha Martins propone “dos modalidades posibles de definir una frontera: una demarcación por <el exterior>, o una demarcación por <el interior>” (138). La demarcación por el exterior es la operación a partir de la cual

una entidad política, cultural o económica se delimita, en primera instancia, con base en la definición de sus exterioridades, es decir, a partir del establecimiento de determinados criterios de relación capaces de determinar, con el rigor posible, las condiciones de diferencia, inclusión, exclusión, filtro o transgresión que deberá regular el flujo relacional con otras entidades. (139)

La naturaleza suele ser de gran ayuda para demarcar la exterioridad de la frontera. Es el caso del Campo de Gibraltar, en donde el mar establece el límite entre Europa y África demarcando en paralelo las inclusiones y exclusiones, las diferencias y las transgresiones según se habite al norte o al sur del Mediterráneo. Por el contrario, siempre siguiendo a Martins, la demarcación por el interior “se apoya en una lógica diferente” (139). Aquí ya no se trata únicamente de trazar el límite para marcar una posición, sino de producir el límite mediante la autoafirmación, digamos netamente subjetiva, de lo que se es con relación al otro:

De alguna manera, esta modalidad de <demarcación por el interior> encuentra su más emblemática expresión en la consagrada imagen de Europa como entidad estructurada sobre los valores de la democracia, de la paz y del desarrollo y que, a partir del magnetismo irradiado por estos –o especialmente a partir de ese magnetismo–, se abre al descubrimiento de las fronteras. (139)

La distinción entre la demarcación por el exterior y la demarcación por el interior es especialmente útil en este contexto.

En efecto, mientras municipios como Algeciras y La Línea forman parte de España en la demarcación exterior, la mirada hacia el interior revela prácticas de espacio en franca oposición con los valores de democracia, desarrollo y prosperidad que definen la “consagrada imagen de Europa”, para usar las palabras de Martins. Hablamos de una zona ambigua, de un espacio de excepción o zona de sacrificio que estando en España se asemeja bastante más al imaginario marroquí. Este territorio otro con reglas y códigos propios constituye el universo conflictivo que Pérez Reverte retrata en *La reina del sur*. Para muestra un botón:

El paro había reconvertido a los pescadores en contrabandistas. Las lanchas de Gibraltar alijaban en la playa a plena luz del día, descargadas por mujeres y niños que pintaban sus propios pasos de peatones en la carretera para cruzar cómodamente con los fardos a cuestras. Los críos jugaban a traficantes y guardias civiles en la orilla del mar; persiguiéndose con cajas vacías de Winston encima de la cabeza; sólo los más pequeños querían desempeñar el papel de guardias. Y cada intervención policial terminaba entre gases lacrimógenos y pelotazos de goma, con auténticas batallas campales entre los vecinos y los antidisturbios. (138)

Estas palabras ofrecen una imagen atípica de Europa, o al menos del imaginario que el mundo se ha forjado en torno a Europa y que la propia Europa actúa para demarcar sus fronteras: el crimen como actividad natural, incluso deseable. La transgresión es tan evidente que incluso los roles que sustentan el juego de buenos contra malos aparecen carnavalizados hasta el punto en el que los niños prefieren estar del lado de los contrabandistas. Y lo que es peor: cuando la autoridad emprende una incursión al interior de tal o cual barrio en busca de un narcotraficante, la comunidad confronta a la policía para proteger al criminal. Siguiendo la misma lógica, la escena más extraña sobre la disparidad entre la demarcación por

el exterior y la demarcación por el interior que sustenta las dinámicas e interacciones en Campo de Gibraltar aparece en el capítulo quinto de la novela, cuando un grupo de agentes aduaneros irrumpe en un bar lleno de traficantes. Después de un desconcierto inicial que se manifiesta a través de un pesado silencio, la tertulia se reanuda en armonía:

Al verse observado uno de los altos [agente aduanero] inclinó un poco la cabeza a modo de saludo, y Santiago levantó un par de centímetros su vaso de cerveza. Podía ser una respuesta o no serlo. Los códigos y las reglas de juego al que todos jugaban: cazadores y presas en territorio neutral ... Ochenta kilos les voy a meter mañana, fanfarroneaba alguien. Por la cara. Uno de ellos, Parrondi, le dijo a Kuki que sirviera una ronda a los señores aduaneros. Que es mi cumpleaños y tengo yo, decía con manifiesta guasa, mucho gusto en convidarles. (143-144)

El espacio claramente posee las características y los atributos de lo que Danilo Santos, Ingrid Urguelles y Ainhoa Vázquez definen como *narcozona*:

los autores de la narcoliteratura utilizan espacios con un alto valor referencial sobre todo cuando se trata de situar la violencia del narco. Con ello la ilusión de realidad se incrementa, pues nos remite como lectores sin ninguna mediación a ese espacio designado y no otro: el mundo real ... En el caso de la narcoliteratura, proponemos que los narradores imponen su propia mitología a las ciudades y espacios, la que coincide plenamente con el imaginario social: ciudades-basurero y fronterizas en las que abunda la criminalidad, la prostitución, la compraventa de drogas y todos los males de la violencia del crimen organizado. (22-23)

Campo de Gibraltar no es una zona de masacres, desapariciones, desplazamientos forzosos, genocidio y fosas clandestinas repartidas aquí y allá, como ocurre en amplias zonas

del territorio mexicano. Sin embargo, sigue siendo una zona fronteriza en donde la ilegalidad y el crimen están tan arraigados en el tejido social que los delinquentes se exhiben y ufanan públicamente. Contrabandistas y autoridades en un momento dado pueden llegar a convivir en los mismos espacios de ocio sin agredirse, incluso intercambiando bromas e invitándose tragos, lo que en última instancia revela una escandalosa normalización del crimen.

En su novela de 2018, *Lejos del corazón* (una más de la ya larga serie protagonizada por los agentes Bevilacqua y Chamorro), Lorenzo Silva describe las problemáticas de Campo de Gibraltar con las siguientes palabras: “tanto chico con tan poca formación, tanto paro juvenil, una sociedad que necesita drogarse, una plantación descomunal de droga ahí en el continente de enfrente, un paraíso fiscal de soberanía extranjera adosado a la comarca” (351). Una vez más, irrumpe la precariedad laboral y la pobreza de capital humano como un mal endémico de la región. A lo anterior súmese además la cercanía geográfica entre el mayor productor de hachís y uno de los principales mercados para su consumo, y el narcotráfico será inevitable. “Una calle de agua, pero igual hay quien vive peligrosamente de ella y quien se jode la vida con ella, de un día para otro” (91) afirma en la novela un agente de la ley en lo que, sin duda, supone una poética descripción de esa franja de mar que separa realidades tan distintas y al mismo tiempo tan interdependientes. Y para cerrar el recuento de condiciones idóneas para la proliferación del contrabando añádase la presencia misma de Gibraltar, paraíso fiscal de soberanía extranjera, repitiendo las palabras de Silva.

En la novela de Lorenzo los ya conocidos agentes Bevilacqua y Chamorro viajan al sur para investigar la desaparición de un joven informático. Fiel al estilo de la novela negra, el enigma es un pretexto para ahondar en la realidad más conflictiva, para tratar de entender el entorno político, social y económico en el cual se desenvuelve la víctima del presunto delito. Sin embargo, lejos de volver legible ese espacio

percibido como enigmático, como un lugar otro a pesar de estar ahí, en el interior mismo de la península ibérica, Silva enrarece aún más la atmósfera. Si Pérez Reverte en *La reina del sur* recreó un mundo de contrabando y empresas fantasmas para blanquear el dinero, Lorenzo Silva va un paso más lejos y convierte a Gibraltar en el epicentro de crímenes informáticos tan complejos que resulta casi imposible investigarlos o sancionarlos. Si algo distingue a las representaciones de Gibraltar presentes en la ficción es el carácter siempre ajeno e incluso exótico del espacio, siempre inasible y sujeto a leyes tácitas que sólo los lugareños comprenden. De hecho, tanto en la novela de Pérez Reverte como en la de Lorenzo Silva es un foráneo quien intenta dilucidar ciertos hechos: en la novela de Reverte un periodista trata de reconstruir la biografía de Teresa Mendoza, mientras que en la obra de Silva el detective Bevilacqua investiga la desaparición de Crístofer González. Hablamos entonces de dos investigaciones, una de carácter periodístico y otra de carácter policial. En ambos casos el espacio en el que se despliega la pesquisa se muestra tan extraño y misterioso como los personajes o los sucesos investigados. La pesquisa, lo detectivesco en ambas obras, aplica por igual a los personajes que al espacio, pues la frontera gibraltareña es ya un misterio en sí misma.

Ahora, en algún momento de la pesquisa policial Bevilacqua se entrevista con el abogado gibraltareño Patrick Caetano. Lejos de ayudar a esclarecer la misteriosa desaparición de su cliente Crístofer González, el abogado se muestra parco y evasivo. Sin embargo, y acaso sin pretenderlo siquiera, otorga la mejor descripción posible sobre Gibraltar: “en cierto modo, este lugar viene a ser ningún lugar: eso que el mundo globalizado, este en el que vivimos y en el que la información y el dinero viajan a la velocidad de la luz, necesita a ciertos efectos” (389). Detengámonos un momento en la primera oración: Gibraltar es “ningún lugar”, expresión muy cercana al no-lugar propuesto por Marc Augé. El no-lugar, como su mismo nombre lo sugiere, es una negación del lugar

antropológico, entendiendo por esto un espacio en donde el sujeto reconoce y reclama como propio a partir de un sentimiento de identidad, en donde establece relaciones con sus semejantes a partir de valores y creencias compartidas, y en el que la historia parece sedimentar en el espacio. Así, siempre siguiendo a Augé, “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definiría un no lugar” (83). Esto quiere decir que Gibraltar, tal como aparece representado en las ficciones españolas, es un espacio netamente transitorio en donde personas, instituciones y capitales circulan sin sedimentar, en donde todo es provisional y etéreo no tanto por la usencia de una cultura propia, sino por la necesidad misma de liberar al territorio de cualquier atadura, centro o punto de apoyo. No en vano el abogado gibraltareño defiende el uso del *bitcoin* por todo aquello por lo que para Bevilacqua resulta sospechoso: “El *bitcoin* es una moneda sin fronteras y sin banco central, por eso se gestiona mucho mejor desde un territorio como este, preparado para ese tipo de operación” (393), señala Caetano. Al igual que en la novela de Reverte, en la obra de Silva Gibraltar es un espacio enigmático e incomprensible porque carece de puntos firmes de referencia y sólo tiene puntos de fuga.

Para exacerbar el efecto de extrañeza, de lugar otro indescifrable e inasible, Lorenzo Silva emplea un recurso nada inocente. La novela inicia con la ceremonia de Jura de Bandera del hijo de Bevilacqua. Frente a este singular ritual el conocido detective de ya una larga serie de ficciones escritas por Silva inevitablemente recuerda haber estado en ese mismo lugar décadas antes, jurando a la bandera con el escepticismo propio con el que los jóvenes cumplen con los ritos. Junto a él su madre contempla con orgullo al nieto siguiendo los pasos del padre. La novela abre entonces con una escena llena de simbolismo: los valores familiares condensados en tres generaciones, la madre, el padre y el nieto;

los uniformes, los tricornos y el ceremonial mismo evoca los valores institucionales de la Guardia Civil, mientras que la bandera apela a lo nacional, afecto y efecto último en donde sedimentan en el tiempo los valores familiares e institucionales. Y es justo en medio de esta escena inaugural llena de elementos relacionales de identidad que Bevilacqua recibe la llamada telefónica que horas después lo instalará de lleno en un nuevo caso en el Campo de Gibraltar. Como dato adicional, antes de viajar al sur el héroe pasa por Salamanca para dejar a su madre. Una vez más la referencia espacial parece deliberada para preparar la sensación de extrañeza que acompañará durante toda la novela al detective. Finalmente, la palabra Salamanca por sí misma exuda historia, cultura y tradición, todo aquello que, siempre hablando desde las representaciones literarias, Gibraltar deliberadamente carece. Así, en sólo unas cuantas páginas el personaje es despojado de todas sus certezas y valores familiares, institucionales y nacionales para investigar una desaparición en un espacio ajeno y volátil, extraño a pesar de formar parte del territorio; “cerca de mis ojos y tan lejos del corazón”, versa la canción a la que la novela debe su título.

La reina del sur y *Lejos del corazón*, conviene insistir, reconstruyen las prácticas de espacio propias de Campo de Gibraltar desde la experiencia y la visión de personajes ajenos a la comarca. Este distanciamiento es justamente el que pretende subsanar Luis Esteban en su novela de 2019, *Moroloco, el rey de los narcos del Estrecho*. Siguiendo el modelo de la ya clásica película de Michael Mann, *Heat* (1995), Luis Esteban confronta a dos personajes situados a ambos lados de la ley. Por un lado, Rachid Absalam alias Moroloco, “el narco más poderoso de Campo de Gibraltar” (13), según sus propias palabras; por el otro, el comisario Gabriel Zabalza, un policía incorruptible y pertinaz obsesionado con acabar con el narcotráfico. La novela ofrece entonces una mirada desde los dos lados de la ley, lo que no quiere decir que exista un equilibrio entre las visiones representadas. La novela lleva por

título el apodo del narcotraficante, dejando en claro desde los paratextos en donde recaerá el acento. Y por si lo anterior no fuera suficiente, Moroloco narra su propia historia mientras que los capítulos del comisario Zabalza son narrados en tercera persona, creando así cierta distancia entre el personaje y el lector. La novela ofrece una mirada al narcotráfico desde el punto de vista del criminal y del representante de la ley, pero con un marcado énfasis en la mirada del primero.

Ahora, en la novela de Luis Esteban existe un tercer personaje clave, el periodista Agoney Bencomo. Este último se instala en la región para documentarse al máximo sobre todos los frentes y tejemanejes de la zona para escribir

algo así como la biblia del narcotráfico, un compendio exhaustivo del gayumbeo y sus circunstancias. [Agoney] Dijo que lo suyo no sería una crónica, sino un documental en papel. Y que si el material daba para ello, escribiría una novela. Lo que le faltaba a la comarca, pensé, narcoliteratura. (172)

Es evidente que Agoney de algún modo representa al propio Luis Esteban, como si el autor empírico del texto se escondiese detrás de un periodista ficticio para escribir ese “documental en papel” que dé cuenta del conflicto de la manera más completa posible, atendiendo por igual a quienes lo practican y a quienes lo combaten y sin dejar de revisar en paralelo las circunstancias que en principio originan y potencian el “gayumbeo”. La última y sarcástica afirmación de Moroloco desestima los alcances del propio texto; ciertamente la novela no es la biblia del narcotráfico. Más que una crónica y mucho menos que una biblia, documental en papel es quizá una buena definición para *Moroloco*. De acuerdo con la RAE, documental en su tercera acepción refiere a una “película o programa televisivo que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos tomados de la realidad”. Y, en efecto, Moroloco como narrador (sobre todo en los primeros

capítulos) asume un tono expositivo digno del mejor docente para informar al lector/alumno sobre los pormenores del narcotráfico:

Para que os hagáis una idea cabal, y a pesar de que algo he apuntado ya sobre el particular, a continuación expongo una breve relación de los distintos tipos de trabajadores que intervienen en el bisnes del hachís. Los he listado en orden creciente de importancia. (23)

Acto seguido, Moroloco enumera y define las respectivas labores de los puntos, braceros o paqueteros, operadores de radar, mecánicos, guarderos, pilotos, copilotos y gestores. El texto ofrece incluso los montos que unos y otros pueden llegar a percibir por una tarde de trabajo. El tono didáctico continúa durante toda la novela, ofreciendo al lector/alumno definiciones sobre los distintos cuerpos policíacos responsables de combatir al narcotráfico, sobre los métodos utilizados por los traficantes para infiltrarse en las corporaciones a fin de comprar complicidades entre los agentes, sobre las complejas operaciones orquestadas por las bandas delictuales para introducir la droga en Europa, sobre el argot utilizado por los traficantes y así un largo etcétera. En sentido contrario, a través de Zabalza la novela/documental refiere también las peripecias de la policía para evitar que la droga ingrese en Europa, sea a través del Estrecho con lanchas rápidas o a través de contenedores de carga usando el “gancho ciego”.

Respecto a las circunstancias geográficas, sociales y económicas propias del espacio, Luis Esteban coincide en el diagnóstico con Pérez Reverte y Lorenzo Silva: una calle de agua de catorce kilómetros separa a dos países con una diferencia en la renta per cápita mayor a la existente entre Estados Unidos y México. “A eso añade que Marruecos no tiene tecnología, que es el mayor productor de hachís del mundo, y que comerciar con dicha droga no está mal visto entre su población” (172), explica Moroloco a Agoney. “Y luego está

Campo de Gibraltar con un paro del treinta por ciento y una relación de siglos con el contrabando. La tormenta perfecta, en definitiva” (172), remata el narcotraficante. Marruecos pone el producto, España a los desempleados sin preparación académica alguna dispuestos a correr riesgos a cambio de exorbitantes ganancias, e Inglaterra la infraestructura para lavar el dinero. El resultado de esta mezcla mortal acaso puede resumirse en las siguientes palabras:

Campo de Gibraltar se está convirtiendo en una excepción a la legalidad. El Estado de derecho flaquea, el ordenamiento jurídico corre riesgo de colapso... Algeciras y los municipios aledaños constituyen una salvedad jurídica, una anomalía normativa, un vacío de ley. La dejación de las autoridades propicia la hegemonía social y económica del narco. Generaciones enteras de jóvenes ven en la droga la única salida viable a la pobreza. (77)

Salvedad jurídica, anomalía normativa, vacío de ley, dejación de las autoridades; cuatro modos distintos de nombrar una misma situación conflictiva. Y, en efecto, es justamente en torno a la ley en donde la novela plantea el elemento más interesante y polémico. Hasta el momento hemos hablado sólo de narcotráfico, pero Luis Esteban nos recuerda que el Estrecho es utilizado además para el ingreso a la Unión Europea de la inmigración ilegal y el yihadismo. Mientras el honorable comisario Zabalza se empeña en limpiar el Estrecho de contrabandistas, empezando por el todopoderoso Moroloco, el Estado lo protege a cambio de su colaboración para combatir el fundamentalismo religioso. Ante la amenaza del terrorismo, el narcotráfico se convierte en un poderoso aliado capaz de infiltrarse entre los grupos radicales para evitar su ingreso en Europa. Para decirlo todo de una vez, el narcotráfico es tolerado a condición de que coadyuve a la lucha en contra del yihadismo. Esta situación, hasta cierto punto, recuerda el drama marcial presente en la película de Rob Reiner *Cuestión*

de honor (1992). En la cinta un marine estadounidense afinca-
do en la base militar de Guantánamo en Cuba muere después
de sufrir una tortura a mano de sus compañeros. Sin embar-
go, los agresores aseguran no haber hecho nada malo, pues
actuaron desde los preceptos del “Código Rojo”, un principio
no escrito que justifica el castigo a los miembros que se ale-
jan de la conducta o los valores defendidos por el grupo. De
acuerdo con Slavoj Žižek,

La función de este “Código Rojo” es sumamente interesan-
te: perdona un acto de transgresión –el castigo ilegal de otro
soldado–, pero al mismo tiempo afirma la coherencia del
grupo. Tal código debe permanecer oculto en la protección
de la noche, irreconocido, innombrable– en público todos
fingen no saber nada al respecto, incluso niegan activamen-
te su existencia... Aun así, viola abiertamente las normas
explícitas de la vida comunitaria... ¿De dónde viene esta di-
visión de la ley en la ley pública escrita y este código secreto
obscuro, este lado oscuro, no escrito? Proviene del carácter
incompleto, “no todo”, de la ley pública: las leyes públicas
explícitas son insuficientes, de modo que deben ser suple-
mentadas por un código clandestino “no escrito”. (75-76)

Adaptando estas palabras al contexto que ahora nos ocupa,
ante la amenaza siempre latente del terrorismo, Europa debe
complementar sus medidas de seguridad con la cooperación
del narcotráfico. Desde luego, dicha alianza no puede ni po-
drá ser reconocida jamás por la ley pública, por lo que se con-
vierte en un código secreto o “Código Rojo” que termina por
desarticular todos los esfuerzos de Zabalza para encarcelar a
Moroloco. El vacío legal, la salvedad jurídica que tanto críti-
ca Luis Esteban en su novela, crea las condiciones propicias
para que los narcotraficantes desarrollen impunemente su
actividad a condición de que en la sombra ayuden a combatir
la infiltración de terroristas a Europa. El costo de esta alianza
oculta, obscena pero necesaria, está a la vista: ciudades como
Algeciras y La Línea se han convertido en verdaderas zonas

de sacrificio en donde se compromete el Estado de derecho a cambio de la seguridad en las grandes metrópolis del continente. ¿Drogas o terroristas?, complejo dilema que al parecer se resuelve a favor de las drogas.

A diferencia de la novela de Pérez Reverte y Lorenzo Silva, en *Moroloco* no existe esa sensación de extrañeza y otredad en torno al espacio. Al contrario, el texto es incluso didáctico en su afán por describir y volver inteligible el tejido social. Incluso va más allá al denunciar los acuerdos secretos, obscenos diría Žižek, entre el Estado y el narcotráfico a fin de evitar problemas de mayor envergadura. Si para Pérez Reverte Campo de Gibraltar es un tercer país con leyes y códigos propios y para Silva es un no-lugar (o ningún lugar), la representación que otorga Luis Esteban es la de un espacio sobresaturado de culturas, economías disímiles y distintas concepciones en torno a la ley.

La frontera, por principio, supone la demarcación de una exterioridad. Al delimitar un territorio, el que sea, se hace visible no sólo aquello que se pretende salvaguardar, sino, ante todo, aquello que se pretende excluir. Las fronteras existen gracias a la necesidad universal de marcar límites, evitar filtraciones, dejar afuera todo aquello que se considera ajeno y otro. Tarea por demás urgente cuando hablamos de un espacio como Campo de Gibraltar que define los límites entre el continente más rico y el más pobre respectivamente. Ni siquiera la frontera mexicano-estadounidense ofrece un contraste tan pronunciado como esta singular frontera que separa a Europa de África, a España de Marruecos. Sin embargo, existe un espacio ambiguo en donde los límites parecen confundirse. En efecto, la precariedad económica de municipios como Algeciras y La Línea, la cercanía de Gibraltar con sus leyes fiscales a modo y las deficiencias legales de España producen las condiciones idóneas para la proliferación de actividades delictivas, partiendo por el tráfico de drogas, personas y mercancías. “Ni Gibraltar se entiende sin La Línea ni La Línea sin Gibraltar. De esa relación fronteriza y suma-

mente desigual nació una tradición contrabandista que llega hasta nuestros días” (23-24), como bien señala Andros Lozano en su libro de crónicas *Costo. Las leyes del Estrecho* (2023).

Desde el formato de la novela negra, las tres ficciones aquí analizadas ayudan a visibilizar las contradicciones y conflictos propios de Campo de Gibraltar. Después de todo, la ficción criminal supone por principio una búsqueda, una investigación que ayude a volver inteligible un evento, un personaje o un espacio. En *La reina del sur* un periodista busca reconstruir la biografía de una enigmática mujer vinculada al narcotráfico; en *Lejos del corazón* el misterio apunta a la desaparición de un *hacker* informático de cuyos servicios se sirve el narcotráfico, mientras que en *Moroloco* se pretende dismantelar la organización criminal del rey del hachís. En los tres casos la pesquisa es imposible sin interrogar en paralelo el espacio en el que se despliegan los sucesos: la cercanía entre la abundancia y la carencia, las problemáticas sociales y económicas de los municipios al sur de España, los vacíos legales y la cercanía con uno de los principales paraísos fiscales son el caldo de cultivo idóneo para la consolidación del narcotráfico. Por si lo anterior no fuese suficiente, las autoridades deben apoyarse de dicho poder para lograr combatir a un enemigo al que perciben como bastante más peligroso para Europa: el fundamentalismo religioso.

Nuevos apuntes

Estéticas de la narconarrativa mexicana

Quisiera comenzar por un texto poco difundido, pero sin duda meritorio. Me refiero a *Musiquito del talón* (2013), del escritor sinaloense Alfonso López Corral. Se trata de un libro de cuentos integrales; es decir, de piezas autónomas e independientes, aunque interrelacionadas entre sí. El relato que da título al volumen, “Musiquito del talón”, narra la peculiar transformación artística de un antiguo cantante de corridos:

Nadie pidió ya que le cantara corridos de la Revolución, de caballos; es más, ni siquiera de los primeros pistoleros famosos, de aquellos valientes como Los Hermanos del Fierro. Querían que improvisara corridos de narcos y matones que no valían ni la tonada. (13-14)

La razón por la que los comensales habituales de las cantinas y restaurantes han perdido el interés por los corridos tradicionales responde a la súbita omnipresencia del narcotráfico. Los antiguos pistoleros o revolucionarios han perdido su antiguo atractivo y el cantante debe adaptarse o morir, metafóricamente hablando. El problema se resuelve de manera afortunada cuando una tarde cualquiera un cliente le pide un narcocorrido sobre un personaje local y el narrador responde: “No me sé el corrido, pero me sé su historia completa pues era de aquí del rancho La Noria” (14). A partir de ese momento el personaje muta de cantante a cuentacuentos:

No volví a rascar la guitarra. Dejé de cantar y me puse a contar. Los clientes llegaron solitos. No se dieron cuenta de que hacía lo mismo, sólo que sin forzar la voz ni cansarme las manos, y en vez de cantar veinte o treinta canciones contaba cuatro o cinco historias para asegurarme la noche. (14)

El singular periplo del músico de cantante de corridos a narrador oral de biografías y sucesos es una declaración de principios poéticos que explica la génesis misma libro, no en vano este relato es el que aporta el título a la antología. El gesto, crucial por lo demás, consiste en situar al corrido como el origen mismo del relato. Dicho con otras palabras, el corrido musical antecede a la narración e incluso le da forma, marca su ritmo y aporta versos del vastísimo repertorio que ofrece el universo del corrido para que se integren orgánicamente al texto literario. Por dar sólo un ejemplo, en un momento del texto el narrador declara: “nadie pensaba que en su oficio todos mueren rápido y son contados los que incumplen la promesa del negocio: más vale un año de vacas gordas, que cien de perro en cualquier lugar” (15). La última oración, “más vale un año de vacas gordas que cien de perro en cualquier lugar”, es una cita literal de la canción “Reproches al viento” escrita por el mítico Paulino Vargas e interpretada por populares bandas musicales como La Arrolladora o Los Broncos de Reynosa. Pero el narrador no menciona la fuente ni tampoco el texto otorga una marca que aluda o sugiera que se trata de una cita. Por decirlo de algún modo, el corrido está tan imbricado en el discurso del narrador que al hablar toma versos de aquí y de allá sin ser siquiera consciente de los préstamos. Es decir, cita hasta cuando no cree estar citando. Por lo demás, el lector modelo de un libro como *Musiquito del talón* conoce la tradición corridística y es capaz de reconocer en distintos momentos del texto los versos que Corral toma del universo musical nortño para trasladarlos al relato literario sin que necesariamente exista una marca que haga explícita la referencia. El corrido no hace una aparición fugaz en ciertos momentos del relato como si se tratase de una curiosidad folclórica; forma parte del principio estructural del relato, los personajes se expresan a través del corrido, lo reinventan o simplemente lo propagan y el texto literario mismo se construye desde el

préstamo permanente al inagotable repertorio musical del (narco) corrido mexicano¹¹.

Todo lo dicho hasta ahora sobre *Musiquito del talón* vale para un porcentaje considerable de las narcoficciones mexicanas. Al igual que Alfonso López, no pocos novelistas construyen sus ficciones desde el diálogo permanente con el imaginario construido desde hace décadas por la música popular. El corrido se integra de manera natural a la narración literaria con la misma naturalidad con la que el personaje ficticio mutó de músico a cuentacuentos. Lo anterior es posible gracias a un lenguaje común que, emanado de la música, forma parte del habla cotidiana de los personajes. En su testimonio *El karma de vivir al norte* (2013) el narrador y periodista Carlos Velázquez explica la importancia de la música popular en el inconsciente colectivo de los norteños. Trátese de la cumbia, el regiovalLENato o la música norteña, de acuerdo con Velázquez, es imposible dimensionar hasta qué punto la música influye en la vida social y cultural de los norteños:

Siempre que me preguntaba a mí mismo qué somos los toreonenses, me respondía: un sonido. Somos pura música. La cumbia colombiana había emigrado hasta este desierto y se había convertido en una parte más del paisaje. Era imposible dimensionar hasta qué grado la estructura de la cumbia lagunera influyó en la vida de esta ciudad. La forma en la que estructuraba sus historias es apabullante. Dueña de una soltura narrativa natural proveniente de la oralidad. (82)

Carlos Velázquez reconoce en la cumbia lagunera una profunda huella cultural que marca la narrativa producida en la región. Las interrelaciones –préstamos lingüísticos, tramas

¹¹ La bibliografía sobre el narcocorrido mexicano es muy basta. A manera de referencia véanse los trabajos de Elijah Wald, José Manuel Valenzuela Arce, Juan Carlos Ramírez Pimienta y Rubén Tinajero Medina presentes en la bibliografía.

novelescas, personajes reales o imaginarios— entre la música y la narrativa del norte de México son vastas y profundas. La música, cuyo ritmo y léxico proviene del habla popular, marca el ritmo de la prosa narrativa y en no pocas ocasiones aporta también los personajes y los escenarios para el desarrollo de la trama. En síntesis, tratándose de narcoliteratura mexicana es imposible entender a cabalidad un importante número de ficciones sin un cierto conocimiento previo de la música norteña.

Tomemos ahora por caso la obra de Gerardo Cornejo Murrieta, *Juan Justino Judicial* (1996), texto axial de la narcoliteratura mexicana. La primera edición de la novela publicada por Colección Aura de la editorial Selector contiene la leyenda “Novela-Corrido” en la portada misma, resaltando así la afinidad entre ambos géneros. La definición, por lo demás, es acertada, pues el protagonista de la novela desea reescribir su biografía para borrar de la memoria un corrido sobre su persona del cual se avergüenza. La obra de Cornejo alterna la narración en tercera persona de la biografía de Juan Justino con la autobiografía autodiegética de Rodrigo Rodarte. Los capítulos impares de la novela describen los infortunios de Juan Justino como recolector de pizca en la Sierra Norte del país, su intento frustrado por cruzar la frontera para iniciar una nueva vida en los Estados Unidos, sus primeros ensayos como criminal y, finalmente, su incorporación como agente de la Policía Judicial. Por su parte, en los capítulos pares el propio Juan Justino, quien ha asumido ya el nombre de teniente Rodrigo Rodarte para tratar de borrar su existencia anterior como miserable recolector, narra su espectacular ascenso y ulterior caída como agente policial. Aquí es en donde el corrido cobra relevancia en la novela. En efecto, la crueldad y corrupción de Justino/Rodrigo como agente de la Policía Judicial le valieron un corrido cuya letra reza así:

Por ahí dicen que el Rodrigo
hizo algo muy criminal
y que Dios como castigo
lo convirtió en judicial,
y que Dios como castigo
lo convirtió en judicial.

Cuentan que en La Costa Verde
comenzaron sus hazañas
y como los “judas” huelen
los que son de su calaña
le echaron pronto sus redes
y le enseñaron sus mañas.

Castro no era su apellido
decían por los andurriales
pero se ganó el apodo
en las batidas rurales
que por rumbo del Recodo
emprendían los judiciales.

A los narcos se enfrentaba
con su “cuernito de chivo”
y aquel que se le escapaba
o quedaba mal herido
con navaja lo castraba
para asárselos en vivo.

Una duda lo atormenta
decían por los mentideros
y es que no sabe si cuenta
con su hombría por entero
y quiere que los demás sientan
lo que es sentirse sin “cueros”.

Hasta que un día el destino
dándole vuelta a su suerte
le invadió “lo masculino”

con el carcoma más fuerte
y tuvo que irse a su pueblo
a rogarle al Dios clemente.

Pero la cura no vino
con su auxilio tan ansiado
y rodó buscando alivio
del uno al otro poblado
hasta que ya bien podrido
vino a parar desahuciado.

Mucho eran los parientes
que trinaban por su herencia
pero aquellas tres mujeres
fueron toda su querencia
por eso sin titubeos
les dejó su pertenencia.

El corrido resume la biografía del personaje. De hecho, los capítulos pares de la novela abren con una estrofa del corrido a manera de epígrafe y la información contenida en ellos son una ampliación de los versos. Tal como ocurre en *Musiquito del talón*, el corrido antecede a la narración literaria. Dentro del universo ficcional de la novela el ficticio relato autobiográfico de Rodrigo Rodarte es sólo posible gracias a la existencia previa de un corrido. La narración misma se construye como una especie de glosa a la pieza musical que la precede. El relato autobiográfico del teniente Rodrigo Rodarte surge a raíz de un corrido cuya letra incomoda al protagonista. De no existir el corrido, el protagonista podría reservarse el derecho de narrar su autobiografía. El drama de la novela consiste, precisamente, en que el protagonista desea borrar el corrido de la memoria colectiva componiendo una nueva pieza que, a su parecer, le haga verdadera justicia. De ahí que el teniente mande a llamar a un trovador para contarle su propia versión de los hechos. En palabras de Justino/Rodrigo:

Por eso nada le reclamo y le alabo que haya llegado con la voz por delante y con la guitarra por detrás. Porque en eso fue en lo que quedamos. Así que yo cuento y usted recompone, porque quiero que vaya poco a poco poniendo de moda el nuevo corrido hasta que borre de la memoria de todos esa zarandaja que se anda cantando por ahí. Y sé retener bien que si hay alguno que puede hacer eso es precisamente usted que tiene fama de corridero, componedor, cantaclaro y dice todo pues. (25-26)

El gesto es elocuente: el simple relato de Juan/Rodrigo no es suficiente para limpiar su nombre ante la comunidad y borrar de la memoria colectiva el recuerdo de sus excesos. Es necesario convertir el relato en corrido y propagarlo en las cantinas para dotar de cuerpo y credibilidad, de autoridad y existencia la biografía. El corrido condensa y condena al personaje, pero también puede redimirlo. Editar la letra del corrido o componer uno nuevo supone la increíble posibilidad de modificar el pasado y reescribir la biografía, tal es la compenetración entre vida y corrido en el norte de México.

La preminencia del narcocorrido en la narrativa distingue también a la que acaso sea la obra maestra de la narcoliteratura mexicana: me refiero a la conocida novela de Yuri Herrera, *Trabajos del reino* (2004), protagonizada por un cantante de corridos reclutado por un poderoso capo al que el texto nombra simplemente como el Rey. Dentro de su peculiar corte, el Rey cuenta con dos letrados, el Periodista y el Artista. El primero de ellos es el enlace entre la organización del Rey y el espacio social con mayúsculas. El Periodista se encarga de tergiversar, omitir o interpretar la información divulgada por los medios de comunicación para que la imagen pública del Rey no se vea afectada. Por decirlo de algún modo, es un limpiador de imagen que a cambio de jugosas coimas propaga noticias adulteradas a favor de su patrón. El Artista, por su parte, compone narcocorridos en los que exhibe la bondad del Rey para con sus amigos tanto como su

crueldad para con los enemigos. Por decirlo de algún modo, el artista escribe hacia adentro, su mensaje se dirige a quienes militan en el narcotráfico. De ahí que el propio Artista denuncie a quienes escuchan los corridos por simple curiosidad o diversión en los bailes y en las cantinas sin entender el verdadero sentido y alcance de los versos: “Mejor quisiera oír nomás la parte bonita, verdá, pero los de acá no son canciones para después del permiso, el corrido no es un cuadro adornando la pared. Es un nombre y es un arma” (64), señala el protagonista. Las funciones o servicios que el Periodista y el Artista respectivamente prestan al Rey se complementan: el primero se encarga del discurso políticamente correcto, de la imagen pública que conviene al Rey, mientras que el segundo propaga al interior del narco aquello que el Periodista tergiversa u omite. El Periodista encubre la verdad y el Artista la expone. De hecho, en la novela hay una conversación entre ambos personajes en donde reflexionan sobre las semejanzas y diferencias entre sus respectivos oficios:

—A ver, cuénteme cómo arma un corrido —dijo el Periodista— ¿Dice la historia y ya?

—[...]

—La historia se cuenta sola, pero hay que animarla —respondió—, uno agarra una o dos palabras y las demás dan vuelta alrededor de ellas, así se sostiene. Porque si nomás fuera cosa de chismear, para qué se hace una canción. El corrido no es nomás verdadero, es bonito y hace justicia. Por eso es tan bueno para honrar al Señor.

—[...]

—eso está bien —dijo el Periodista—, eso está bien para nosotros, los que le atamos las pacas o le cuidamos las espaldas, pero usted es otra cosa, no digo que no lo quiera, pero lo suyo es arte, compa, usted no tiene por qué atorarse con pura palabra sobre el señor. (87-88)

Para el Periodista, está claro, su propio trabajo es decir una historia y ya; no ve en su escritura algo muy distinto a atar

una paca de mercancía o cuidarle la espalda al patrón. Por el contrario, el trabajo del Artista es percibido como bastante más valioso porque no es suficiente con ser “nomás verdadero”, debe además ser “bonito y hacer justicia”. Por todo lo anterior, el Periodista no duda en elevar el corrido al estatuto de obra de arte.

La importancia del corrido en la novela de Herrera acaso puede resumirse en la siguiente escena:

Ella rio con ternura, quizá, y luego lo condujo a un cuarto lleno de estantes vacíos.

—La biblioteca— dijo sin énfasis, como si no hubiera dicho nada. Sí, había unos pocos papeles, una biblia, mapas, periódicos con historias de muertos, una revista en la que los miembros de la Corte aparecían retratados a color en una boda. Mentalmente el Artista desarrugó un papelito para anotar la idea de un corrido sobre el Rey y los suyos planeando la guerra. (55)

Estas palabras encierran una declaración de principios poéticos. La biblioteca está prácticamente vacía. Tan vacía como la propia palabra biblioteca que la mujer pronuncia “como si no hubiera dicho nada”. En un palacio en el que abunda de todo escasean los libros. De ahí que frente a los anaqueles vacíos el Artista piense en su siguiente composición, como si el autor implícito del texto sugiriera que su reportorio no proviene de la literatura, sino de la música.

En la parte final de la novela, cuando el Rey está a punto de caer por una intriga al interior de su organización, el Artista vaticina el fin componiendo un corrido:

Ay, me duele este corrido
Que cuenta de mi jefazo
A quien todos le envidian
Su reino, noble y gallardo

Ya ves te mataron uno
Le atravesaron la choya
Le dieron cuello al segundo
Parece que está de moda

Unos se quieren huir
Otros echarte montón
Y eso que a todos les diste
Casa, dinero y amor

El que te quiere se agüita
De verte achicopalado
Pues como somos familia
Yo no me voy de tu lado

Quesque andabas muy enfermo
Mientras tus hijos peleaban
¿verdad que nunca dijiste
al cabo que me sobraban?

Unos te quieren huir
Otros te echan montón
Y eso que a todos les diste
Paz, dinero, emoción

Yo sé que aunque calles quieres
Que ya no estemos jodidos
Ni que fueras de vil palo
Somos tus únicos hijos

Es nuestro padre y un Rey
Y por esta que es muy bueno
Bajo su brazo es de ley
Cumplir los trabajos del reino

Unos te quieren huir
Otros te echan montón
Será porque a todos les diste
Más que dinero ambición

El corrido ratifica lo que el Artista explicó al Periodista: “uno agarra una o dos palabras y las demás dan vuelta alrededor de ellas, así se sostiene”. Los versos “a todos les diste” son la columna vertebral del corrido que resume no sólo la biografía particular del Rey, sino la novela misma de Herrera. En efecto, el Rey dio al Artista y a todos sus vasallos casa, dinero y amor antes de perderse en la ambición. Si en *Juan Justino Judicial* capítulo a capítulo la novela se va desgranando desde las estrofas de un corrido preexistente, Yuri Herrera procede a la inversa y cierra la novela con un corrido que resume todo lo narrado hasta el momento. Dicho con otras palabras, la novela de Cornejo parte de un corrido; la de Herrera cierra o finaliza con otro.

Basten los ejemplos expuestos hasta ahora para probar que dentro de la narcoliteratura mexicana existe una vertiente cuya propuesta estética parte de la música. Mucho antes de que surgiese la narcoliteratura como subgénero literario, el corrido forjó un imaginario popular en torno al narcotráfico y sus culturas. El narcotráfico y la música son mundos colindantes y muchas veces convergentes. Aquí me he limitado a analizar algunos textos narrativos, a mi parecer, claves para entender la profunda influencia de la música en la génesis y el desarrollo de una parte importante del *corpus* de narconovela mexicana. Sin embargo, y como veremos a continuación, la música no es el único referente al que acuden los narradores al representar al narcotráfico.

Al mirar el amplio *corpus* de narcoficciones disponible en las librerías mexicanas es posible detectar un conjunto de textos claramente moldeados a partir del formato que ofrece Hollywood. Pienso, por ejemplo, en *Tiempo de alacranes* (2005) de Bernardo Fernández, conocido simplemente como Bef. Para comprobar la influencia del imaginario cinematográfico en la novela, basta con señalar que el primer capítulo de la obra se titula “Este mensaje se autodestruirá en treinta segundos”. Y, en efecto, siguiendo con el formato de *Misión imposible*, exitosa serie de televisión que popularizó dicha

oración, la ficción abre con la figura de un sicario profesional apodado el Güero recibiendo en secreto un encargo especial. Con la diferencia de que el mensaje no le llega a través de un computador, un microfilm o una grabadora que explota después de reproducir un mensaje, sino a través de “un morrillo chamagoso” (17) de “encías llenas de dientes podridos” (18) que se suicida de un balazo en la cabeza cuando el Güero termina de escuchar los detalles de su siguiente misión. Con esta peculiar escena con la que abre la novela, Bef nos sitúa de inmediato en un universo ficcional inspirado en el imaginario de Hollywood, pero adaptado a la realidad “chamagosa” y “podrida” del México contemporáneo. El hecho de que la misión secreta se transmita a través de un joven mendigo que se dispara en la cabeza al terminar la comunicación, supone acaso una declaración de principios: el imaginario del que abreva la novela nos remite a Hollywood, pero la podredumbre y la irracionalidad con las que se autodestruye el mensaje/mensajero pertenecen al ámbito local.

El argumento de *Tiempo de alacranes* es una combinación de al menos dos populares películas de finales del pasado siglo, *The Three Fugitives* (1989) y *Natural Born Killers* (1994). En la primera de ellas, protagonizada por Nick Nolte y Martin Short, un exconvicto es tomado como rehén durante un asalto bancario. Aunque no tiene relación alguna con el asaltante y sólo se encontraba en el banco como un cliente más al momento del atraco, el rehén decide ayudar a su captor poniendo a su servicio su propia experiencia criminal. Es decir, la víctima se convierte en cómplice y lejos de entregar al asaltante a las autoridades lo ayuda a evadirlas. Con variantes mínimas esta situación es recreada en *Tiempo de alacranes*. En efecto, el Güero es secuestrado por un trío de asaltabancos en el norte de México y, en lugar de desarmarlos o liquidarlos a la primera oportunidad, simpatiza con ellos y decide protegerlos. Aunque la película de 1989 es una comedia y la novela de Bef tiene el formato del *thriller*, las semejanzas del argumento son tales que hacen difícil pensar en una simple

coincidencia. Respecto a *Natural Born Killers*, bastará con decir que la novela cita directamente la polémica película de Oliver Stone. Los asaltabancos a los que el Güero termina protegiendo son Obrad y Lizzy (el tercer asaltabancos muere durante el atraco), un par de jóvenes que antes de toparse con el Güero llevaban varias semanas viajando por los Estados Unidos y México dejando una seguidilla de crímenes por el camino. Lizzy en algún momento le grita a Obrad “se acabó cabrón, dice, ya me cagó andar jugando a Mickey y Mallory” (74); Mickey y Mallory son, justamente, los famosos personajes de *Natural Born Killers*. Por último, me parece oportuno señalar que la novela finaliza con una escena que el autor muy probablemente tomó de otra *road movie* hollywoodense: una pequeña habitación de hotel atiborrada de delincuentes apuntándose a la cabeza unos a otros. La estructura de la obra supone un conjunto de distintas tramas criminales que poco a poco comienzan a cruzarse, como el *road trip* asesino de Obrad y Lizzy que termina por fundirse con el periplo del Güero en un banco de un pueblo remoto del norte de México. Existen, sin embargo, otras tramas narrativas que por cuestiones de tiempo, por ahora, no resumiré. Baste con señalar que todas ellas terminan por confluir en una habitación de hotel en la que todo se resuelve en una balacera. Desenlace que vimos en la magnífica *True Romance* (1993) escrita por el hoy mítico Quentin Tarantino y dirigida por Tony Scott.

Tiempo de alacranes se construye entonces como un pastiche de *road movies* hollywoodenses de la década del noventa del pasado siglo. Lejos de esconder sus influencias cinematográficas, Bef las expone abiertamente. De hecho, la efectividad de la obra como artefacto narrativo responde, en gran medida, al diálogo intertextual que entabla permanentemente con las *road movies* de las que toma argumentos, situaciones y enredos. El lector ideal de la novela comparte el imaginario cinematográfico de Bef y entiende su propuesta narrativa como un ingenioso ensamble de películas taquilleras del pasado siglo.

Por mencionar otro ejemplo, quisiera dedicar unas líneas a la novela *Mi nombre es Casablanca* (2003) de Juan José Rodríguez. Para comprobar la presencia abrumadora del cine, basta con revisar los paratextos. Además del título que de manera obvia remite a la clásica cinta de Michael Curtiz protagonizada por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, un vistazo rápido al índice arroja subtítulos como “Asesinos por naturaleza”, “Tony Montana” y “Buenos muchachos”. Más aún, a todo lo largo de la novela el protagonista y su colega de trabajo Roberto Andrade, ambos agentes del Ministerio Público, discuten una y otra vez sobre *El padrino* en sus dos versiones, literaria y fílmica. Así, de manera explícita y otras veces velada, Juan José Rodríguez recrea escenas que el lector reconoce como préstamos del cine, como la famosa cabeza cercenada de un caballo depositada en la cama de un enemigo al que se desea intimidar. Escena clave que a nivel estético confirma la intertextualidad entre la novela de Rodríguez y *El padrino* y a nivel argumental supone un movimiento estratégico dentro de un inverosímil juego de ajedrez. En efecto, la trama detectivesca de la novela remite a una perversa partida de ajedrez orquestada por un psicópata colombiano conocido como Caicedo que concibe el puerto de Mazatlán como un enorme tablero de ajedrez y a sus víctimas como las piezas que manipula siguiendo la lógica del juego.

Al igual que Bernardo Fernández, Juan José Rodríguez exhibe claramente una propuesta estética que consiste en un diálogo permanente entre la literatura y el cine. De hecho, el narrador y protagonista de *Mi nombre es Casablanca* recurre a su enciclopedia fílmica para intentar codificar y volver inteligible la realidad criminal que día a día enfrenta en Sinaloa:

No estábamos en una novela policiaca de Marcial Lafuente Estefanía, porque ese autor no hacía novelas policiacas, sino *westerns* al más puro estilo de *cowboys* de leyenda y enfrenta-

miento de indios y vaqueros. Nada de novelas de suspenso y muerte. Todos éramos personajes de una historia de pistoleros sanguinarios que no le pedía nada al mundo salvaje del oeste. (56)

Juan José Rodríguez busca en el reportorio que le ofrece Hollywood los referentes oportunos para dar una radiografía del narcotráfico en México. Mientras los grandes capos de la droga pueden ser comparados con don Corleone, Tony Montana o los buenos muchachos de Martin Scorsese, los sicarios y sus masacres a plena luz del día en espacios públicos encuentran su correlato en el *western*. Incluso la inverosímil partida de ajedrez que pone en marcha la novela acaso fue inspirada en el cine. Pienso en la película de 1992 *Knight Moves* dirigida por Carl Schenkel y protagonizada por Christopher Lambert, en donde un asesino serial reta al campeón mundial de ajedrez en una macabra partida utilizando víctimas reales a manera de piezas en un tablero imaginario.

Al igual que en la novela de Bef, el cine interviene activamente en la obra de Rodríguez a través del pastiche. La obra muestra abiertamente su propuesta estética como un ensamble de diversos géneros cinematográficos: las películas de la mafia, el *western* y el *thriller*. El lector modelo de la novela posee una vasta cultura cinematográfica que le permite jugar con las referencias y construir el sentido desde los constantes guiños intertextuales. Los referentes cinematográficos posibilitan además una representación idealizada y positiva de los grandes narcotraficantes sinaloenses. Los capos son representados como empresarios exitosos, hombres de familia con valores y en última instancia criminales respetuosos de ciertas reglas y códigos de honor. El propio narrador reconoce en el capo don Genaro Barreto a un líder que “nunca rompió las reglas del juego” (53) y, por lo tanto, necesario “para equilibrar el mundo” (53). Si la violencia estalla dentro de la novela es por la intervención de un agente exterior, un psicópata colombiano que desea reorganizar el crimen orga-

nizado desplazando a los “buenos” mafiosos locales que tanto recuerdan al inmortal don Vito Corleone.

¿Cómo representar el narcotráfico? Para algunos narradores el narcotráfico ya ha sido ampliamente representado en la música, por lo que la pregunta quizá debiese formularse en otros términos: ¿cómo transformar la música en literatura? Por el contrario, otros escritores prefieren buscar en Hollywood un formato, digamos, “universal” para abordar un problema local. Al traducir el narco mexicano al lenguaje del cine estadounidense un fenómeno tan complejo y local se vuelve de pronto manejable y global. O quizá, y esto es lo más probable, el cine simplemente vuelve el producto consumible, fácil de comercializar y degustar.

La narconarrativa mexicana cuenta con dos estéticas claramente diferenciadas que discurren de manera paralela: la música y Hollywood. Ambas estéticas discurren, además, por cauces editoriales disímiles, por no decir antagónicos. Aquellos que sitúan el origen de la así llamada narconovela en el corrido, como Gerardo Cornejo y Alfonso López Corral, gozan de un alto capital simbólico dentro del campo literario mexicano, pero sus obras apenas si reciben los beneficios de la distribución editorial y la promoción publicitaria. La obra de Cornejo, *Juan Justino Judicial*, originalmente apareció en la editorial Selector, empresa enorme dentro del mercado editorial mexicano, pero enfocada a libros de autoayuda, esoterismo y guías parentales, y no fue reeditada sino hasta el 2015 por la editorial Aldus en una edición de homenaje con motivo del fallecimiento del autor. Desde el momento mismo de su publicación, la obra de Cornejo ha quedado confinada al mundillo de la academia en donde, eso sí, es una referencia permanente de la literatura del norte de México en general y de la narcoliteratura en particular. Por su parte, Yuri Herrera y Alfonso López Corral dieron a conocer sus primeros trabajos gracias al Fondo Editorial Tierra Adentro e incluso recibieron sendos galardones literarios: me refiero al Premio Binacional de Novela Frontera de Palabras en el

2003 en el caso de Herrera y el Premio Nacional de Cuento Joven Comala 2013 en el de López Corral. Sin embargo, ni el premio literario ni el capital simbólico que posee el Fondo Editorial Tierra Adentro garantiza la visibilidad en una escena literaria sobresaturada de títulos y regida por las leyes del mercado. El propio Yuri Herrera sufrió una recepción más bien pobre durante algunos años hasta que su obra fue relanzada, ahora sí con gran éxito, por la editorial española Periférica en el 2008.

Por el contrario, Bernardo Fernández o Juan José Rodríguez han recibido el espaldarazo de sellos editoriales como Océano y Mondadori y, por lo tanto, gozan de una mayor visibilidad dentro del campo literario. Lejos de denostar a aquellos autores que publican en las editoriales comerciales y en paralelo enaltecer a figuras como Herrera o Corral por haber optado por la subvención estatal, la polarización acaso podemos explicarla apelando a los lenguajes que unos y otros emplean. El lector modelo de un libro como *Musiquito del talón* conoce la tradición corridística mexicana y es capaz de reconocer la presencia permanente de los versos que Corral toma del universo musical nortño y traslada orgánicamente al relato literario. Bajo una lógica empresarial, un texto con dichas características posee un potencial económico más bien limitado, pues sólo puede ser apreciado en su justa dimensión estética en el contexto local. No así con los autores que buscan sus referentes en el cine: la omnipresencia de Hollywood garantiza la funcionalidad de una novela como *Tiempo de alacranes* o *Mi nombre es Casablanca* en múltiples contextos culturales. Por consiguiente, el texto puede ser distribuido prácticamente en cualquier contexto, pues su inteligibilidad está garantizada de antemano.

Sobre la Generación ¡Bang! y “Un vaquero cruza la frontera en silencio”

En octubre del 2012 el periodista Juan Pablo Meneses publicó en la filial mexicana de Editorial Planeta una antología titulada *Generación Bang, los nuevos cronistas del narco mexicano*. El volumen reúne once crónicas firmadas por Alejandro Almazán, Daniel de la Fuente, Galia García Palafox, Thelma Gómez Durán, Luis Guillermo Hernández, Diego Enrique Osorno, Humberto Padgett, Daniela Rea, Emiliano Ruiz Parra, Marcela Turati y Juan Velez, respectivamente. Y como el propio Meneses afirma en el texto introductorio,

más que la antología de 11 autores, me gusta pensar que este libro se puede leer como una única crónica que mezcla historias, entrevistas y las biografías de una generación. Es la gran crónica del narco mexicano que siempre quise escribir, pero que ya estaba escrita. (14)

Además de los once textos que cada cronista aportó a la antología, el volumen efectivamente reúne una pequeña nota biográfica de cada autor, así como una pequeña entrevista sobre cómo cada uno de ellos entiende su oficio en el marco de la guerra contra el narcotráfico que desde ya varios años asola a los mexicanos. El resultado final es un libro complejo que reúne once trabajos periodísticos de gran nivel y que ayuda además a dimensionar el costo social, político y psicológico del narcotráfico en México. En las próximas páginas quisiera esbozar algunas reflexiones en torno a la así llamada Generación Bang en general y del texto incluido en la antología “Un vaquero cruza la frontera en silencio” de Diego Enrique Osorno en particular.

Acaso lo primero que llama la atención al acercarse al volumen es el epíteto utilizado por Juan Pablo Meneses para referirse a los nuevos cronistas del narco mexicano: Generación Bang. El gesto es sospechoso y, me parece, no del todo afortunado. En su sentido más obvio, el mote hace referencia al sonido de la detonación de un arma de fuego. Intención que el volumen continúa y repite en el índice al enlistar los textos mediante los subtítulos “bang 1”, “bang 2”, etcétera. Nos enfrentamos a una especie de juego fónico en el que cada uno de los trabajos antologados irrumpe como un “balazo textual” que ofrece una singular mirada a la crisis humana por la que atraviesa México. Cabe preguntarse si el uso exacerbado de la onomatopeya es ingenioso o demasiado obvio, si ayuda a visibilizar la violencia o si por el contrario la banaliza. Especialmente cuando consideramos que la portada de la antología presenta en primer plano una enorme mancha de color rojo sangre con la palabra ¡BANG! escrita en letras amarillas, mayúsculas y signos de admiración. El diseño recuerda los letreros efectistas utilizados en la icónica serie de televisión *Batman*, allá por los años setenta del pasado siglo. Me refiero a los letreros con onomatopeyas como ¡POW!, ¡BOOM! y ¡ZOK! que aparecían en la pantalla cada vez que uno de los superhéroes golpeaba al villano en turno. A mi modo de ver, los paratextos demeritan el contenido total de la obra al frivolar aquello que justamente la antología pretende recuperar y exponer: “historias de violencia más que el número de víctimas. En vez de contar la cantidad de balas [los nuevos cronistas del narco], estaban describiendo las consecuencias y el sonido de un disparo. ¡Bang!” (12). Lo narrado en cada una de las crónicas es crudo y violento, no en vano estamos frente a una antología sobre los efectos de la guerra al narcotráfico. ¿Por qué entonces restarle seriedad al contenido mediante paratextos simplones y efectistas?

Ahora, y más allá de los paratextos, es también sospechoso la agrupación de los cronistas bajo la marca distintiva de Generación ¡Bang! Reunir a un conjunto de escritores para

presentarlos desde una onomatopeya recuerda de manera inevitable al famoso Boom de narrativa latinoamericana del pasado siglo¹². El gesto que Meneses nunca hace explícito en su nota introductoria, pero que subyace implícito acaso podría formularse en los siguientes términos: si América Latina ya tuvo su Boom narrativo, ¿por qué no habría de tener ahora un Bang periodístico? Después de todo, los cronistas ya están aquí, así como también la guerra del narcotráfico con sus balazos, sus muertos y sus desaparecidos. Una vez más, pareciera haber mucho de teatral y de efectista en la antología. Más allá de la calidad de cada uno de los trabajos compilados, la presentación misma del volumen sugiere un deseo muy sospechoso no sólo por dar a conocer los terribles efectos sociales y humanos de la guerra, sino ante todo por explotar comercialmente la misma. Gesto doble, la antología presenta y expone el saldo real y humano de la violencia por la que atraviesa la sociedad mexicana, al mismo tiempo que pretende vender comercialmente a los autores como una especie de vanguardia periodística que está haciendo algo nuevo y distinto con la crónica.

Por último, cabe preguntarse también por la novedad de los trabajos antologados en el volumen. ¿En dónde reside la novedad de los así llamados “nuevos cronistas del narco mexicano”? ¿Nuevos con relación a qué o a quiénes? El propio Juan Pablo Meneses formula directamente a los once cronistas la pregunta “¿qué están haciendo ustedes los cronistas, de la guerra del narco, que no esté contando el periodismo convencional?”. Palabras más o palabras menos, todos ellos coinciden en que su trabajo se aleja de un periodismo convencional en donde sólo se cuentan los muertos para ofrecer una mirada que visibilice el drama humano detrás de la violencia. La cronista Thelma Gómez Durán ofrece un nítido ejemplo al explicar lo siguiente:

¹² Francisco Sierra Caballero estudia el fenómeno del nuevo periodismo latinoamericano “Big Bang” desde su proximidad y distancia con el boom latinoamericano de narrativa. Véase la bibliografía.

El periodismo que se formó durante los 70 años del PRI en el poder, acostumbrados a solo reportar la información proporcionada por los grupos con poder político o económico, se limitó a sólo dar las “versiones oficiales”, a sólo reportar cifras sin buscar más allá, sin cuestionar, sin escuchar a la gente de a pie.

Los periodistas que apuestan a la crónica o que se formaron en el periodismo con enfoque social comenzaron a buscar el porqué y a contar historias que sucedían en el México real, el cual es muy diferente al que dibujaban los funcionarios desde sus oficinas y con declaraciones vacías. (94-95)

Por su parte, el reconocido periodista y novelista Alejandro Almazán sostiene que “contar la vida de los muertos me dice más que una estadística que ni a los forenses les interesa” (33). Por dar un último caso, Galia García Palafox responde a la misma pregunta argumentando:

Creo que los reporteros interesados en la crónica y la narrativa, cualquiera que sea nuestro medio o nuestro estilo ...estamos contando lo que pasa después y lo que pasó antes. Nos interesa cómo llegaron las cosas a un punto –a un asesinato masivo, a una extorsión, a un pueblo fantasma–, y lo que sucede después; las historias de las víctimas, de los exiliados, de las viudas, de los huérfanos, la economía lastimada, la vida después del éxodo o del exilio, el luto, las familias divididas.

Nos interesa cómo se vive en los lugares de alta violencia, nos interesa cómo la cultura del narcotráfico impregna las ciudades. (78)

Leyendo en conjunto las palabras de los cronistas aquí citados, podemos entender con mayor claridad qué ofrecen los trabajos compilados por Meneses. En el contexto periodístico mexicano, los así llamados nuevos cronistas procuran alejarse de un periodismo dependiente del Estado que reduce el con-

flicto a lo netamente informativo, traduciendo los hechos a una simple estadística que dice poco o nada al lector; y eso sin mencionar el riesgo siempre latente de que los datos reportados estén falseados. De igual modo, los así llamados nuevos cronistas manifiestan un interés claro por ir detrás de los personajes secundarios y menores del narco, o bien por las víctimas colaterales del mismo para aprehender ese ángulo íntimo, cercano y familiar del conflicto. Acaso aquí reside la esencia misma de la antología que ahora nos ocupa: similar al (ya no tan) nuevo periodismo norteamericano, las crónicas presentes en *Generación Bang* muestran la complejidad del narcotráfico desde personajes como el “Narco sin suerte” sobre el que escribe Alejandro Almazán, un pobre diablo que intentó sin éxito incursionar en la industria hasta que terminó por dedicarse a componer narcocorridos. Otro tanto ocurre con “Los niños de la furia” de Luis Guillermo Hernández, texto brutal que muestra la descomposición social a través de la experiencia de niños de doce, trece y catorce años con un amplio prontuario delictivo que incluye varios asesinatos por encargo. Pero ante todo, las crónicas de *Generación Bang* abundan en testigos y víctimas impotentes de la violencia sin sentido: los forenses que cada semana recogen decenas de cuerpos anónimos desembrados o descompuestos cuyas muertes no serán jamás investigadas; los padres, hermanos y esposas de los migrantes guanajuatenses desaparecidos en Tamaulipas a quienes la propia autoridad obliga a callar, los psicólogos y tanatólogos en Ciudad Juárez que buscan inútilmente brindar consuelo a los miles de ciudadanos en duelo por la muerte violenta de los suyos, y así un largo etcétera. El personaje menor del narco, el testigo impotente, la víctima colateral, el familiar en duelo, etcétera, son el centro de las crónicas compiladas que, vistas en su conjunto, ofrecen un retrato intimista sobre la crisis humanitaria que se vive en México.

Ahora, si bien es cierto que la presentación del volumen y los enunciados evocados o sugeridos a través de los paratextos no son quizá los más afortunados, los trabajos com-

pilados en su interior ciertamente merecen reconocimiento por su incuestionable calidad narrativa y su dramático enfoque humano. Es el caso del excelente texto de Diego Enrique Osorno, “Un vaquero cruza la frontera en silencio”, sobre el que quisiera ofrecer algunas reflexiones a continuación. Una primera versión del texto, que incluye además un archivo fotográfico, fue publicada electrónicamente en el sitio *web* del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED). Por su parte, la editorial Random House Mondadori publicó una versión en papel del texto y las fotografías en el año 2017. La versión presente *Generación Bang* es más breve y prescinde del material fotográfico.

“Un vaquero cruza la frontera en silencio” es una crónica fragmentaria muy sugestiva que puede leerse en al menos dos sentidos: como una biografía de Gerónimo, el tío sordomudo del propio Diego Enrique Osorno, y elípticamente como una crónica de la violencia inefable que azota al noreste mexicano. La frontera a la que alude el título, de igual modo, es doble: en el relato biográfico alude a la línea divisoria entre México y los Estados Unidos que el tío cruza una y otra vez a lo largo de su vida hasta instalarse definitiva y legalmente en Norteamérica, mientras que en el relato elíptico alude a la así llamada Frontera Chica, “región que comprende los municipios de Guerrero, Ciudad Mier, Miguel Alemán, Camargo y Díaz Ordaz. Esa pequeña zona forma parte de una frontera más grande, integrada por ciudades y pueblos de Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas” (132). Ambas fronteras son las que alternativamente ha cruzado el tío, en silencio, durante toda su vida.

En los primeros fragmentos de la crónica, el narrador describe la infancia y adolescencia del tío en la casa y el rancho familiar de los Osorio, ubicados en Monterrey la primera y en Rancho Nuevo el segundo. Aquí es donde comenzaron los primeros cruces hacia los Estados Unidos del vaquero, país bastante mejor preparado para recibir a los sordomudos y ofrecerles una oportunidad real de integrarse a la comu-

nidad. Como es lógico suponer a partir de la última afirmación, Gerónimo terminó por legalizarse en dicho país y, en lo sucesivo, comenzó a cruzar la “frontera grande” en sentido contrario para dedicarse a la restauración del rancho familiar ubicado en la Frontera Chica. Y es justamente a través del relato de los constantes viajes de norte a sur de Gerónimo que Osorio muestra elípticamente la emergencia de la guerra contra el narcotráfico:

La violencia que se desató aquí ha sido mayor que en otras zonas fronterizas del país. La violencia de esta frontera es mucho mayor que la de la Tijuana actual, mayor que la de Sonora e incluso que la de Ciudad Juárez.

Sin embargo, esta región es una zona que parece no usar voz. La violencia en Tijuana, al igual que la de Sonora y Ciudad Juárez también han provocado dolor a quienes viven en sus comunidades, pero de ese dolor ha nacido un lenguaje propio. Un lenguaje a veces hasta poderoso, el cual se oye a través de constantes reportajes hechos por periodistas nativos o llegados de fuera, o bien de novelas que cuentan la vida íntima de esas zonas.

Acá en la frontera noreste no pasa eso ...

Pero la frontera noreste no puede hablar. (133)

La violencia en la Frontera Chica “parece no usar la voz”, he aquí una afirmación contundente que no debe ser tomada a la ligera. El silencio del vaquero va más allá de la discapacidad personal del tío y adquiere un sentido colectivo para simbolizar el silencio de todo un país sobre una región geográfica particularmente castigada por la violencia, pero desprovista de una narrativa que denuncie o al menos haga visible los estragos producidos por la guerra. En efecto, aunque la violencia castiga a todo el territorio nacional, ciertas zonas geográficas han recibido una mayor atención por parte de periodistas, activistas, académicos, artistas y medios de comunicación masiva en general. Existe un abundante *corpus* periodístico, literario, cinematográfico, sociológico, etcéte-

ra, sobre los estragos de la violencia en ciudades fronterizas como Tijuana y Juárez, pero los discursos en torno a la frontera tamaulipeca brillan por su ausencia. La región más violenta del país es también la más silenciada. ¿Por qué? Como veremos a continuación, lo anterior no es una paradoja, sino una consecuencia.

El vaquero sordomudo que cruza una y otra vez ambas fronteras, la grande entre Estados Unidos y México, y la Frontera Chica intermunicipal, se convierte entonces en una poderosa metáfora sobre el horror generado por la guerra contra el narcotráfico. No hay que olvidar que el diccionario de la RAE asigna a la palabra “sordo” en su cuarta acepción la definición “insensible a las súplicas o al dolor ajeno”. La sordera adquiere un valor doble: en la dimensión biográfica remite sencillamente a la discapacidad del tío, pero en el relato elíptico alude a esa violencia sorda que crece y se expande por el territorio. Una violencia que pareciera no encontrar oídos sensibles y empáticos al llanto, una violencia que bajo el mote de guerra contra el narcotráfico asola a decenas de miles de mexicanos. Y cuando hablamos de guerra, nos advierte Osorio,

no estoy haciendo uso de la retórica o del sensacionalismo para describir lo que pasa. Se trata de guerra en serio, en la que ha habido masacres, desplazamientos forzados de población, fosas clandestinas, prisioneros, combates, leva, magnicidios, mucho dolor y muchas mentiras, como en cualquier guerra. (132)

A los horrores descritos por Osorio podemos agregar otros tantos, como los ranchos de entrenamiento para adiestrar como sicarios a quienes han sido reclutados por los cárteles con engaños o bajo amenaza, o los infames campos de exterminio descubiertos por grupos activistas y colectivos de madres buscadoras. Al hablar de guerra contra el narcotráfico no estamos frente a una expresión metafórica, una hipérbole

o cualquier otra figura retórica: al hablar de guerra la palabra guerra significa justamente eso: guerra. Una guerra sorda; es decir, insensible a las súplicas o al dolor ajeno. Lo mismo ocurre con la mudez: más allá de la incapacidad personal del vaquero, la ausencia de voz en el relato elíptico adquiere el sentido de un horror más allá de cualquier representación posible. Es decir, de un horror inefable, nefando. Porque el tío carece de voz mas no de un lenguaje. Su silencio es el del soldado que vuelve mudo de la trinchera (y aquí no puedo evitar pensar en la premiada película *Heli* de Amat Escalante, en donde una niña de apenas 12 o 13 años es secuestrada por un comando armado: meses después regresa a la casa familiar embarazada y muda). Sólo en el último fragmento de la crónica el tío se atreve a nombrar al responsable del horror sordo y mudo que mantiene en vilo a toda la región nores-te del país: “Tío dibuja con la mano en el aire la última letra del abecedario español” (147). El propio narrador se rehúsa a pronunciar el nombre del más temido cártel mexicano, como si hubiese algo maldito en la palabra. Así, a través de lo no dicho, del acto de callar, de dar a entender sin mencionar explícitamente, el horror muestra su verdadera magnitud.

¿Cómo hablar entonces de la violencia? ¿Cómo visibilizar esas masacres que hacen que la palabra guerra no sea una simple metáfora, sino una precisión lingüística? Una vez más, Diego Enrique Osorno resuelve el problema elípticamente. En los primeros fragmentos de la crónica, al evocar la infancia del tío, el texto refiere la particular habilidad del héroe para sacrificar animales a fin de agasajar a los comensales en las fiestas familiares:

No es raro ver a Gerónimo con su pantalón de mezclilla ensangrentado, después de pasar todo el día con su padre en el improvisado rastro casero. Matar un chivo es arduo: primero hay que ponerlo quieto, después enterrarle un cuchillo en la yugular, dejarlo que muera entre los grititos que lanza, colgarlo para que se le escurra todo el chorro de san-

gre en una vasija, sacarle las tripas con las manos y quitarle el pelaje. (124)

La descripción es fuerte y explícita y seguramente genera un franco rechazo en más de un lector. El horror se agrava si consideramos que lo recién transcrito ha dejado de ser un procedimiento de desmembramiento reservado exclusivamente para los animales, y en el actual contexto de la guerra al narcotráfico la palabra “chivo” puede ser sustituida por vocablos como “humano”, “sicario”, “persona”, “víctima”, “rival”, etcétera. Por dar otro ejemplo, cuando Osorno describe “No es raro que aparezcan cabritos muertos tendidos en el patio de la pequeña vivienda, como si fueran ropa recién lavada esperando secarse” (123), sabemos que los chivos bien pueden ser personas colgadas de un puente en una gran avenida de cualquier ciudad. A través de la violencia, digamos, justificada en el contexto de la vida campirana con los animales como víctimas, el texto sugiere una serie de imágenes de vidas humanas masacradas, mutiladas, torturadas y hasta canibalizadas que en el México contemporáneo se han vuelto habituales. Pero lejos de caer en la descripción explícita de la violencia, en el amarillismo de la nota roja o en la violencia convertida en espectáculo que explotan los medios de comunicación para rentabilizar al narco, Osorio modula su relato para evadir los excesos. En la medida reside el gran valor estético del texto.

La crónica de Diego Enrique Osorno tiene entonces la cualidad de moverse simultáneamente en al menos dos registros. Lo narrado en la serie biográfica del tío deja entrever un segundo relato codificado sobre la violencia en el norte de México, con especial énfasis en la así llamada Frontera Chica. El símbolo que da cohesión a ambos relatos es, como el título mismo lo evoca, el silencio. En palabras de Diana Palaversich,

un silencio tanto impuesto como autoimpuesto que se manifiesta en varios niveles: en menor medida, en el silenciamiento que promueven gobiernos estatales y municipales para no perjudicar la imagen de la región noreste; y en mayor medida, en la existencia *de facto* de una “ley mordaza”: el férreo control de información que en ésta y otras partes del país ejercen los capos del narcotráfico, quienes castigan con torturas y muertes macabramente coreografiadas los reportajes sobre la violencia que se diseminan en medios informativos y redes sociales.¹³

Ese silencio impuesto y autoimpuesto que promueven y al mismo tiempo padecen las propias autoridades aparece en otras crónicas presentes en *Generación Bang*. Pienso, por ejemplo, en el texto “Los desaparecidos de Tamaulipas” de Humberto Padgett: en al menos un par de ocasiones autobuses de la empresa Ómnibus fueron detenidos por grupos armados en algún punto de la carretera hacia Reynosa; en ambas oportunidades algunos pasajeros fueron obligados a bajar de la unidad y nunca más se supo nada sobre ellos. Cuando los familiares exigieron la intervención de las autoridades obtuvieron silencio como respuesta: “el gobierno de Guanajuato nos ha pedido no hablar con la prensa” (165), declara un padre adolorido, mientras que un hermano en duelo señala “nos piden que nos callemos y que no hagamos nada” (166). ¿Qué esconde el silencio de las autoridades? ¿Complicidad con el crimen organizado? ¿Impotencia? ¿Miedo? ¿Un veto del Estado hacia la prensa para maquillar las dimensiones reales del problema de seguridad que vive el país? Acaso la mejor respuesta sea “todas las anteriores”. El que las zonas más violentas del país sean también las más silenciadas no es una paradoja, es una consecuencia natural de un periodismo impotente y un Estado cuyas relaciones con el crimen organizado son siempre ambiguas al oscilar de la complicidad a la confrontación.

¹³ Disponible en <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v29/palaversich.html>>

Volvamos entonces a la pregunta que Meneses lanza a todos los cronistas convocados en *Generación Bang*: “¿qué están haciendo ustedes los cronistas, de la guerra del narco, que no esté contando el periodismo convencional?”. En el caso de Osorno, acaso podemos responder la pregunta a partir de un texto híbrido y muy sugestivo que pone en equilibrio al periodismo con la literatura. Pues más allá del carácter no ficcional de lo narrado a través de la biografía real de Gerónimo, la construcción fragmentaria del relato y la permanente resignificación de distintos elementos como la frontera, el silencio, la sordera y la mudez dotan al texto de una riqueza estética y semántica innegable. Osorno presenta a su tío como un testigo privilegiado de los estragos de la guerra contra el narcotráfico en el norte de México. Privilegiado en varios sentidos: porque en su calidad de viajero interfronterizo ha presenciado de primera mano la paulatina descomposición social de la región y el incremento de la violencia más exacerbada; y privilegiado también porque en su condición de sordomudo el tío simbólicamente es incapaz de juzgar, descalificar o simplemente opinar. Es decir, y como reza el título mismo de la crónica, el tío cruza y observa en silencio. Cuando el sobrino le pregunta por “la violencia en las carreteras y los pueblos por los que conduce” (134-135) el tío simplemente refiere que

algunos rancheros le han contado de desapariciones forzadas de personas, de ranchos abandonados empleados como campos de entrenamiento de sicarios, de militares arrasando rancherías y otras cosas que ocurren en los alrededores, pero que él no presta demasiado interés en ello. (135)

Como testigo Gerónimo observa pero no interviene, describe pero no opina y responde pero no juzga. Gerónimo simplemente cruza la frontera en silencio. Y ese silencio es también la metáfora de la insensibilidad sorda y del horror mudo ante la barbarie imperante en la Frontera Chica. ¿Cómo es-

cribir sobre el horror que vive México desde hace ya varias décadas? ¿Cómo evitar caer en el simple conteo de las víctimas que a decir de los periodistas de la *Generación Bang* distingue al periodismo oficial? ¿Cómo ofrecer un retrato fiel de la violencia sin caer en el amarillismo de la crónica sensacionalista que transforma la violencia en un espectáculo? Escribiendo *con* y *desde* el silencio. El sacrificio de los chivos en un rancho en México es ya una manera, digamos, fina de aludir a esa otra violencia que ocurre en otros ranchos de la región. Osorno utiliza el lenguaje no para nombrar directamente la masacre, sino para referirla a distancia, elípticamente, mostrando sin mostrar. El silencio es también el vacío del Estado y de la prensa frente a una realidad que no puede o no debe ser representada. Acaso porque las palabras son insuficientes para expresar la magnitud de un horror muy cotidiano en no pocos municipios mexicanos; acaso porque hay un temor muy justificado en hablar, en nombrar explícitamente las cosas. El tío dibuja una letra en el aire y Osorno evita nombrarla directamente, pero explica que se trata de “la última letra del abecedario español” (147). El gesto resume todo lo expuesto hasta ahora: la elipsis es la única manera “segura” de abordar el horror.

Un mito clásico para describir un horror muy contemporáneo. *Antígona González* de Sara Uribe

El poemario *Antígona González* (2012) de Sara Uribe recorre la angustia del yo lírico en el contexto de la violencia desmedida que vive México desde ya varios lustros. Como el título mismo lo sugiere, Uribe escoge el mito clásico para reconstruir una secuencia terrible, pero absolutamente real, incluso cotidiana, en el México contemporáneo. En efecto, de un poema a otro *Antígona González* devela al lector el horror de los autobuses secuestrados en el estado de Tamaulipas, de la masacre a los 72 migrantes en el municipio de San Fernando, de los pueblos fantasmas cada vez más numerosos en distintos puntos de la geografía mexicana, de las ejecuciones en la vía pública, de las decenas de miles de desaparecidos y otras tantas formas que cobra la violencia. ¿Pero por qué elegir específicamente el mito clásico de Antígona para referir los muy actuales horrores de la guerra contra el narcotráfico? La respuesta emerge de manera clara en los versos finales del poema inaugural:

Me llamo Antígona González y busco entre los
muertos el cadáver de mi hermano. (13)

El yo lírico se asume como Antígona desde el *phatos* de la búsqueda del hermano muerto. Una fatalidad que en este caso no responde *a priori* un inescrutable destino, sino a una mera casualidad en un país marcado por una ola de violencia cuya cresta, incluso mientras escribo estas líneas, aún no hemos alcanzado. Veamos dos versos más:

: No quería ser una Antígona

pero me tocó.

] ¹⁴ (15)

Estos desgarradores versos resignifican el lugar de enunciación de Antígona como una voz colectiva que recoge el dolor de decenas de miles de mexicanos a los que simplemente “les tocó” (o les tocará) buscar el cuerpo de un familiar desaparecido. Tadeo, el hermano del yo lírico, es una víctima colateral, una más a la que simplemente “le tocó” morir y cuyo cuerpo ahora se encuentra desaparecido en una geografía mil veces más grande que la antigua Tebas. A través de Antígona hablan las madres buscadoras, las activistas, las mujeres centroamericanas que año con año recorren la inmensidad del territorio mexicano buscando los restos de sus familiares, víctimas de los cárteles de la droga cuyos negocios se han diversificado para incluir también la trata de blancas. A través de Antígona hablamos todos los mexicanos atrapados en una espiral de violencia en la que todos somos víctimas reales o potenciales. Así lo entiende Laura Alicino cuando señala:

Así, a través de la mutua acción del discurso y del cuerpo colectivo y político de Antígona, que reclama como suyo no sólo el cuerpo de su hermano, sino también todos los cuerpos muertos y desaparecidos de la polis, se activa la acción del reconocimiento de nosotros mismos a través del otro. (337)

Ahora, a diferencia del personaje de Sófocles que sólo necesita ir al campo de batalla a buscar entre los cadáveres el cuerpo de su hermano, en el poemario de Sara Uribe el yo lírico ni siquiera sabe por dónde comenzar la pesquisa. En el mito clásico Antígona conoce la ubicación del cuerpo de Polínices y justamente por eso puede enterrarlo. En el poemario de Uribe, Antígona sólo atina a leer la nota roja de todos los

¹⁴ Los dos puntos, el espaciado y las cursivas aparecen en el original.

diarios nacionales con la esperanza de encontrar el nombre de su hermano:

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos. (13)

En *Antígona González* el conflicto no es precisamente una confrontación entre la ley de los hombres frente a la ley de los dioses, o entre la voluntad individual frente a la razón del Estado encarnada en Creonte. *Antígona González* pone en escena el drama de la indefensión e impotencia del individuo frente al silencio de la autoridad:

No querían decirme nada.

Tadeo no aparece. No querían decirme nada. (16)

Estos versos reflejan la respuesta del Estado frente a la violencia desbordada que padecemos los mexicanos: el silencio. Un silencio que de ningún modo significa ausencia o vacío. Al contrario, en el contexto de la violencia que asola al país

el silencio es un complejo dispositivo orquestado para garantizar la impunidad. En palabras del periodista Diego Enrique Osorno:

Sabes que el silencio que hoy existe en Tamaulipas no se generó de forma espontánea. Para funcionar el silencio requiere de un sofisticado aparato de represión. Necesita de fosas clandestinas, de gobernantes ilegítimos, del monopolio de los cuernos de chivo, de la degradación económica, de policías corruptos y de una sociedad civil aletargada. (150)

Las palabras de Osorno requieren una pequeña precisión: el silencio temeroso y al mismo tiempo cómplice ya no es exclusivo de Tamaulipas: hoy, cualquier espacio de la inmensa geografía mexicana encaja con su lúcida descripción. Sea por miedo, complicidad, o ambos, la autoridad encubre los crímenes e ignora el reclamo de los ciudadanos. Así, lejos de enfocarse en la procuración de justicia y el resarcimiento de las víctimas, la autoridad recurre a un silencio que en última instancia encubre y protege a los victimarios. El silencio perpetúa al silencio, lo fortalece hasta volverlo impenetrable e intimidante. Y si acaso las víctimas insisten, el silencio se quiebra brevemente para dar paso a la amenaza explícita:

Una mujer que sale del ministerio público es abordada por un hombre que la jala del brazo y le dice quedito: *Vale más que dejen de chingar. Ustedes síganle y se los va a llevar la chingada.* (26)

¿Quién es el hombre que aborda y amenaza? ¿Pertenece al Ministerio Público o vigila al Ministerio Público? ¿El crimen organizado y el aparato de justicia se han fusionado en una misma y única institución? El sofisticado aparato de represión que es al mismo tiempo causa y efecto del silencio genera una muy justificada paranoia entre los familiares de los desaparecidos. El hombre que aborda y amenaza a la mujer

en las inmediaciones mismas del Ministerio Público de algún modo recuerda la multiplicación incesante de agentes de la ley en *El proceso*. En efecto, en la pesadilla onírica de Kafka, la ley es representada como un complejo dispositivo maquínico cuyo funcionamiento resulta incomprensible lo mismo para K que para el lector. De acuerdo con Deleuze y Guattari, al hablar de dispositivos maquínicos en la obra del checo es importante considerar que “el dispositivo no equivale a una máquina que se está montando, de funcionamiento misterioso, ni a una máquina completamente montada, que no funciona o que ya no funciona” (73). Se trata, más bien, de representar una “máquina abstracta [que] cambia en forma singular: deja de estar cosificada y apartada, ya no existe separada de los dispositivos concretos, sociales-políticos que la encarnan; se propaga en ellos y mide sólo sus cantidades maquínicas” (73). Tal es el caso del mundo abstracto de la ley y su muy real maquinaria burocrática en *El proceso*; abogados, jueces, fiscales, alegatos, víctimas y verdugos se agrupan y multiplican sin cesar de tal modo que K (y el lector) no tendrá jamás la menor posibilidad de entender el funcionamiento intrínseco de la maquinaria que lo oprime. En Kafka el mundo de la ley es impenetrable e incomprensible, existe sólo como un potente pero utópico deseo de justicia. En *Antígona González* el silencio que recibe el yo lírico al cuestionar a la autoridad no es una falta de respuesta, sino La respuesta. El dispositivo maquínico de silencio es tan efectivo que los mismos familiares de Antígona renuncian a denunciar la desaparición de Tadeo y abrazan el silencio como deseo. Más aún, intentan que Antígona igualmente ceda y desee el silencio:

No querían decirme nada. Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez. Como si callarla la volviera menos real. No querían decirme nada porque sabían que iría a buscarte. Sabían que iría a tu casa a interrogar a tu esposa, a reclamarle que no diera aviso de inmediato, que nadie denunciara tu desaparición. (22)

¿En qué momento la familia del desaparecido acepta el silencio y cede ante él? ¿Por qué una familia renuncia a buscar al familiar desaparecido, a exigir a la autoridad una investigación en forma? La respuesta acaso reside en el poema inmediatamente posterior:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona. No persigas lo imposible. (23)

Narcotraficantes, representantes de la ley, policías, militares, el hombre misterioso que amenaza a la mujer a las afueras del Ministerio Público... son los engranajes de la maquinaria cuasikafkiana que pone en funcionamiento Sara Uribe. Acaso por eso el yo lírico, en la primera línea, fractura el nombre de la protagonista en dos versos, Antí-gona. La división del nombre propio conforma dos términos, “anti” como sinónimo de “contra” y “gona” sinónimo de ángulo. Por consiguiente, tenemos contra-ángulo, término acaso sustituible por contraargumento. Cuando Antígona aboga por denunciar la desaparición de Tadeo sus argumentos son refutados por un contraargumento irrefutable: *porque son de los mismos*. Ese es, justamente, el espacio sin sentido en el que se desenvuelven los personajes kafkianos. La diferencia en todo caso reside en un punto nada esperanzador: mientras los mundos del checo poseen una atmósfera onírica que pone en duda la veracidad de lo narrado, que invita a explicarlo todo como una pesadilla horrible, pero en esencia irreal, el horror representado por Uribe puede ser corroborado en la realidad inmediata. La violencia desmedida, los desaparecidos, la máquina de represión, el silencio, la complicidad o impotencia del Estado y la

indefensión de los ciudadanos son todo menos una quimera en el México contemporáneo. Al final, el silencio se convierte en otra forma de aniquilación:

Nadie dijo una sola palabra: como si quisieran
deshacerte aún más en el silencio. (19)

El último verso, “deshacerte aún más en el silencio”, es contundente. El silencio como forma última de aniquilación. La familia de Tadeo, temerosa, se convierte en un engranaje más de la maquinaria represiva y abraza también el silencio, lo propaga y expande, multiplica las cantidades maquínicas de silencio.

Por otra parte, el yo lírico del poemario configura su discurso a partir de distintas referencias e intertextos. El poemario exige al lector un trabajo de decodificación a partir de “varias capas de sentido: la referencia apropiada, la modificación efectuada por Uribe, la reflexión teórica de la que parte y la reflexión ética a la que nos quiere conducir” (44), como bien señalan Elisa García y Miguel Alirangues. Este ejercicio de leer entre distintas capas para generar distintos niveles de sentido es particularmente visible en el siguiente poema:

Vine a San Fernando a buscar a mi hermano.
Vine a San Fernando a buscar a mi padre.
Vine a San Fernando a buscar a mi marido.
Vine a San Fernando a buscar a mi hijo.
Vine con los demás por los cuerpos de los nuestros. (64)

La referencia apropiada, siguiendo a García y Alirangues, remite a la masacre de San Fernando. En agosto del 2010 personal de la Marina Armada de México hizo un escalofriante descubrimiento al interior del rancho La Joya en el municipio de San Fernando, Tamaulipas: 72 migrantes asesinados. El periodista Óscar Martínez describe el hallazgo en los siguientes términos: “recogidos contra la pared de cemento

como un gusano de colores tristes, amontonados unos sobre otros, hinchados, deformados, amarrados, un montón de cuerpos” (184). Ya ha sido señalado que a través de Antígona González hablan decenas de miles de deudos. De ahí que en su sentido inmediato el yo lírico interpele a los familiares de los migrantes masacrados, pues detrás de cada uno de los cuerpos amontonados unos sobre otros como un gusano de colores tristes hay un hermano, un hijo, una esposa, etcétera. La propia Sara Uribe en un texto titulado “¿Cómo escribir en un país en guerra?” describe la llegada de Antígona al lugar de la masacre como “una evocación de todas las preguntas, de todo el dolor, de todas esas voces e historias enunciadas en la morgue de San Fernando” (52). El poema erige una voz coral integrada por decenas de miles de personas que buscan entre los restos de esta u otra masacre el cuerpo del familiar ausente.

De igual modo, la peculiar composición de los versos remite de manera deliberada a *Pedro Páramo*. El segundo verso del poema “Vine a San Fernando a buscar a mi padre” irremediablemente recuerda al célebre “vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi Padre” (7) de Juan Rulfo. Uribe nos obliga entonces a preguntarnos por la reflexión ética a la que pretende conducirnos desde el diálogo intertextual. ¿Cómo o de qué manera Rulfo es una referencia pertinente para explicar el horror contemporáneo? El motivo de la búsqueda es un buen inicio, después de todo Juan Preciado y Antígona González tienen en común el motivo del viaje en busca del familiar ausente. Y más importante aún, ambos personajes habitan un espacio fronterizo entre la vida y la muerte:

[
: *¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida
y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?*
: *una habitante de la frontera*

: ese extraño lugar

: ella está muerta pero habla

: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso

: ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando
en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que
todos la oigamos?

] ¹⁵ (27)

El poema ubica al familiar de un desaparecido como el habitante de un espacio límite entre la vida y la muerte. “*Un vaso roto ya no es un vaso*” (16) señala el yo lírico en uno de los primeros poemas del libro, haciendo patente ese dolor más allá de toda representación posible que prácticamente aniquila al sujeto. Un dolor que fractura el alma en múltiples fragmentos imposibles de restaurar, como un vaso de vidrio después de caer al suelo. Por consiguiente, el espacio representado en el poemario se convierte en una suerte de Comala moderna habitada por ausencias, murmullos y muertos. A diferencia de las múltiples obras literarias que en los últimos años han dado cuenta de la violencia irracional y desmedida que vive desde hace ya varios lustros la nación mexicana, el poemario de Uribe pone en el centro la búsqueda y la ausencia. Lejos de contabilizar los muertos o de regodearse en el espectáculo de la sangre, el poemario soslaya los cuerpos mutilados para evocar en su lugar todos aquellos cuerpos que permanecen en un lugar desconocido.

Al nombrar el espacio de San Fernando, el texto evoca en el lector la imagen terrible de los 72 cuerpos aniquilados, pero inmediatamente después el poema centra la atención en la gesta de la búsqueda como hilo conductor. La modificación que Uribe inserta al final de cada verso, “mi hermano”, “mi padre”, “mi marido”, “mi hijo”, “los demás”, de algún modo

¹⁵ Corchetes, dos puntos y espaciados presentes en el original.

establece que el número de cuerpos que permanecen desaparecidos excede por mucho el de los 72 encontrados, dejando en evidencia que la búsqueda de “los demás” continúa. “¿DÓNDE ESTÁN LOS CIENTOS DE LEVANTADOS”¹⁶ (77), pregunta el yo lírico casi al final del poemario. En palabras de Roberto Cruz:

Hacia las páginas finales, después de que el cuerpo de Tadeo ha sido encontrado en una fosa común, la acumulación de preguntas y declaraciones tomadas de la prensa sustituye el tono lírico-narrativo anterior. Aquí no cabe la superposición entre fragmentos textuales de sentido sino apenas la puesta en página de las voces de las otras Antígonas, las reales, y su testimonio doliente. (328)

Antígona González es un poemario de búsqueda y no un inventario de los macabros hallazgos. Aunque el cuerpo de Tadeo forme parte del sombrío gusano de colores tristes, el drama no termina, ni remotamente, con el hallazgo de los cuerpos en San Fernando. Allá afuera decenas de miles de Antígonas siguen buscando el cuerpo de su familiar desaparecido en los cientos o incluso miles de San Fernandos desperdigados aquí y allá por todo el territorio nacional.

La similitud entre el drama clásico de Antígona y la novela canónica de Juan Rulfo acaso conduce a la siguiente reflexión ética: Creonte y Pedro Páramo como personajes míticos representan la cerrazón de la autoridad, la insensibilidad ante las súplicas de dolor, los límites del individuo frente al Estado. En el mito clásico Creonte paga su obstinación con la desintegración del núcleo familiar: la triple muerte de Antígona, Hemón y Eurídice. Rulfo, por su parte, lleva más lejos las consecuencias del nocivo ejercicio del poder al extender la muerte a la totalidad de la comunidad de Comala. La escena final de *Pedro Páramo* simboliza, justamente, la disolución definitiva del cuerpo de la nación a través del cuerpo del cau-

¹⁶ Mayúsculas en el original.

dillo “desmoronando como si fuera un montón de piedras” (159). Así, lo mismo en Tebas que en Comala o en Tamaulipas, el espacio se convierte en la patria de los muertos, la tierra devastada, el silencio amordazándolo todo:

*[Yo creí que iba a entrar en el pueblo de los muertos,
mi patria.*

*Tú eras la patria.
Pero ¿la patria no estaba devastada?*

*¿No había peste en la ciudad,
no se hacían invocaciones a los dioses inútilmente?*

Yo supe que vería una ciudad sitiada.

Supe que Tamaulipas era Tebas
y Creonte este silencio amordazándolo todo.]¹⁷ (65)

Existe un hilo conductor entre Tebas, Comala y Tamaulipas. Lo que inicia como una referencia a un episodio real y concreto, la matanza de San Fernando, es alterado por Uribe desde la intertextualidad con Rulfo para conducir a una reflexión ética sobre la indefensión del individuo frente al poder. Al final, sólo prevalece el silencio. El silencio como forma última de aniquilación.

Recapitulando: Sara Uribe construye un potente poemario a partir de un ensamble de variados discursos y referencias intertextuales. Además de la obvia recuperación del mito clásico de Antígona, Uribe se sirve también de noticias publicadas en diarios, testimonios de familiares de desaparecidos, textos académicos e incluso la obra de Juan Rulfo para representar la tragedia de la violencia desmedida en el México contemporáneo. Sin embargo, lejos de poner el centro de atención en la violencia explícita, Uribe escoge un ángulo

¹⁷ Cursivas en el original.

poco explorado en México: el drama de los desaparecidos y la búsqueda de los familiares.

En el magnífico poemario de Uribe, *Antígona* se convierte en una voz colectiva que investiga, interpela y desafía al Estado para exigir el cuerpo de todos aquellos que permanecen ausentes. La respuesta que recibe por parte del Estado es un silencio que de ningún modo denota ignorancia o falta de información. Al contrario, el silencio recibido es un complejo dispositivo de intimidación que desata una muy justificada paranoia lo mismo en *Antígona* que en el lector. El silencio de la autoridad es el silencio cómplice y al mismo tiempo el silencio del sometido. Porque el Estado mexicano es cómplice y al mismo tiempo está sometido por el crimen organizado. Y un silencio con estas características es tan intimidante que los mismos familiares de los desaparecidos terminan asumiéndolo y propagándolo para protegerse de la maquinaria de represión y aniquilación. Y el silencio deviene en la forma última de aniquilación.

Mirar de cerca el horror: *Los ejércitos* de Evelio Rosero y *Laberinto* de Eduardo Antonio Parra

Las novelas *Los ejércitos* (2007) del colombiano Evelio Rosero y *Laberinto* (2019) del mexicano Eduardo Antonio Parra presentan importantes semejanzas: ambas narran la devastación de toda una comunidad a manos de grupos armados vinculados con el crimen organizado. Más aún, las novelas insisten en la indefensión de la población civil ante la violencia aparatosa e insensible que se cierne sobre ellos, meros testigos impotentes de la saña con la que grupos antagonistas se disputan un territorio afín a sus intereses. Por último, lo mismo en *Los ejércitos* que en *Laberinto* la violencia es narrada esencialmente desde la mirada de un profesor escolar, dato sin duda crucial que merece una reflexión. En las próximas líneas analizaré ambas novelas para responder algunas preguntas de interés: ¿Quién(es) y desde dónde observa la violencia en *Los ejércitos* y *Laberinto* respectivamente? ¿Cómo o de qué manera la acción de mirar los vulnera e implica en tanto testigos de la masacre? ¿Cuál es el valor o la funcionalidad del maestro escolar como testigo privilegiado de la destrucción de su comunidad? A continuación, algunas reflexiones.

En *Los ejércitos* el narrador es un septuagenario docente jubilado. Al iniciar la novela, el protagonista pasa las mañanas encaramado en una escalera para recoger las naranjas del árbol. La fruta, sin embargo, es sólo una excusa para observar a su vecina, Geraldina, quien sin ningún pudor toma el sol completamente desnuda en la terraza de la vivienda contigua. La escena inaugural hasta cierto punto evoca una estampa del paraíso: el alegre canto de las guacamayas, los peces en el estanque, los árboles cargados de fruta fresca y la mujer

inocentemente desnuda. El *locus amoenus*, como veremos a continuación, se desmorona apenas unas páginas después, cuando el pueblo se convierte en el cruento campo de batalla de grupos armados en disputa. En cualquier caso, la escena con la que abre el relato ofrece un detalle a la postre crucial: el narrador y protagonista es un “mirón”. Así lo define y se lo reprocha su propia esposa, Otilia, cuando el esposo de Geraldina confronta al profesor por su mal disimulado *vouyerismo*:

—Desde que te conozco —me dice ella, esta noche, a la hora de dormir—, nunca has parado de espiar a las mujeres. Yo te hubiera abandonado hoy hace cuarenta años, si me constara que las cosas pasaban a mayores. Pero ya ves: no.

Escucho su suspiro: creo que lo veo, es un vapor elevándose en mitad de la cama, cubriéndonos a los dos:

—Eras y eres solamente un cándido espía inofensivo. (24)

Este afán por mirar, por actuar como un cándido espía inofensivo, acaso explique por qué el narrador permanece hasta el final de la novela en el pueblo (jamás recibe un nombre propio, la población en la que se ambienta la ficción es simplemente el pueblo). En efecto, una vez que la violencia se desata sobre la localidad, todos los que no son secuestrados o asesinados terminan por mudarse excepto el viejo docente. Porque es necesario que alguien permanezca hasta el final, que alguien observe cada detalle de la devastación para dar cuenta de ella: “comeré de lo que hayan dejado en sus cocinas, dormiré en todas sus camas, reconoceré sus historias según sus vestigios, adivinando sus vidas a través de las ropas que dejaron” (194), declara casi al final de la novela. El narrador es el testigo último de la masacre, es el *voyeur* que se erotiza mirando lo que nadie más quiere o puede ya mirar.

La irónica reminiscencia al paraíso con la que abre la novela de Rosero está presente también en la novela de Eduardo Antonio Parra. De hecho, la alusión al espacio bíbli-

co aparece de manera por demás obvia en el segundo párrafo de la novela:

Me hizo recordar de súbito el cielo casi siempre limpio de El Edén, su plaza llena de bullicio, chiquillos, parejas, familias, vendedores, antes y después de la última misa. Contemplé el pueblo de modo en el que uno ve los escenarios y las cosas en los sueños, borrosos, irreales, tras haber hecho esfuerzos por olvidarlos. (9)

Quien evoca la imagen idílica del pueblo mexicano es el Profe, antiguo maestro de literatura y entrenador de fútbol que terminó por abandonar El Edén huyendo de la violencia extrema. Siguiendo el formato de *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa, *Laberinto* pone en escena a dos antiguos conocidos en una cantina en la ciudad de Monterrey, el Profe y su exalumno Darío. A lo largo de una noche de alcohol ambos personajes irán desbrozando sus recuerdos hasta construir un mosaico fragmentario y lleno de dolor sobre los últimos días de El Edén. De ahí que el Profe “vea” en su memoria la plaza del pueblo con la imprecisión y la irre realidad con la que evocamos aquello que en el fondo nos esforzamos por olvidar. Por el contrario, las imágenes observadas en los diarios y noticieros sobre el destino final del “paraíso perdido” son sumamente vívidas y hasta *gore*:

Pero enseguida se proyectaron en mi mente las fotografías aparecidas en los periódicos los días que siguieron al cerco, las tomas de los noticieros televisivos donde se veían las ruinas del pueblo, los edificios carbonizados, las viviendas hechas polvo y los cuerpos sin vida de muchos de sus habitantes regados por las calles. (9)

Así, a través de los recuerdos de Darío y el Profe, esa destrucción que en las imágenes de los diarios y noticieros aparece como algo ya del todo consumado nos será ampliada y detallada paso a paso desde una doble mirada, la del docente

y la del joven respectivamente. Dicho con otras palabras, veremos el proceso mediante el cual el otrora idílico Edén quedará reducido a ruinas y cadáveres desperdigados aquí y allá.

Ahora, lo mismo en *Los ejércitos* que en *Laberinto*, la violencia no tiene un rostro definido. En el caso de la novela colombiana el narrador entrega algunas afirmaciones que abonan a la construcción de un contexto: “no hace más de dos años había cerca de noventa familias, y con la presencia de la guerra –el narcotráfico y ejército, guerrilla y paramilitares– sólo permanecen unas dieciséis. Muchos murieron, los más debieron marcharse por fuerza” (61). Y más adelante añade:

Los cientos de hectáreas de coca sembradas en los últimos años alrededor de San José, la <ubicación estratégica> de nuestro pueblo, como nos definen los entendidos en el periódico, han hecho de este territorio lo que también los protagonistas del conflicto llaman <el corredor>, dominio por el que batallan con uñas y dientes, y que hace que aquí aflore la guerra hasta por los propios poros de todos. (124)

El motivo detrás del continuo enfrentamiento entre grupos armados es evidente: controlar un territorio que por su ubicación geográfica resulta estratégico para el trasiego de la cocaína. Pero más allá de esta información, el texto no define a qué bando o grupo pertenecen los ejércitos que invaden el pueblo y secuestran, violan y asesinan a sus habitantes. Tampoco importa mucho definir la identidad exacta de los victimarios. Por ejemplo, en algún momento advierten al narrador que tenga cuidado, pues “no sabemos aún en manos de quién quedó el pueblo”, y el profesor responde con indiferencia “sean quienes sean, las mismas manos” (110). Las palabras son contundentes, trátase de la guerrilla, de los paramilitares o del narcotráfico, la violencia a la que recurren como estrategia de empoderamiento genera el mismo resultado catastrófico entre la población civil. La obra se centra entonces en las víctimas colaterales de un conflicto armado

cuyos actores y pormenores no son relevantes dado que la narración se enfoca en los efectos de la violencia y no en sus causas. Lo que importa, en última instancia, es visibilizar el drama de quienes quedan atrapados en medio de un fuego cruzado cada vez más cruento.

En el caso de *Laberinto*, Parra igualmente muestra la indefensión de la comunidad ante las incursiones cada vez más aparatosas de grupos criminales anónimos. La primera señal de descomposición en *El Edén* responde a la presencia de hombres armados exigiendo el pago de derecho de piso a los comerciantes. Más adelante, los pobladores advierten la presencia de retenes en las carreteras que conducen a los municipios adyacentes y finalmente la súbita aparición de mantas, correos electrónicos, mensajes de WhatsApp y voces en altoparlantes advirtiéndoles de la inminente batalla. Pero, al igual que en *Los ejércitos*, la identidad de los victimarios es desconocida:

Y recordé: cuando se acercaba la hora del enfrentamiento, de la batalla, nos aparecían mensajes y correos que nunca supimos quién enviaba, ni cómo era posible que nos llegaran a todos. Enseguida empezaban a trabajar los altavoces. Incluso desde horas atrás alguien, tampoco se sabía quién o quiénes, colocaba mantas en la plaza, en las rejas de las escuelas, en la entrada del pueblo, con leyendas donde en medio de insultos y recuentos de afrentas se decía clarito que iba a haber balazos y muertos por la noche. (18)

La población no sólo se sabe indefensa frente a la fuerza y crueldad de los grupos armados que sitian la comunidad, sino que además se saben permanentemente observados. Las víctimas permanecen con toda su vulnerabilidad en primer plano mientras los agresores asechan, amenazan y matan desde la sombra. La novela no nombra en ningún momento a un cártel concreto de los muchos que asolan a distintos municipios mexicanos en la lucha por el control de territorios estra-

tégicos. Después de todo, lo que ocurre en el ficticio pueblo El Edén representa una realidad sufrida, desde hace años, en diversos puntos del país. Al igual que en *Los ejércitos*, la novela de Parra se enfoca en los efectos de la violencia antes que en las causas. El objetivo no es explicar la violencia hasta volverla inteligible, sino todo lo contrario, mostrar la irracionalidad y la desmesura, visibilizar el caos y sin conceder la menor posibilidad a una eventual comprensión. En este “no saber-no comprender” quien imparte la violencia reside acaso el mayor patetismo para las víctimas.

Ahora, acaso lo más perturbador en ambas novelas consiste en el efecto erótico que la violencia desmedida ejerce sobre los protagonistas. En el caso de *Los ejércitos*, ya ha sido mencionado que el narrador es un cándido espía inofensivo, como lo define su propia esposa. Esta peculiar condición permite una oscilación perversa entre el deseo y la abyección. Así lo entiende María Juliana Martínez cuando afirma que “los momentos de mayor claridad visual en la novela son, o momentos eróticos, o de suma violencia. El texto juega con nuestro deseo de ver, manipula nuestra propia escopofilia, nos tienta.” (92). Martínez enumera distintos momentos de la novela en los que la visualización de la violencia adquiere tintes eróticos. El más evidente se produce al final, cuando el narrador observa a los soldados violando el cadáver de Geraldina, su otrora objeto de deseo:

Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba –abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban, ¿por qué no los acompaños, Ismael?, me escuché humillarme. ¿Por qué no les explicas cómo se viola a un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas? (202)

La novela, recordando, inicia con el narrador observando el cuerpo desnudo de Geraldina y finaliza con la violación colectiva de ese mismo cuerpo deseado, pero percibido como inalcanzable. Entre una escena y otra la atmósfera transita de la evocación del paraíso a la encarnación del infierno. La mirada del narrador transita, de igual modo, del *voyeur* que trata de camuflar su mirada mientras finge que recoge las naranjas al escopofílico que abiertamente asume su posición como espectador de un acto de violencia sexual. El propio narrador constata con horror la súbita disponibilidad del cuerpo de la mujer tantas veces deseada y huye de la escena horrorizado por sus propios pensamientos. La novela propone entonces lo que Martínez define como “una tensión constante entre el ver y el no ver y entre las consecuencias que esto puede tener” (91). En efecto, ver implica aceptar de algún modo el efecto de fascinación y deseo que la violencia extrema genera; no ver restaura la endeble frontera entre nosotros y ellos, entre las víctimas y los victimarios.

En *Laberinto*, por su parte, Eduardo Antonio Parra intercala descripciones de violencia extrema con el relato de distintos episodios eróticos de los protagonistas. Por dar sólo un caso, sin duda el más relevante, en algún momento de la conversación Darío narra al Profe su primera experiencia sexual con Norma, novia del joven y exalumna del Profe. De acuerdo con el relato del joven, el acto sexual iniciático ocurrió en una sala de cine de El Edén bajo la escrutadora mirada de una mujer: “Vi de reojo a la mirona. No nos despegaba la vista en tanto Norma se retorció poniendo los pies en el respaldo de la butaca de enfrente” (166), señala Darío al recordar el momento. He aquí un complejo juego de miradas que no debe pasar desapercibido: Darío y Norma se inician sexualmente mientras observan y son observados por un tercero, todo ello enmarcado en un espacio (el cine) en el que el sujeto momentáneamente renuncia a cualquier otra actividad para asumirse de manera exclusiva como espectador. Transgresión doble, los jóvenes rompen con la “lógica” del

espacio para realizar una actividad distinta a la mera contemplación y la “mirona” desplaza el foco de atención de la pantalla a los jóvenes erotizándose a sólo unos metros de distancia. La escena tiene entonces las huellas de lo que María Juliana Martínez denomina desde Derrida como “efecto visera”; entendiendo por esto la sensación de saberse mirado por una presencia no definida o espectral y que en última instancia obliga a “reconocer la violencia del mirar/ser mirado, la no sincronía del gesto” (96). En cualquier caso, Darío cierra el relato de su iniciación sexual ligando el recuerdo erótico con la visión, varios años después, del cuerpo sin vida de la “mirona” del cine:

El marido era dueño de una farmacia que los malandros quemaron, dijo, la Farmacia de Jesús. Jaramillo y yo nos topamos con los cuerpos de los dos a media calle, frente al incendio, y la reconocí. Fue cabrón verla ahí, tirada en un charco de sangre, y recordar dónde la había visto antes. (177)

Eros y Tánatos quedan sutilmente conectados a través de la mirada de Darío; primero por el ejercicio de ver y ser mirado en el cine durante el momento erótico y años después por la contemplación del cuerpo sin vida de la mirona. Entre ambas escenas existe un tránsito simbólico de la pérdida de la inocencia de los jóvenes en El Edén, al apocalipsis suscitado por los grupos de delincuencia organizada arrasando el pueblo.

En ambas novelas la violencia atestiguada, padecida y finalmente narrada por los protagonistas visibiliza aquello que las autoridades se empeñan en ocultar y silenciar. Lo mismo en Colombia que en México, existe un esfuerzo sistemático por parte del gobierno por minimizar e incluso, de ser posible, silenciar del todo la presencia permanente de la violencia y sus demoledores efectos. En *Los ejércitos* Rosero ironiza la “política del ocultamiento” a través de las siguientes palabras emitidas por el narrador:

La única declaración de las autoridades es que todo está bajo control; lo oímos en los noticieros –en las pequeñas radios de pila, porque seguimos sin electricidad–, lo leemos en los periódicos atrasados; el presidente afirma que aquí no pasa nada, ni aquí ni en el país hay guerra; según él Otilia no ha desaparecido, y Mauricio Rey, el médico Orduz, Sultana y Fanny la portera y tantos otros de este pueblo murieron de viejos. (161)

La novela pone en primer plano aquello que en otros espacios se omite, dice lo que otros callan, hace visible una violencia que el gobierno, por impotencia o franca complicidad, se empeña en negar. Aquí es donde cobra especial relevancia el que en ambas novelas el personaje principal sea un profesor de instituto. El profesor ve lo que los ministros no quieren ver para no tener que responder. Porque reconocer la violencia implicaría reconocer también la incapacidad del Estado para restaurar el orden y la legalidad perdidos, o bien aceptar tácitamente su complicidad con los grupos criminales. Frente al vacío de la autoridad el maestro reclama la palabra. Después de todo, la función sustantiva del profesor es enseñar. Y enseñar es, en la cuarta acepción de la palabra según la Real Academia de la Lengua Española, “mostrar o exponer algo, para que sea visto y apreciado”. Lo anterior es justamente lo que ocurre en ambas novelas, el sufrimiento generado por la extrema violencia es expuesto para que pueda ser visto y apreciado en toda su crudeza. Y como bien advierte Claudia María Maya Franco,

este sufrimiento, que ciertamente atraviesa toda la novela, y que se arraiga y vivifica a cada paso con la certeza del *así es, así ha sido y así será*, no está objetivado en el sujeto empírico X y su experiencia particular. Es el sufrimiento de millones, de una patria, de todas las patrias que padecen una violencia sin contrapartida: la que se produce a diario, en serie, bajo la lógica de la industria y la calculada administración del terror. (237)

Lo mismo en *Los ejércitos* que en *Laberinto* el docente asume el capital simbólico inherente a su estatus en la comunidad para visibilizar de manera abierta y clara el sufrimiento de las vidas inocentes atrapadas en medio de una guerra entre distintos grupos de delincuencia organizada. Y en su mirada confluyen todas las miradas de la misma manera que en el aula el docente busca la convergencia de todas las disciplinas y saberes. Desde luego, en el proceso mismo de ver/enseñar las atrocidades cometidas por los grupos armados, ambos personajes exponen su integridad. En ese sentido, en uno y otro caso la mirada se produce desde lo que Marina Garcés define como la visión periférica:

La visión periférica es la de un ojo involucrado: involucrado en el cuerpo de quien mira e involucrado en el mundo en el que se mueve ... En la periferia del ojo está nuestra exposición al mundo: nuestra vulnerabilidad y nuestra implicación. La vulnerabilidad es nuestra capacidad de ser afectados; la implicación es la condición de toda posibilidad de intervención. En la visión periférica está, pues, la posibilidad de tocar y ser tocados por el mundo.¹⁸

Los docentes pertenecen también a la comunidad que padece la violencia, la mirada no se produce desde un espacio otro, seguro y al margen de lo expuesto. Aquí no estamos frente a docentes universitarios interpretando desde el cubículo capitalino lo que ocurre a cientos o incluso miles de kilómetros de distancia en la provincia remota. Al contrario, están ahí, en el centro mismo del conflicto y al exponer se exponen, se saben vulnerables y al mismo tiempo impelidos a no intervenir para tratar de salvaguardar la vida. Sin embargo, el simple hecho de mirar supone ya una riesgosa implicación entre el testigo y lo atestiguado. En ese sentido *Laberinto* entrega un valioso pasaje que conviene recuperar. Me refiero a la escena

¹⁸ Disponible en <https://desocuparlapieza.wordpress.com/2016/07/19/vision-periferica-ojos-para-un-mundo-comun/>

en la que el Profe, acostado sobre la hierba y cubierto por unos matorrales, observa el momento exacto en que se produce una ejecución:

Yo iba a bajar los ojos, con la absurda idea de que eso me haría invisible, cuando vi que el hombre de la escuadra enj oyada me veía. Movi6 los labios como si fuera a decir algo y sentí que mi mundo se terminaba, pero de su boca sólo salió un borbot6n oscuro que escurrió al piso. (109)

Sabiéndose en riesgo, el Profe piensa en bajar la mirada, como si ese simple gesto anulase la cercanía entre testigo, víctima y victimarios. Sin embargo, el gesto se explica por la sensación de profunda vulnerabilidad que genera la posibilidad de tocar y ser tocados por el mundo, recuperando las palabras de Marina Garcés con relación a la visión periférica. El gesto de bajar la mirada para evadirse de lo observado es absurdo desde el punto práctico, pero entendible desde el plano emocional. En ese sentido, no es fortuito que la novela finalice en una antigua casona derruida en la que un ciego brinda “asilo a varias personas que huían de los balazos” (255). Mientras los bandos en pugna arrasan con El Edén, el único espacio verdaderamente seguro para la población atrapada en el conflicto es propiedad de un invidente, como si el no-ver de algún modo significase también no-padecer la violencia. El ciego, Jacinto Zapata, recibe a los que huyen y mantiene a raya el peligro. Si mirar supone no sólo exponer sino sobre todo exponerse, la ceguera se convierte en el espacio simbólico de conservación. Porque mirar supone también implicarse; por consiguiente, el invidente puede ofrecer refugio al no estar “visualmente implicado” en la aniquilación de El Edén.

Recapitulando, *Los ejércitos* y *Laberinto* presentan no pocas semejanzas. Para nadie es un secreto que Colombia y México son ejemplos paradigmáticos de los devastadores efectos sociales, políticos y económicos del crimen organizado: desplazamientos forzosos de la población, masacres, secuestros,

combates entre grupos en conflicto con armamento pesado y así un largo etcétera. En ese sentido, *Los ejércitos* del colombiano Evelio Rosero hubiese podido ambientarse en México de la misma manera en que lo narrado en *Laberinto* del mexicano Eduardo Antonio Parra podría trasladarse a Colombia sin mayores contratiempos. Pero más allá de lo temático, en ambas novelas la mirada juega un papel central. La destrucción de la comunidad es observada detenidamente por personajes que entienden, o al menos intuyen, los alcances inherentes al “simple” acto de mirar; desde asumir el riesgo a ser mirado y por tanto eliminado, hasta la responsabilidad ética de visibilizar aquello que el gobierno se obstina en esconder. Como fue mencionado en su momento, aquí es donde el rol del docente cobra un cariz especial: son los responsables de mostrar, volver visible un fenómeno determinado mediante su exposición. Dicho con otras palabras, en ambas obras el docente *enseña* cómo los intereses específicos del crimen organizado en un momento dado pueden arrasar con una comunidad impotente e indefensa. Y lo que es peor aún, enseñan la impunidad con la que pueden operar dichos grupos ante la inacción del Estado.

En ambas novelas la mirada es un ejercicio de poder y al mismo tiempo de fragilidad: mirar o no mirar, mirar y ser mirado suponen decisiones y operaciones complejas cuyas consecuencias pueden ser eventualmente fatales. Desde el descubrimiento de un siniestro deseo erótico subyacente a la contemplación de la violencia, al riesgo de ser aniquilado por el simple hecho de mirar, asumir el rol de espectador es todo menos pasivo. Porque mirar no es nunca una operación neutra; mirar implica asumir una posición de poder o subordinación, de deseo o rechazo, de implicación o distanciamiento. Los límites entre las distintas posibilidades son, justamente, las que ambas novelas exploran en el contexto del narcotráfico. El resultado final es un par de ficciones visuales altamente sugestivas y de gran calidad estética que coadyuvan a dimensionar los efectos de la violencia en sus respectivos países.

Nota

El primer capítulo es una reescritura de dos artículos publicados previamente. El primero se titula “Nuevas geografías del narcotráfico. La novela gallega sobre el tráfico de drogas”, y fue publicado en el volumen 12 (2020) de la revista *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, de la Universidad de Bolonia. El segundo lleva por título “Enfermedad, trauma y memoria en las narcoficciones gallegas” y se publicó en el número 31 (2024) de la *Revista 452F* de la Universitat de Barcelona.

Una primera versión del segundo capítulo se publicó en el número 73 (2023) de la *Revista Aisthesis*, de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Una primera versión del tercer capítulo se publicó en el volumen 23 (2021) de la *Revista Mitologías hoy*, de la Universidad Autónoma de Barcelona, con el título “Representaciones literarias de Campo de Gibraltar. Demarcaciones, dinámicas y conflictos”.

Una primera versión del quinto capítulo se publicó en el libro colectivo *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*. Ed. Danilo Santos López. México: El Colegio de Chihuahua, 2021.

Una primera versión del sexto capítulo se publicó en el volumen 51 (2022) de la revista *Cuadernos de Investigación Filológica* de la Universidad de la Rioja, con el título “*Antígona González* de Sara Uribe como dispositivo colectivo de enunciación”.

El séptimo capítulo se publicó previamente en el volumen 25 (2023) de la *Revista Caracol* de la Universidad de São Paulo.

En todos los casos se autoriza la reedición de los textos a condición de que se mencionen los datos de la publicación original.

Bibliografía

- Aguilar Camín, Héctor. *La conspiración de la fortuna*. México: Planeta, 2005.
- Alicino, Laura. “El cuerpo colectivo de Antígona: mito y re-escrituras en *Antígona* González de Sara Uribe”. *Rassegna iberistica*, 114, 2020, pp. 321-340.
- Almazán, Alejandro. “Un narco sin suerte”. *Generación Bang. Los nuevos cronistas del narco mexicano*. Ed. Juan Pablo Meneses/Planeta, 2012, pp. 15-37.
- Ameixeiras, Diego. *Todo OK*. Vigo: Edicións Xerais, 2012.
- _____. *Conduce rápido*. Vigo: Edicións Xerais, 2014.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Bolívar Moreno, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. México: Grijalbo, 2005.
- Bustos, Luis. *Fariña. La novela gráfica. Historia e indiscreciones del narcotráfico en Galicia*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- Cal, Juan. *Operación Bucéfalo*. Lleida: Milenio. 2018.
- Campos, Ramón (Creador). *Fariña*. Bambú Producciones, 2018.
- Carretero, Nacho. *Fariña*. Madrid: Libros del K.O., 2016.
- _____. “Epílogo”. *Fariña. La novela gráfica. Historia e indiscreciones del narcotráfico en Galicia*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- Conde, Perfecto. *La conexión gallega, del tabaco a la cocaína*. Madrid: Ediciones Akal, 2018.
- Cornejo Murrieta, Juan. *Juan Justino Judicial*. México: Editorial Nautilium, 2015.
- Costas, Leticia. *Golpes de luz*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2021.

- Corroto, Paula. "El narco. El relato que falta en Galicia". *Letras libres*. Marzo, 2018. <https://letraslibres.com/literatura/el-narco-el-relato-que-falta-en-galicia/>
- Cruz Arzabal, Roberto. "Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara". *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 315-337.
- Cunha Martins, Rui. *El método de la frontera. Radiografía histórica de un dispositivo contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.
- Del Río, José Manuel. *La marea roja*. Barcelona: Ediciones Carena, 2018.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- Escalante, Amat (Director). *Heli*. Mantarraya Producciones, 2013.
- Esteban, Luis. *Moroloco, el rey de los narcos del Estrecho*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- Fernández, Bernardo (Bef). *Tiempo de alacranes*. México: Océano, 2015.
- Franco, Claudia María Maya. "Literatura y sociedad. Los ejércitos de Evelio Rosero y la narración de la violencia en Colombia". *Lingüística y Literatura*, 61, 2012, pp. 233-240.
- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. México: Universidad de Guanajuato, 2013.
-
- "Nuevas geografías del narcotráfico. La novela gallega sobre el tráfico de drogas". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 12, núm. 1, 2020, pp. 148-160.
-
- "Enfermedad, trauma y memoria en las narcoficciones gallegas". *Revista 452F*, núm. 31, 2024, pp. 98-109.

- Garcés, Marina. "Visión periférica. Ojos para un mundo común". *Desocuparlapieza*, 19/07/2016. Disponible en <<https://desocuparlapieza.wordpress.com/2016/07/19/vision-periferica-ojos-para-un-mundo-comun/>>. Acceso 13/11/2020.
- García Cabrera, Elisa y Miguel Alirangues López. "Duelo y memoria de los cuerpos ausentes en *Antígona González*". *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 18, 2019, pp. 36-65.
- García Palafox, Galia. "La mujer más valiente de México tiene miedo". *Generación Bang. Los nuevos cronistas del narco mexicano*. Ed. Juan Pablo Meneses/Planeta, 2012, pp. 61-83.
- Gómez Durán, Thelma. "Los sheriffs de la montaña". *Generación Bang. Los nuevos cronistas del narco mexicano*. Ed. Juan Pablo Meneses/Planeta, 2012, pp. 83-99.
- Hernández, Luis Guillermo. "Los niños de la furia". *Generación Bang. Los nuevos cronistas del narco mexicano*. Ed. Juan Pablo Meneses/Planeta, 2012, pp. 99-119.
- Herrera, Yuri. *Trabajos del Reino*. Cáceres-España: Editorial Periférica, 2010.
- Kunz, Marco. "Vuelta al narco mexicano en ochenta ficciones". *Narcoficciones en México y Colombia*. Ed. Brigitte Adriaensen y Marco Kunz. Madrid: Iberoamericana, 2026, pp. 53-81.
- Lechner, Norbert. *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago de Chile: LOM, 2002.
- Lemus, Rafael. "Balas de salva". *Letras libres*. Septiembre, 2005. <https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>
- López Corral, Alfonso. *Musiquito del talón*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.
- Lozano, Andros. *Costo. Las leyes del Estrecho*. Libros del K.O., 2023.
- Martínez, María Juliana. *Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero*. Berkeley: University of California, 2012.

- Martínez, Óscar. "Los coyotes domados". *Una historia de violencia. Vivir y morir en Centroamérica*. México: Penguin Random House, 2016, pp. 183-201.
- Méndez Sanguos, Víctor. *Narco Gallegos. Tras los pasos de Sito Miñanco*. Madrid: Libros de la Catarata, 2018.
- Meneses, Juan Pablo. "Los ¡Bang!". *Generación Bang. Los nuevos cronistas del narco mexicano*. México: Planeta, 2012, pp. 11-15.
- Monzón, Daniel (director). *El niño*. Coproducción España-Francia: Ikiru Films, 2014.
- Osorno, Diego Enrique. "Un vaquero cruza la frontera en silencio". *Generación Bang. Los nuevos cronistas del narco mexicano*. Ed. Juan Pablo Meneses/Planeta, 2012, pp. 119-153.
- _____. *La guerra de Los Zetas*. México: Penguin Random House, 2017.
- Oubiña, Laureano. *Oubiña, toda la verdad*. Laureano Oubiña: Perjurito, 2020.
- Padgett, Humberto. "Los desaparecidos de Tamaulipas". *Generación Bang. Los nuevos cronistas del narco mexicano*. Ed. Juan Pablo Meneses/Planeta, 2012, pp. 153-177.
- Palaversich, Diana. "¿Cómo hablar del silencio. *Contrabando y Un vaquero cruza la frontera en silencio*, dos casos ejemplares de acercamiento ético a la literatura mexicana sobre el narco". *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 29, 2012. <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v29/palaversich.html>
- Parra, Eduardo Antonio. *Laberinto*. México: Penguin Random House, 2019.
- Plaza, Paco (director). *Quien a hierro mata*. Vaca Films, 2019.
- Pérez Reverte, Arturo. *La reina del sur*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- Ramírez Pimienta, Juan Carlos. *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México: Planeta, 2011.
- Reigosa, Carlos G. *Narcos*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001.
- Rivas, Manuel. *Todo es silencio*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

-
- “Vivir sen permiso”. *Vivir sen permiso e outras historias de Oeste*. Vigo: Edicións Xerais, 2018, pp. 61-113.
-
- “O medo dos ourizos”. *Vivir sen permiso e outras historias de Oeste*. Vigo: Edicións Xerais, 2018, pp. 13-59.
-
- “Manuel Rivas reivindica el valor de la ‘desobediencia’ en ‘Vivir sen permiso’, que aborda el narcotráfico y el poder”. (22/03/2024). Recuperado de: <https://www.20minutos.es/noticia/3472794/0/manuel-rivas-reivindica-valor-desobediencia-vivir-sen-permiso-que-aborda-narcotrafico-poder/>
- Rodríguez, Juan José. *Mi nombre es Casablanca*. México: Mondadori, 2003.
- Rosero, Evelio. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1997.
- Rüsen, Jörn. *Tiempo de ruptura*. Traducido por Christian Sperling. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Santos, Danilo, Urguelles, Ingrid y Ainhoa Vásquez. “La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo”. *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*. El Colegio de Chihuahua, 2021, pp. 15-39.
- Sierra Caballero, Francisco. “Del boom al Big Bang. La ruptura del canon y la recepción del nuevo periodismo latinoamericano en España”. *Revista Comunicação Midiática*, vol. 7, núm. 3, 2012, pp. 14-30.
- Silva, Lorenzo. *Lejos del corazón*. Barcelona: Planeta, 2018.
- Suárez, Felipe. *La Operación Nécora. Colombia-Sicilia-Galicia, triángulo mortal*. Publicación Independiente, Romeo Ebooks, 2017.
- Tinajero Medina, Rubén y María del Rosario Hernández Iz-naga. *El narcocorrído. ¿Tradición o mercado?* Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. México: El Quinqué Amarillo, 2012.

- “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”.
Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane,
7, 2017, pp. 45-58.
- Valenzuela Arce, José Manuel. *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 2003.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. México: Paidós, 2016.
- Vásquez, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer*. México: Alfaguara, 2011.
- Velázquez, Carlos. *El karma de vivir al norte*. México: Sexto piso, 2013.
- Wald, Elijah. *Narcocorrido. A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrilla*. New York: Harper Collins Publishing, 2002.
- Žižek, Slavoj. “Super yo por default”. *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI, 2011, pp. 75-101.

Universidad de Guanajuato

Dra. Claudia Susana Gómez López
Rectora General

Dr. Salvador Hernández Castro
Secretario General

Dra. Diana del Consuelo Caldera González
Secretaria Académica

Dra. Graciela Ma. de la Luz Ruiz Aguilar
Secretaria de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón
Coordinadora General del Programa Editorial Universitario

*Narcoficciones. Nuevas geografías,
nuevos apuntes.* Terminó su
tratamiento editorial en el mes
de octubre de 2026.

En su composición se utilizó la fuente
tipográfica Crimson Text de 8, 9, 11.5,
12, 14, 18 y 21 puntos.

El cuidado de la edición estuvo
a cargo de Jaime Romero Baltazar
y Jonathan Ebed Mirus Ruiz.