

COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI

III · STUDI ISPANICI

© Copyright by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI

III · STUDI ISPANICI

Dirección: LORETO BUSQUETS, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán · *Consejo de Redacción:* ANDREA BATTISTINI, Università di Bologna · GUILLERMO CARNERO, Universidad de Alicante · MAXIME CHEVALIER, Université de Bordeaux · LUIS ALBERTO DE CUENCA, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid · †ALAN DEYERMOND, Queen Mary and Westfield College, Londres · ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA, Université du Québec à Montréal · TEODOSIO FERNÁNDEZ, Universidad Autónoma, Madrid · †CLAUDIO GUILLÉN, Harvard University · ROBIN LEFERE, Université Libre de Bruxelles · JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA, Universität Bern · ALBERTO MARTINO, Universität Wien · BLAS MATAMORO, Escritor, Madrid · †MARGHERITA MORREALE, Università degli Studi di Padova · MELCHORA ROMANOS, Universidad de Buenos Aires · MARCO SANTORO, Università degli Studi di Roma “La Sapienza” · MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid · LÍA SCHWARTZ, The City University of New York · GONZALO SOBEJANO, Columbia University, Nueva York · CHRISTOPH STROSETZKI, Westfälische Wilhelms Universität Münster.

Fondata da Guido Mancini e diretta da Loreto Busquets,
la COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI si articola in:

SEZIONE I · TESTI CRITICI

SEZIONE II · SAGGI

SEZIONE III · «Studi ispanici»

SEZIONE IV · RICERCHE BIBLIOGRAFICHE (dir.: L. BUSQUETS, A. MARTINO, M. SANTORO)

SEZIONE V · STUDI E TESTI DI LETTERATURA RELIGIOSA DEL CINQUE-SEICENTO

★

«Studi ispanici» is an International Peer Reviewed Journal.

The eContents are Archived with *Clocks* and *Portico*.

STUDI ISPANICI

XLI · 2016

© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXVI

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates
are available at Publisher's web-site www.libraweb.net*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +39 0670493456, fax +39 0670476605, fse.roma@libraweb.net

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1980
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale
(compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione
(comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet
(compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale,
meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro,
senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part
(included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means:
print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic,
digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium,
without permission in writing from the publisher.*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2016 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

www.libraweb.net

ISSN 0585-492X

E-ISSN 1714-1588

LA FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA
EN LA LITERATURA HISPÁNICA

Número coordinado por

ROBIN LEFERE

Catedrático de Literaturas hispánicas · Université libre de Bruxelles

ÍNDICE

LA FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA EN LA LITERATURA HISPÁNICA

ROBIN LEFERE, *Presentación* 11

ENSAYOS

YOLANDA RODRÍGUEZ PÉREZ, *Alejandro Farnese, el Décimo de la Fama: un héroe histórico contemporáneo en las tablas áureas* 21

DOLORES TRONCOSO, *Visión galdosiana del general Prim* 37

FERNANDO DÍAZ RUIZ, *¿Reportajes novelados o cuentos históricos? Literatura, historia y periodismo en A sangre y fuego de Manuel Chaves Nogales* 53

CELIA FERNÁNDEZ PRIETO, *Las paradojas de una novela sin ficción: Anatomía de un instante de Javier Cercas* 67

LORETO BUSQUETS, *Historia y mito en O César o nada de Vázquez Montalbán* 77

ANTONIO J. GIL GONZÁLEZ, *La ficcionalización de la Guerra civil española en la novela gráfica y el videojuego del siglo XXI: de Los surcos del azar a España 1936* 109

*

JAVIER DE NAVASCUÉS, *Una epopeya defensiva para un mundo frágil: los corsarios en la poesía épica colonial* 127

ŁUKASZ GRÜTZMACHER, *Ediciones de cartas privadas de emigrantes a Indias y figuraciones del pasado colonial* 149

PATRICK COLLARD, *Álvaro Mutis y Felipe II: el díptico de obertura del poemario Crónica Regia y sus contextos* 163

ROSA PELLICER, *La novela histórica de la Antigüedad en el modernismo hispanoamericano* 181

ÁNGEL ESTEBAN, YANNELYS APARICIO, *José Martí en la literatura posmoderna cubana* 197

ROSA MARIA GRILLO, *Cuentos y relatos históricos en la narrativa hispanoamericana* 211

RAFAEL OLEA FRANCO, *La inscripción de la Historia en la narrativa mexicana del siglo XX* 229

KRISTINE VANDEN BERGHE, *Escribir el presente histórico mexicano: narrar desde narcolandia* 245

EMILIA I. DEFFIS, *«No hay tumbas para la memoria»: relatos filiales e historias de desaparecidos* 263

GENEVIÈVE FABRY, *La ficción histórica en dos poemarios recientes: Cuadernos de guerra de Raúl Zurita y Nombres propios de Yaki Setton* 275

FERNANDO MORENO, *Ciencia ficción y ficcionalización de la Historia en la narrativa chilena contemporánea* 291

ESCRIBIR EL PRESENTE HISTÓRICO MEXICANO: NARRAR DESDE NARCOLANDIA

KRISTINE VANDEN BERGHE

Université de Liège/UC-Mexicanistas

DESDE las últimas décadas del siglo pasado, el narcotráfico ha cambiado drásticamente las sociedades latinoamericanas, determinando las políticas de seguridad nacional y dando una inflexión nueva a las aspiraciones de numerosos individuos. Lo ha hecho tanto más cuanto que la palabra “narcotráfico” suele referirse a una diversidad de procesos y actores: desde el cultivo de las plantas hasta el trabajo de la venta, desde los capos multimillonarios hasta los mulas que contrabandean para sobrevivir. Precisamente, por la conceptualización tan variada del término, ha de usarse con precaución, pues, como ha advertido Gabriela Polit Dueñas,¹ en su ambigüedad reside la potencialidad de estigmatizar y homogeneizar cuanto pretenda describir. Con anterioridad, en su clásico estudio sobre *El siglo de las drogas*,² Luis Astorga ya había alertado del carácter “universalizante” de la palabra narcotraficante.

En esta contribución nos detendremos primero brevemente en los criterios con que los escritores y los críticos han evaluado los productos culturales que tratan del tema; en un segundo momento propondremos una lectura de tres novelas mexicanas que abordan distintas facetas del narcotráfico con miras a sacar a la luz algunos ingredientes recurrentes en la manera cómo se construyó en la década del 2000 el presente histórico del país.

ÉTICA Y ESTÉTICA

Como ha ocurrido a raíz de otras coyunturas históricas en América Latina, el narcotráfico está generando una productividad cultural importante en diversos géneros. La música ha sido la primera expresión artística que lo ha tratado de una forma consistente, y los “narcocorridistas”³ se han entusiasmado con el tema, sobre todo desde los años ochenta, momento en el que el resurgimiento del corrido supuso la celebración de la narco-cultura.⁴ Más recientes son las

¹ GABRIELA POLIT DUEÑAS, *Narrating Narcos. Culiacán and Medellín*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2013, p. 18.

² LUIS ASTORGA, *El siglo de las drogas. El narcotráfico, del porfiriato al nuevo milenio* [2004], México, Grijalbo/Proceso, Colección Crimen Organizado, 2012, p. 90.

³ Se trata de cantantes de corridos sobre el narcotráfico o de quienes redactan su letra.

⁴ Al contrario, los narcocorridos tempranos compartían una postura moral condenatoria. Véanse JUAN RAMÍREZ-PIMIENTA, *Del corrido del narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes*, «Studies in Latin American Popular Culture», 2004, n. 23, pp. 21-41, y *En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas*, «A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina», 7, 2010, n. 3, pp. 82-99; y CARLOS

narco-telenovelas que en la actualidad invaden las pantallas de los hogares en toda Latinoamérica (y más allá). En algunos casos – «La reina del sur» y «Sin senos no hay paraíso» son ejemplos conocidos – se trata de adaptaciones filmicas de novelas sobre el narco, “narco-literatura” que, según la apreciación de Rafael Lemus¹ se está convirtiendo en un subgénero y que, desde la perspectiva de Jorge Volpi,² se ha transformado en el nuevo paradigma de la literatura latinoamericana. Tales comentarios ilustran que la novelística sobre el narcotráfico ya constituye un corpus al menos cuantitativamente importante y, por cuanto son dos voces en un gran coro, sugieren asimismo que el *boom* de la producción cultural sobre el narcotráfico se acompaña de un *boom* en la crítica sobre ella. Teniendo en cuenta el tema, no sorprenderá que ésta sea polémica. No obstante, un análisis de las discusiones al respecto permite concluir que los polemistas comparten dos normas implícitas.

En primer lugar, las encontradas opiniones en torno a la producción cultural sobre el narcotráfico suelen partir de preocupaciones éticas que pueden rastrearse, por ejemplo, en los debates acerca de los narcocorridos. Dado que éstos celebran el machismo y la valentía de los capos, ¿no se trata de una forma de propaganda a favor de su estilo de vida y las actividades que permiten mantenerlo? Es una fuente de atracción para los adolescentes, razona Helena Simonett,³ razonamiento que han compartido algunas autoridades estatales mexicanas, que los han censurado en las estaciones de radio y en los autobuses públicos, sobre todo en los años ochenta. Al tomar tales iniciativas, piensa Eric Lara, se subestima la capacidad del público, percibido como «personas con un grado de persuasividad inmenso, que carecen de la capacidad de discernir lo que escuchan o ven». ⁴ Además, según argumentan Montoya Arias y Fernández Velásquez, si las autoridades desvirtuaron el narcocorrido precisamente en aquella década, fue porque los corridos tenían entonces un importante poder de crítica política, porque fungían «como un pasquín que denuncia las injusticias y los atropellos que se cometen en contra de los de abajo». ⁵ En la actualidad, también son criterios morales los que están orientando las discusiones sobre las telenovelas que presentan a los capos en compañía de sus bellísimas esposas y honorables familias y que, felices en casas descomunales, no comparten las profundas carestías que encara la mayoría de los latinoamericanos. Esto dio pie a iniciativas como la de Ricardo Martinelli,

VALBUENA ESTEBAN, *Del romance español al narcocorrido colombiano: una literatura re-emergente*, «Revista Iberoamericana», 72, 2006, n. 217, pp. 989-1003.

¹ RAFAEL LEMUS, *Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana*, «Letras Libres», México, septiembre de 2005, pp. 39-42, p. 40.

² JORGE VOLPI, *Cruzar la frontera*, «Milenio», 24 de octubre de 2009, en <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8662190> (fecha de consulta: 25 de junio de 2015).

³ HELENA SIMONETT, *Subcultura musical: el narcocorrido comercial y el narcocorrido por encargo*, «Caravelle», 2004, n. 82, pp. 179-193, p. 192.

⁴ ERIC LARA, “*Salieron de San Isidro...*”. *El corrido, el narcocorrido y tres de sus categorías de análisis: el hombre, la mujer y el soplón. Un acercamiento etnográfico*, «Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey», 2003, n. 15, pp. 209-230, p. 219.

⁵ LUIS ÓMAR MONTOYA ARIAS, JUAN ANTONIO FERNÁNDEZ VELÁSQUEZ, *El narcocorrido en México*, «Cult.drog.», 14, 2009, n. 16, pp. 207-232, pp. 211-212.

presidente de Panamá, quien al considerar que las narco-telenovelas exaltaban el narcotráfico, el robo y el atraco, ordenó en 2010 que fueran difundidas a muy altas horas de la noche.¹

Tal normatividad ética orienta asimismo los comentarios sobre la narco-literatura. Juan Villoro – él mismo autor de una “narco-novela”² – criticó que no pocos escritores fueran empáticos con los capos ya que presentaban sus crímenes como una forma de tradición.³ Opuesta es la evaluación de Gabriela Polit Dueñas, autora de *Narrating Narcos. Culiacán and Medellín*, precisamente porque encuentra elementos éticos positivos en esa novelística. Leyendo las novelas mexicanas y colombianas sobre el tema como manifestaciones literarias de lo que Robin Lefere considera como novelas históricas del tiempo presente,⁴ les atribuye incluso una función terapéutica: «Their books constitute works of a collective catharsis with which local readers identify».⁵ Los escritores contribuyen a que los lectores entiendan mejor el pasado reciente y el presente porque, en calidad de testigos, se suelen reconocer en las historias contadas.

Aparte de tener en cuenta cuestiones de índole ética, la crítica literaria se preocupa asimismo por un segundo criterio que, de hecho, se relaciona estrechamente con el primero, como permite ilustrar una polémica ampliamente difundida. En septiembre de 2005 el crítico mexicano Rafael Lemus publicó un artículo en «Letras Libres» en el que atacaba la casi totalidad de la narrativa mexicana sobre el tema. En el siguiente número, el narrador norteño Eduardo Antonio Parra respondió,⁶ después de lo cual Lemus utilizó a su vez el derecho de réplica.⁷ Además de usar criterios de tipo moral,⁸ los polemistas esgrimieron argumentos específicamente literarios relativos a la (falta de) verosimilitud de las novelas en cuestión. Así, Lemus lamentó que la narco-novela pecara de relaciones causales que casi no existen en la realidad, que estuviera lógicamente organizada allí donde el mundo del narco es puro caos, que el tono narrativo fuera pacífico mientras que en el mundo del referente la violencia es omnipresente: «Es abrumadoramente realista, su realismo es abrumadoramente inconsciente. Existe lo real y

¹ «El tiempo», 1 de febrero de 2010, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7088049> (fecha de consulta: 12 de junio de 2015).

² JUAN VILORRO, *Arrecife*, Barcelona, Anagrama, 2012.

³ JUAN VILORRO, *La alfombra roja del terror del narco*, «Revista eñe, Diario Clarín», 29 de noviembre de 2009, en http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/11/29/_-01811480.htm (fecha de consulta: 25 de junio de 2015).

⁴ ROBIN LEFERE, *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, Madrid, Visor, 2013.

⁵ *Op. cit.*, p. 7.

⁶ EDUARDO ANTONIO PARRA, *Norte, narcotráfico y literatura*, «Letras Libres», México, octubre de 2005, pp. 60-61.

⁷ RAFAEL LEMUS, *Música de despedida. Alegato con delirio*, «Letras Libres», México, noviembre de 2005, pp. 58-59.

⁸ Lemus sugería una connivencia entre los narradores del narco y los propios traficantes, ya que los primeros necesitaban a los últimos para escribir sus historias: «ninguno de estos autores denuncia porque ninguno desea el fin de la narco-cultura. De ella se nutren sus novelas, de ella depende su imaginario» (RAFAEL LEMUS, *Balas de salva...*, cit., p. 42). A esto Parra replicó que es difícil que los escritores hagan abstracción del narco, pues es omnipresente. No obstante, subrayó, el narco asoma sobre todo en las páginas en calidad de contexto histórico y no tanto como tema e, incluso, muchas veces ni siquiera aparece (EDUARDO ANTONIO PARRA, *loc. cit.*, p. 60).

se lo retrata con entusiasmo primitivo. Se procede como si realidad y literatura fueran una misma cosa». ¹ En otras palabras, aunque (o porque) esta novelística anhela retratar el contexto histórico en todas sus facetas, le falta la calidad literaria garante de verosimilitud, o, en términos de Lefere, descuida la tensión intratextualista a favor de una atención masiva hacia el referente textual externo. ²

Aunque el tono de la polémica es duro y ambos contrincantes parecen discrepar en todos los puntos, al observar la discusión con mayor detenimiento resulta claro que comparten sus normas básicas, ya que Parra intenta demostrar el realismo y la verosimilitud de la narco-novela que Lemus le niega. Para hacerlo el escritor no sólo rectifica la imagen que tiene este último de la literatura del norte, sino también la idea que tiene del propio narcotráfico, utilizando su origen norteamericano como argumento de autoridad:

¿Cómo funciona el narco? En el norte se sabe, porque la vida está inmersa en él, porque todos tenemos algún conocido que milita en sus filas, que su universo muestra una lógica interna, un férreo sistema de valores – contrarios a los de la sociedad, pero valores al fin –, una coherencia inamovible. La violencia es un elemento, no la esencia, pues el narcotráfico es un fenómeno integral, capaz de cimbrar – no destruir – todos los aspectos de la existencia humana, y también de sacar a relucir todas sus miserias. Éste es el contexto desde el que escriben los narradores norteamericanos. Imposible reducirlo a una visión histórica y superficial de la clase media cuya información proviene de la prensa y de la televisión. ³

Por lo tanto, los contrincantes más acérrimos comparten dos criterios: la narco-novela debe ser correcta desde el punto de vista ético y dar cuenta verosímelmente de la realidad, es decir, debe ser “correcta” también desde una perspectiva específicamente literaria. Veamos pues cómo esta realidad es construida en tres novelas mexicanas publicadas en la década del 2000 y que hemos elegido entre otras muchas porque incluyen personajes colombianos que orientan la trama.

MI NOMBRE ES CASABLANCA (2003), DE JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ

Que los contactos debidos al narcotráfico estimulen intercambios en el ámbito de la cultura es un hecho que en fechas recientes se ha comenzado a tematizar en la narrativa latinoamericana. En *Mi nombre es Casablanca* (2003), de Juan José Rodríguez, en la casa de un capo mexicano cuelga una reproducción de un cuadro de Fernando Botero, adquirida en su primer viaje a Colombia, ⁴ y en *Leopardo al sol* (2001), de Laura Restrepo, durante la boda del capo colombiano Nando Barragán su hermano Narciso se roba el show al aparecer con mariachis que interpretan con entusiasmo la serenata «Las mañanitas». ⁵ En algunas de estas novelas aparecen también personajes extranjeros que viajan por América Latina porque están involucrados en el narcotráfico. Es el caso, por ejemplo, de la mencionada *Mi nombre es Casablanca*, cuyo autor (nacido en Mazatlán 1970) es considerado como pionero de la literatura sobre el narcotráfico por una novela que publicó

¹ RAFAEL LEMUS, *Balas de salva...*, cit., p. 39.

² ROBIN LEFERE, *op. cit.*, pp. 67-68.

³ EDUARDO ANTONIO PARRA, *loc. cit.*, p. 61.

⁴ JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ, *Mi nombre es Casablanca* [2003], México, Plaza y Janés, 2005, p. 51.

⁵ LAURA RESTREPO, *Leopardo al sol*, Barcelona, Anagrama, 2001.

cuando el tema apenas comenzaba a tratarse en la literatura mexicana, *Asesinato en una lavandería china*.¹ Que no tuviera mayores susceptibilidades frente al tema del narcotráfico, lo ilustra la portada de su libro publicado en Plaza y Janés (México 2005), en la que aparece en mayúsculas «La novela definitiva del narcotráfico en México».

La historia es narrada en primera persona por Luis Ayala Marsella, licenciado en derecho y agente del Ministerio Público al servicio de la policía en Mazatlán. Debe investigar una serie de asesinatos – cuyas víctimas son unos albañiles, una muchacha, un cura, un curandero, un aficionado a las apuestas y un caballo – que sospecha podrían relacionarse con el narcotráfico. Sin embargo, es difícil entender por qué, ya que un rasgo compartido por Don Armando y Don Genaro – «los dos empresarios del narco más prominentes de la plaza» (p. 49) – es que respetan las reglas del juego que se establecieron entre ellos. Así lo expresa el narrador cuando hace patente ante don Genaro su incredulidad de que pueda estar implicado («[usted] nunca rompió las reglas del juego», p. 53), al tiempo que, por su parte, don Armando insiste ante Marsella en el respeto que él y su gente demuestran hacia esas reglas: «Casi todas las personas de este negocio somos del campo. Nos conocemos y sabemos de lo mismo. Tenemos contadores en la ciudad que no toman estas decisiones. Matar un caballo es un pecado, algo que no haría ninguno de nosotros. Es como tirar la comida o negar a su padre. Nunca ejecutamos familias; sólo ha pasado en accidentes, lo mío fue error de mi hijo, lo reconozco, él se lo buscó» (p. 30). El código que rige entre ellos y que han asimilado permite entender por qué el capo habla de la muerte de su hijo en un tono frío: mereció su suerte porque no respetó las reglas del juego.

Al final de la novela Marsella cae en una trampa y lo llevan donde lo espera el autor intelectual de los crímenes, Salvador Caicedo, un capo colombiano. Explica su fórmula ante el investigador: «Todo esto es un juego de ajedrez, Marsella. Mi negocio realmente eso es en el fondo. Me gustó su provincia para realizar una gran partida» (p. 159). Caicedo se sorprende de que Marsella no haya descubierto la lógica lúdica que rige los asesinatos, donde cada víctima correspondía a una pieza en el juego de ajedrez: los albañiles eran los peones y la muchacha muerta representaba a la reina. Mientras Caicedo jugaba en Mazatlán, un compadre suyo lo hacía en Cartagena de Indias, enfrentándose mutuamente y jugando al mismo tiempo con los capos mexicanos con la intención de dividirlos conforme los van desplazando: «Matar a gente de todos los círculos sociales y religiosos calentaría la olla hasta hacer explotar a los dueños del terreno de juego. Además de que ellos se matarían entre sí. Selección natural. Divide y vencerás» (p. 160).

El relato de Marsella sugiere que el colombiano juega a un juego degenerado: «Pero otra cosa era tratar con los colombianos. No tienen compromisos, son otra generación de delincuentes más agresivos» (p. 151). Colaborar con ellos significa verse confrontado a la ausencia de reglas – «no tienen compromisos» lo indica –, lo que implica perder el equilibrio asegurado por los contrincantes mexicanos:

¹ JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ, *Asesinato en una lavandería china*, México, Conaculta, 1996. Existe una versión fílmica de la novela titulada *Sangre de familia* (2009). En 2011 el libro se volvió a publicar en versión adaptada, esta vez con el título de la película (México, Planeta).

«Miro a Caicedo como si fuera la primera vez. Uno a veces puede observar en alguien con tanto poder los rasgos del desequilibrio que no siempre son sinónimo de locura» (p. 160). El equilibrio que caracteriza la narco-guerra mexicana contrasta con «los rasgos del desequilibrio» de Caicedo; la cordura de don Genaro y de don Armando son el revés del desquiciamiento del colombiano, para quien la vida humana no tiene valor alguno. De esta forma, el narrador sugiere que el narcotráfico es un juego civilizado cuando lo dominan los nacionales, que se echa a perder con la llegada de los jugadores degenerados que vienen de fuera, representados como los *otros* y asociados con la infracción de las reglas, las ganas de hacerse con una parte del territorio mexicano y la sed de poder y dinero.

TE ESTÁN BUSCANDO (2004), DE CARLOS VADILLO BUENFIL

Que el narcotráfico no es un tema reservado a los escritores del norte (como en su momento también señaló Parra) lo demuestra el escritor campechano Carlos Vadillo Buenfil con la novela *Te están buscando*.¹ El mensaje consignado en la contracubierta hace pensar (como sugirieron Villoro y Lemus) que el tema a menudo funciona como argumento de venta: «En esta obra se entrecruzan las crudas realidades sociales y políticas que azotan a México y a Colombia: corrupción, narcotráfico, crimen organizado y violencia de guerrilla». La historia, que incluye largas analepsis y prolepsis, es contada por tres voces alternativas (*yo, tú, él*, con ecos de *La muerte de Artemio Cruz*) y trata de las aventuras del trompetista mexicano Aspi(rino). Cierta tarde, los compañeros de su mariachi son asesinados y Aspi, único sobreviviente de la matanza, al preguntarse por qué esto ocurrió, piensa que el asesinato tal vez tenga algo que ver con el hecho de que en sus estuches los músicos escondían droga para vender. Por las mismas fechas, el trompetista conoce en la Ciudad de México a un grupo de baile de Cali y se enamora de una de las bailarinas, Shirley. Después de la masacre del mariachi y del regreso de la tropa a Colombia, comienza a sentirse perseguido, por lo que decide abandonar el país. Dado que quiere volver con Shirley, elige como destino Colombia, donde, traicionado por su amante, muere a manos de dos sicarios que después también le disparan a ella.

En la novela la realidad mexicana se observa bajo perspectivas que denotan amor por la patria. En los retratos de los personajes mexicanos, por ejemplo, resalta el sentimiento de amistad: cuando Aspirino se desespera tras ser traicionado por su primera novia, sus compañeros músicos lo apoyan, y si bien intuye que están involucrados en el narcotráfico, lo cual reprueba, le importa más su amistad. También su hermano y su nuera se preocupan por él cuando empieza a sentirse perseguido, y los mismos habitantes de la Ciudad de México comunican con él de una manera que demuestra respeto, cordialidad y solidaridad. Esta valoración positiva de lo nacional mexicano es particularmente patente en relación a dos temas recurrentes, la comida y la geografía urbana. Aspi se refiere a productos de la cocina nacional expresando invariablemente su gusto por ella: lo vemos comiendo un pozole estilo Jalisco, cochinita y pollo pibiles, salbutitos

¹ CARLOS VADILLO BUENFIL, *Te están buscando*, Málaga, Arguval, 2004.

y papadzules del sureste, tacos y tamal oaxaqueño, platos que a lo largo de la novela permiten que el lector recorra mentalmente distintas partes del país. El sentimiento patriótico se formula de una manera aún más explícita cuando la voz en tercera persona se refiere al amor que siente el trompetista por la ciudad de México: «Aparte de Shirley y de tocar en un buen grupo de salsa (creo que esto ya lo ha confesado él), Aspirino tiene otro delirio cultivado hace años: la ciudad de México: la primera, por las largas caminatas y excursiones que hacía por los parajes más bellos e históricos de la urbe; la otra, derivada del gozo que le daban las novelas y cuentos que tenían como protagonista a la capital: el defe literario» (p. 64).

Estos sentimientos promexicanos no impiden que también Colombia aparezca bajo luces positivas. Aspirino habla con entusiasmo de los colombianos y la atracción que siente por su país adoptivo también se desprende de su apreciación de los platos colombianos o del clima: «Al bajar de las escalinatas se me ofrece un soplo gratificante, mezcla dulzona pero con un dejo a yodo, una brisa que mitiga el clima de las cinco de la tarde. La ciudad me otorga ese primer presente. Yo quisiera en gratitud, postrarme para besar su suelo, como se lo he visto hacer al papa» (p. 101).

La admiración por lo colombiano se manifiesta ante todo en la atracción que el trompetista siente por la música salsera, que prefiere a la mexicana ranchera e incluso a la que toca en el mariachi (p. 23). Ilustra su preferencia por la música caribeña el propio título de la novela, que incluye un homenaje a Rubén Blades cuya canción del mismo título es de sobra conocida. A la atracción hacia su nuevo país se suma un factor erótico, ya que el trompetista lo identifica ante todo con Shirley. Música y amor están preñados de promesas de intercambio y fusión entre los dos pueblos: Aspi sueña con inventar «un nuevo ritmo que sorprendería a los musicólogos por la hibridez perfecta de dos ritmos distintos: el salsiachi, mezcla dosificada de música salsa y ranchera» (p. 182) y cuando muere abrazado a Shirley, «la sangre de ambos se confundió» (p. 186). La novela, pues, rezuma euforia transnacional.¹

No obstante, a la hora de comparar la evaluación implícita de ambos países en la novela, debe concluirse que Colombia aparece bajo luces más sombrías que México. Esto resulta en primera instancia de la diégesis, en la medida en que es la aparición de una colombiana la que genera la ola de violencia en México y después en Colombia, violencia que determinará el decurso de la trama y que desembocará en la muerte de los protagonistas. Por esto, aunque las cartas que recibe Aspirino desde México sugieren que el cártel mexicano de Tepito puede estar involucrado en el asesinato del mariachi, la brevedad de estas alusiones

¹ La información peritextual que precede la novela sugiere que esta valoración se relaciona con una experiencia vital del autor. Leemos que Vadiillo Buenfil pudo escribir la novela gracias a un apoyo tanto de las autoridades mexicanas como de las colombianas y tras una estancia en Cali auspiciada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México y el Ministerio de Cultura de Colombia. Sigue la primera dedicatoria, que incluye a un grupo de compañeras de la Universidad del Valle donde presumiblemente estudió el autor. A esta dedicatoria sigue otra: «Para el bacano, chévere parche de poetas y amigos caleños» (s. p.). Los colombianismos hacen pensar que el escritor mexicano dedica su primera novela a un amigo colombiano.

hace que se pierdan en la historia y que el lector asocie la violencia sobre todo con Colombia. Una evaluación parecida se desprende de los retratos de los protagonistas, Aspirino y Shirley: el trompetista es sincero, enamorado e ingenuo mientras que Shirley es una mujer de muchas máscaras que está involucrada en un proyecto violento y, sobre todo, es cínica porque traiciona al hombre que la adora. Por último, la comparación entre un país más acogedor (México) y otro más peligroso (Colombia) se hace explícita al final de la novela, cuando el narrador en tercera persona comienza a hablar en *yo*. Se trata del mejor amigo de Aspi, el aspirante a novelista Julián, otro mexicano que vive en Cali, que teme que a él también lo estén buscando y concluye: «Tengo que partir de estas tierras donde se incuban en igualdad de circunstancias los amores más feroces y los odios más tenaces. Empezaba a amar estas geografías; un mandato virulento, dictado desde la demencia, me obliga a desertar de ellas» (p. 187).

LA MALDICIÓN DE MALVERDE (2006), DE LEÓNIDAS ALFARO BEDOLLA

Al igual que Juan José Rodríguez, Leónidas Alfaro Bedolla nació en el estado nortño de Sinaloa (Culiacán 1945) y, como aquél, es conocido por escribir textos sobre la violencia del narcotráfico del norte, entre los que figura *La maldición de Malverde*.¹ Los once capítulos que conforman la novela incluyen dos diégesis alternadas: los capítulos pares tratan de dos españoles que, con el fin de hacer un reportaje sobre el “santo de los narcos”, el ánima de Jesús Malverde, se entrevistan con don Eligio (capítulos 2 y 6), figura histórica conocida en México por haber construido una capilla para Malverde, haber dedicado su vida a cuidarla y haber destinado los beneficios de la devoción a obras caritativas; los otros capítulos pares (4, 8 y 10) describen un encuentro entre los españoles y un descendiente de Malverde, don Tomás, quien les suministra información histórica sobre su pariente, al que califica de bandido social. Estas entrevistas y diálogos alternan en los capítulos impares (3, 5, 7, 9 y 11) con la historia de Don Marcelo Moncayo, el “jefe de jefes” del norte de México, a quien el lector ya habrá conocido en el capítulo inicial donde el narrador presenta la tumba de Malverde y se refiere a la década de los cuarenta, cuando Moncayo escribió un agradecimiento en ella.

La novela produce un efecto de realismo cercano al reportaje gracias a su pluripectivismo (los españoles, don Eligio, don Tomás, don Marcelo) y al hecho de que estas perspectivas se creen mediante distintas voces que hablan en discurso directo, a menudo bajo forma de diálogos o entrevistas con los españoles. Sobre todo en el discurso de don Tomás, la impresión de veracidad es reforzada por el efecto de oralidad que emana de la sintaxis y de la ortografía, que imita una pronunciación relajada: *nadien, haiga, usté, mi'jo, derechito derechito, maistro, escrebeído...* La presencia de varios narratarios – los periodistas españoles, los otros interlocutores en situaciones de diálogo – hace que el discurso narrativo, además de contar una historia, ofrezca una situación comunicativa que incrementa la cercanía con el lector, que es así incorporado como cómplice en el relato. El na-

¹ LEÓNIDAS ALFARO BEDOLLA, *La maldición de Malverde*, Córdoba, Almuzara, 2006.

rador en tercera persona interviene poco y se limita principalmente a describir los paisajes o las acciones de los narradores-personajes.

Marcelo Moncayo aparece desde las primeras líneas de la historia, cuando, convertido en jefe de jefes, promete a Jesús Malverde: «Juro ante tu tumba que desde hoy velaré por tu gente» (p. 17). Por lo tanto, de entrada, es representado como poderoso, agradecido y protector, rasgos que se irán fortaleciendo por contraste cuando, a partir del tercer capítulo, lo vemos en compañía de su hijo Marcy, cuya soberbia le causa preocupación. En un monólogo dialogizado (el hijo está ausente), el padre le inculca los lineamientos principales de su empresa (p. 33) y más tarde, en un soliloquio, recalca que su liderazgo implica una gran responsabilidad: «desde los años cuarenta, en mi territorio, que es todo el noroeste de México, no se mueve una hoja sin mi autorización. Ése es el poder que ejerzo, es una responsabilidad muy grande, porque mi palabra define rumbos, tanto económicos como políticos. No, no es nada fácil, se necesita mucha serenidad, paciencia y mucho más valor todavía para no dejarse deslumbrar por el poder» (p. 35).

Si dirige este largo discurso a su hijo, es porque a éste le invadieron la ambición y las ansias del poder (p. 36) cuando empezó a jugar con su suerte metiéndose con «esta gente» (p. 41), un grupo de colombianos que quiere aliarse a Moncayo para consolidar su red internacional (p. 42). Padre e hijo se reúnen con el representante de los colombianos, el padre rechaza la oferta que éste le hace, y luego dialoga mentalmente con el hijo:

se trataba de operaciones de trasmano, en las que era necesario involucrarse con personas extrañas, situación que ponía en juego la seguridad de nuestra organización. También intuí, pero no te lo hice ver, hijo, pues no quise entablar una discusión inútil contigo, que la cocaína es un producto cuyas características hacen factible su uso en la misma sociedad mexicana; además, yo consideraba que, por ser un producto importado, ¡no debía ser promovido en México! Sus ganancias se convertirían en divisas para un país extranjero (p. 43).

Don Marcelo apoya su negativa de colaborar con los colombianos en tres argumentos, aludiendo a tres posibles perdedores en un discurso donde los motivos de carácter financiero se trenzan con otros de índole ética y nacionalista: su “organización” podría perder seguridad, los mexicanos podrían convertirse en consumidores de droga, México podría perder ganancias.

Sus peores temores no tardan en verse confirmados: se comienza a comercializar cocaína en las ciudades mexicanas (p. 44), el norte del país empieza a tener la dudosa fama de ser el centro mundial del narco (p. 44) y en el siguiente capítulo impar (cap. 5) muere el nieto de Don Moncayo, el hijo de Marcy, en una carrera con sus amigos, debido a que se había hecho drogadicto (p. 66), adicción que por la trama el lector relaciona con la llegada de los colombianos. Por todo esto don Marcelo decide concentrar sus esfuerzos en combatirlos (cap. 7), acción que da resultados positivos hasta que el capo colombiano que escapó a las represalias del jefe de jefes mata a Marcy (cap. 9). Así pues, la novela de Alfaro Bedolla asume el mismo esquema actancial que hemos encontrado en las dos novelas antes comentadas entre mexicanos honrados y víctimas frente a colombianos malos y verdugos.

COLOMBIANOS EN MÉXICO

A pesar de que en otras novelas mexicanas de principios del nuevo milenio el personaje colombiano es menos protagonista, las luces bajo las cuales aparece no varían en su esencia. *Balas de plata* (2008),¹ de Élmer Mendoza (Culiacán 1949), trata de un asesinato, y aunque al final queda claro que el narcotráfico no tiene nada que ver, la presencia de los capos en el texto contribuye a retratar a la sociedad sinaloense. Uno de los primeros sospechosos se define por su nacionalidad («Hay un colombiano, se llama Estanislao Contreras, que metió balas de plata al país», p. 140), y aunque luego resulta inocente, es relevante que las sospechas iniciales se dirijan hacia él. En *Los minutos negros* (2006)² de Martín Solares (Tampico, 1970), que es una novela de crimen con alusiones ocasionales al narcotráfico, los colombianos, al principio de la novela, son diferenciados de los mexicanos en una lista que presenta a los personajes en función de su nacionalidad. Asimismo, aunque al final los colombianos tampoco sean responsables de las muertes investigadas en Tamaulipas, la reflexión de un policía al inicio de la novela deja asentada su responsabilidad en el empeoramiento del ambiente local: «En otras palabras, se dijo, le hicieron la corbata colombiana, para que no quede duda de quién fue el autor material. Desde que la gente del puerto se asoció con el cártel de Colombia, estas cosas comienzan a ocurrir con mayor frecuencia...» (p. 26).

La presencia conjunta de personajes colombianos y mexicanos en esas novelas sugiere que se indague en las reglas subyacentes de sus «gramáticas nacionales», tal y como han sido definidas conceptualmente por Joep Leerssen.³ Ante todo, Leerssen argumenta que las imágenes nacionales pueden resumirse en patrones que subyacen a las actualizaciones específicas que se encuentran en los textos: las características concretas se suelen extrapolar de un patrón profundamente arraigado que abarca las contradicciones, patrón que llama un *imagema*. A continuación demuestra que el mecanismo de atribución de un carácter nacional suele basarse en algunas pocas matrices recurrentes, entre las cuales se encuentran las oposiciones entre norte y sur, fuerte y débil, central y periférico. Por último, estas oposiciones ilustran un tercer principio básico de la «gramática», es decir que la caracterización nacional se construye en la interacción entre auto-imágenes y hetero-imágenes.

En *Te están buscando* la imagen de Colombia es diversa y contradictoria, pues es el país del amor definitivo y la violencia brutal. ¿Cuál podría ser entonces su *imagema*, el patrón subyacente que implica los contrarios? Volvamos un momento al final de la novela, a las palabras del escritor Julián, *alter ego* del autor y amigo de Aspi: «Tengo que partir de estas tierras donde se incuban en igualdad de circunstancias los amores más feroces y los odios más tenaces. Empezaba a amar estas geografías; un mandato virulento, dictado desde la demencia, me obliga a

¹ ÉLMER MENDOZA, *Balas de plata*, Barcelona, Tusquets, 2008.

² MARTÍN SOLARES, *Los minutos negros*, Barcelona, Mondadori, 2006.

³ JOEP LEERSSEN, *La retórica del carácter nacional. Un panorama programático*, en *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, eds. Nadia Lie [et al.], Bruselas, Lang, 2012, pp. 57-86.

desertar de ellas» (p. 187). La repetición del adverbio *más* asienta la imagen de un país hecho de superlativos. Al principio, Aspi se deja llevar por la extrema belleza de las colombianas y siente una atracción irresistible hacia su música. Cuando la realidad hace bascular estas imágenes, Colombia se convierte en el lugar donde también la violencia es extrema. Por lo tanto, lo colombiano se caracteriza como lo que sale de las normas y de la normalidad – la palabra «demencia» va en el mismo sentido –, lo cual es también el caso en *Mi nombre es Casablanca*, como lo indican las palabras «desequilibrio» y «desquiciada» en el discurso del investigador mexicano sobre el colombiano Caicedo: «Uno a veces puede observar en alguien con tanto poder los rasgos del desequilibrio que no siempre son sinónimo de locura. Hay gente desquiciada que nunca deja de pensar fríamente» (p. 160). En la novela de Alfaro Bedolla el capo colombiano no se representa en estos términos (de hecho su retrato se elabora poco) pero, como en las otras novelas, su empresa sí irrumpe en la normalidad y la tranquilidad del panorama mexicano con el que contrasta.

Las novelas comentadas también incluyen lo que Leerssen ha calificado como las tres invariantes estructurales recurrentes en las “gramáticas nacionales”, entre las cuales descuella la que opone naciones débiles y fuertes: «Las imágenes de naciones poderosas pondrán en primer plano la rudeza y la crueldad asociadas al poder real, mientras que las naciones débiles pueden contar, o con la simpatía que se siente por el desvalido, o con esa forma de exotismo benevolente que solicita condescendencia».¹ Los colombianos son los fuertes en la medida en que se asocian con la crueldad y con el poder efectivo, mientras que los mexicanos suscitan simpatía porque son víctimas, los *underdog*, incapaces de competir en materia de narcotráfico. Está claro que, en *Te están buscando*, Shirley y sus compañeros representan el poder: deciden qué pasa con el mariachi, son los sujetos de la acción sufrida por los mexicanos, que se relacionan con la debilidad sobre todo por el trompetista cuya ingenuidad es casi infantil. Esta dicotomía domina también en la trama de *Mi nombre es Casablanca* donde los colombianos no dejan de matar mientras los mexicanos se debaten infructuosamente por detenerlos. En *La maldición de Malverde* pasa algo parecido: a pesar de que don Marcelo manda matar a los colombianos, éstos logran introducir su cocaína en México, son la causa indirecta de la muerte de su nieto y asesinan a su hijo. Estas últimas dos novelas incluyen, además, una segunda oposición recurrente en los imaginarios nacionales, la que opone países periféricos y centrales. Dice Leerssen al respecto: «La centralidad conlleva la connotación de dinamismo histórico y progreso, mientras que las periferias son estereotipadas como “fuera del tiempo”, “subdesarrolladas” o “tradicionales».² En las tres novelas los colombianos se presentan como dinámicos y progresistas, mientras que los mexicanos como conservadores que intentan defender la tradición. En *Mi nombre es Casablanca* los narcos de Sinaloa respetan los códigos del honor y las reglas del juego acordadas en el pasado. Por esto, el deseo de internacionalización, las maneras inéditamente crueles de actuar y la introducción de nuevos productos narcóticos por parte de los colombianos les

¹ *Ibidem*, p. 68.

² *Ibidem*, p. 69.

sorprenden e incomodan, como ya hemos visto también en *La maldición de Malverde*, donde los colombianos molestan porque introducen un nuevo producto narcótico. Algo parecido pasa en *Te están buscando*, donde el bueno y tradicional trompetista mexicano ni siquiera se imagina los métodos de los colombianos.

La tercera oposición que suele estructurar las representaciones nacionales confronta norte y sur, una matriz que, desde la perspectiva de Leerssen, «adscribirá al grupo del Norte un temperamento más “frío”, opuesto por tanto a la “calidez” de su homólogo del Sur».¹ Ahora bien, las novelas comentadas retratan a los mexicanos con rasgos que generalmente se asocian al sur en la medida en que son personajes calurosos y amistosos. En *Mi nombre es Casablanca*, como también en *Te están buscando*, los mexicanos se ayudan y se respetan los unos a los otros. En *La maldición de Malverde* resaltan la simpatía que suscitan don Eligio y don Tomás en su entorno así como las preocupaciones de Malverde y don Moncayo por ayudar al pueblo. Al contrario, sobre todo en las novelas de Rodríguez y Vadillo Buenfil, los colombianos se representan con características generalmente asociadas con el norte, como personas cerebrales, impasibles, frías y eficaces. Esto es evidente en *Mi nombre es Casablanca*, donde el narrador usa el adverbio «fríamente» para hablar del colombiano Caicedo: «Hay gente desquiciada que nunca deja de pensar fríamente» (p. 160). La novela de Vadillo Buenfil generaliza menos la oposición porque los personajes colombianos secundarios que no están involucrados en el narcotráfico son retratados con simpatía conformemente a los rasgos típicos de gente del sur, y por tanto se parecen a los mexicanos. Pero los protagonistas criminales carecen de calor humano y matan o ven matar con entera frialdad, como se puede deducir de lo dicho sobre Shirley cuando muere después de Aspi: «Antes de caer, el mariachi estiró desesperadamente los brazos hacia ella, como para protegerla; alcanzó a mirar su rostro: ninguna mueca de sorpresa o de estremecimiento lo alteraba. Ningún grito brotó de sus labios. Era un rostro impávidamente bello, aún en la desgana que revelaba, como si no demostrara ningún sentimiento en la ejecución que ocurría frente a ella» (p. 185).

Esta caracterización coincide con la que fue aducida por Arturo Pérez Reverte cuando se le acusó de que su retrato de los narcos mexicanos en *La reina del sur* era moralmente problemático: «la novela nunca habría sido posible en el “narco” colombiano que es mucho más frío y siniestro. El narco colombiano tiene podrida el alma y es difícil encontrar valores como la lealtad».²

PERSPECTIVA HISTÓRICA Y NARRADORES

A la manera de un mural, las novelas mexicanas que abordan temas relacionados con el narcotráfico se esfuerzan por abarcar numerosos aspectos del presente histórico nacional. Esta característica es tan llamativa que tiende a escamotear otra que a menudo también está presente: la perspectiva cronológica que teje un lazo entre el presente y el pasado y que da una dimensión suplementaria a estas

¹ *Ibidem*, p. 67.

² Citado en DIANA PALAVERSICH, *The Politics of Drug Trafficking in Mexican and Mexico-Related Narconovelas*, «Aztlán: A Journal of Chicano Studies», 31, otoño de 2006, n. 2, pp. 85-110, p. 98.

novelas en la medida en que garantiza, según el criterio de Lefere,¹ su índole de novela histórica. En *Mi nombre es Casablanca*, la expresión utilizada por el investigador Marsella en un fragmento citado arriba – «son otra generación de delincuentes» (p. 151) – confirma lo que el capo mexicano don Armando afirma de sí mismo, ser «parte de otro tiempo» (p. 29). Tales afirmaciones sugieren que la degeneración causada por los fuereños se corresponde con una etapa que sucedió a un pasado mejor, cuando el narcotráfico era un asunto de empresarios locales que no perturbaban la armonía y el orden. En la misma novela también don Genaro expresa nostalgia por ese pasado, cuando «no existía esta cosa de la globalización y se hacían de otra manera los depósitos bancarios» (p. 135), sentimiento que comparte a su vez con el capo Marcelo Moncayo en la novela de Alfaro Bedolla: «En aquellos tiempos, la caballerosidad era un distintivo en las personas de la mafia, en este tiempo ya no. Este recuerdo lo puso nostálgico» (p. 84). *Te están buscando* no tematiza el pasado de la misma forma explícita, pero esto no impide que la llegada de los colombianos interrumpa un estado pacífico en una ciudad de México casi idílica, querida por el trompetista que se pasea por ella sin que nadie o nada le estorbe, y que se siente en armonía con su contexto hasta que llega la tropa de Cali, cuando el aire comienza a molestarle, los transeúntes a enervarle y el tráfico a exasperarle.

La nostalgia por un pasado anterior a la degradación de la violencia recorre la novela del crimen en México, y también *Balas de plata*, la ya citada novela de Élmer Mendoza. Cuando el policía Zurdo Mendieta, personaje de varias novelas de Mendoza, le pregunta a un amigo suyo, administrador de un grupo de sicarios, si tiene una idea de quién podría estar matando con balas de plata, éste contesta: «cada vez más seguido nos llegan solicitudes de servicios donde quieren al objeto despedazado, arrastrado, castrado, qué es eso, nosotros somos una empresa con ética y jamás hemos aceptado esas comisiones, es un ser humano al que vamos a matar, no un animal salvaje» (p. 155). En su respuesta destaca la dignidad de la muerte que sus trabajadores infligen, contrastada con la crueldad de los nuevos clientes, que desean que opere con saña.

Ahora bien, juicios como el arriba citado «nosotros somos una empresa con ética» alertan al lector sobre la no fiabilidad de los narradores en las novelas del narcotráfico y, por lo tanto, sobre la falta de coincidencia entre los juicios emitidos por ellos y los autores implícitos de esas novelas, una cuestión nada fácil de resolver, cuyo tratamiento depende de la lectura que se hace de ellas.² En *La maldición de Malverde* las voces y la focalización en los capítulos impares dedicados a don Moncayo hasta bien avanzada la novela construyen un retrato esencialmente positivo de este capo mexicano, aunque en sus discursos en estilo directo se detectan ya contradicciones que ponen en entredicho su supuesto carácter pacífico.

¹ ROBIN LEFERE, *op. cit.*, pp. 37-38.

² Esta definición del narrador no fiable como un narrador cuyos juicios divergen de los del autor implícito ha sido propuesta por Wayne Booth, en *The Rhetoric of Fiction* [1961], Chicago, Chicago University Press, 1969. Por su parte, Ansgar Nünning subraya la intervención del lector en la (no) fiabilidad del narrador en *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1998.

Retrato que se quiebra del todo en el noveno capítulo, donde a raíz de la muerte de su hijo Marcy, hace su autocrítica en un monólogo interior en el que dialoga con las voces imaginarias de Marcy y de Malverde. En él admite que fueron sus propias ansias de poder – ansias que había reprochado a su hijo – las que orientaron sus acciones en el pasado y su negativa ante los colombianos. Señalemos aquí que su autocrítica no implica ningún sentimiento de culpabilidad por haber entrado en el negocio del narcotráfico, sino sólo por no haber visto que no podía frenar su internacionalización y por no haber podido salvar a su hijo (p. 112). Pero al final de la novela parece producirse un genuino cambio en el personaje cuando su otro hijo le dice que quiere convertirse en un político honesto y acoge la noticia con entusiasmo. Sin embargo, el narrador en tercera persona informa que el capo no está cuerdo cuando reacciona así: «Caminaba sin llegar a ninguna parte, completamente solo, con su discurso incoherente, entre la fantasía, la realidad y la tortura de su alma» (p. 141). Por lo tanto, sólo al final de la novela, el narrador en tercera persona, en cuya voz se escucha posiblemente al autor implícito, se desolidariza de este personaje y sugiere abiertamente la no fiabilidad de su discurso. Por lo demás, el hecho de que el autor le haga perder a su nieto y a su hijo puede interpretarse como un castigo a su soberbia.¹

Al contrario, en *Mi nombre de Casablanca* faltan cualquier tipo de arrepentimiento de los implicados en el narcotráfico mexicano o indicios claros que hagan dudar de la fiabilidad del narrador, Marsella, el licenciado en Derecho. No obstante, leyendo la novela con precaución, se puede constatar que su relato tiende a ser exageradamente eufemístico cuando habla de los capos mexicanos como jugadores respetuosos de las reglas del juego ya que integra alusiones a veces bastante escondidas, otras más visibles, a situaciones que ilustran que el narcojuego entre los capos mexicanos no siempre es tan equilibrado o pacífico como ellos sugieren. Así, Marsella a propósito de las casas de los capos observa: «He conocido más de una vez el interior de casas de capos del narcotráfico y nunca descubrí un arma a la vista o algún tipo amenazador en el siniestro mundo que ahí se encierra» (p. 29). Sobre don Genaro dice: «nunca rompió las reglas del juego. Y cuando lo hizo pocos se dieron cuenta» (p. 53); «Tantos años sin ejecutar a nadie de manera visible» (p. 54). En estas observaciones destaca la idea de la ocultación y de la invisibilidad: las armas o los tipos amenazadores no están a la vista, las ejecuciones no se ven y si hay desacato de las reglas del juego se hace en la sombra. Esto sugiere que el orden que asegura la índole ordenada de la guerra mexicana es sólo la cara más visible de la realidad, esto es, su fachada. Si la narco-guerra mexicana se presenta en estos términos es porque logra *fungir* que respeta las reglas, *simulando* que es un mundo sin violencia.

El que el investigador Marsella encubra este tipo de información y la use poco en su pesquisa, crea un paralelismo entre él y los capos: las infracciones que escamotea en el discurso, los capos las escamotean en la realidad. El lector puede

¹ El hecho de que el padre sea castigado con la muerte de su hijo sitúa la novela en una tradición interpretada por Ariel Dorfman como «parricidio al revés», que incluye, entre otras novelas, *La muerte de Artemio Cruz* y *Pedro Páramo* (ARIEL DORFMAN, *Imaginación y violencia en América* [1970], Barcelona, Anagrama, 1972, p. 24).

constatar esta cercanía viendo la relación de confianza que parece haber entre ellos, perceptible, por ejemplo, en el final lacónico que remata el comentario del licenciado Marsella sobre el capo don Genaro: «Su tono era brusco pero amable. Nos conocíamos» (p. 52). Pero donde se vuelve más patente el parecido entre el agente y los narcotraficantes es en la manera de cómo termina la persecución del colombiano Caicedo. Aquél aprovecha la confusión provocada por el enfrentamiento entre narcos colombianos y policías mexicanos para matar a Caicedo: «Abro fuego contra él desde lejos para que no sospechen que se trata de una ejecución» (p. 172). Como los narcos mexicanos, el policía opera en la sombra «para que no sospechen» y el uso de la misma palabra (recordemos que dijo antes acerca del capo don Genaro «Tantos años sin *ejecutar* a nadie de manera visible» p. 54, cursiva nuestra) para referirse a la operación de matar al colombiano, confirma el vínculo. Este tipo de afirmaciones puede también leerse como irónicas y, en tal caso, implican una distancia entre el narrador y el autor implícito, quien se desolidariza de ese agente narrador no fiable que deja tranquilos a los capos mexicanos.

En este sentido, la novela de Juan José Rodríguez es ilustrativa de numerosas narco-novelas en que abundan los narradores no fiables. Esto es precisamente uno de los rasgos más interesantes de estas novelas del presente histórico mexicano, ya que dan cuenta de cómo los capos (Moncayo) disfrazan el narcotráfico en México de empresa ética, o sugieren que los agentes estatales (Marsella) comparten intereses con los capos, lo cual les lleva a encubrir y normalizar sus crímenes. Achacarlos a personajes extranjeros y presentar el pasado reciente como pacífico son dos ingredientes importantes de este discurso no fiable.

Tampoco el narrador de la novela de Vadillo Buenfil, el trompetista Aspi, es fidedigno, pero su no fiabilidad es mucho menos consciente y podemos incluso achacarla a cierta ingenuidad.¹ En ningún momento el músico establece relación alguna entre la llegada de los colombianos al DF y el asesinato de sus compañeros, e incluso le cuesta dar crédito cuando los indicios se vuelven cada vez más evidentes. La novela atribuye tal incredulidad al amor que siente por la colombiana Shirley, que puede también interpretarse como una imagen de la inocencia del mexicano medio, víctima de la coyuntura violenta. Al mismo tiempo, dada precisamente esta coyuntura, algunos lectores pensarán sin duda que tal grado de ingenuidad afecta a la verosimilitud de la novela.

Pero en las otras dos novelas y en muchas otras que tratan del narcotráfico, la presencia de narradores no fiables que echan la culpa a los *otros*, que naturalizan o encubren la violencia de los capos nacionales y que presentan el pasado del narcotráfico bajo una perspectiva nostálgica, se puede leer como una marca de su verosimilitud en la medida en que parecen aludir a la falta de fiabilidad que caracteriza importantes zonas del discurso social mexicano. Ya que identificar estas voces como no fidedignas es en parte un efecto de lectura, la evaluación ética puede variar y, si algunos lectores quizás acusarían a sus autores de complacencia con la situación, otros destacaremos más bien su mirada crítica sobre la coyuntura del tiempo presente mexicano al subrayar que sugieren oblicuamente

¹ Este hecho acerca el libro a otra novela sobre el narcotráfico en México, *Fiesta en la madrugada*, de Juan Pablo Villalobos (Barcelona, Anagrama, 2010), cuyo narrador es un niño.

que es difícil descubrir complicidades y desenmascarar culpables porque éstos se esconden tras un discurso aparentemente honrado.

UN PROGRAMA PENDIENTE

Cuanto precede permite afirmar que la contraposición que aparece en varias narco-novelas entre un *nosotros* y un *los otros* sitúa el corpus de esta novelística en la continuidad de las primicias del género policial, la novela del cuarto cerrado, según la describe Piglia en *El último lector*, en la medida en que confirma que el presunto culpable siempre es el *otro*.¹ Esta idea fue desarrollada posteriormente por Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual*,² ensayo donde estudia el delito como un instrumento de construcción de identidades y donde sostiene que desde los comienzos de la literatura es un instrumento utilizado por la cultura para definirse y marcar sus límites frente a la no cultura. En las novelas comentadas arriba, distintos narradores establecen este límite entre los mexicanos y los colombianos, lo cual suscita varias interrogantes.

Primero, en las lecturas que se han hecho de la novela neo-policial y la novela mexicana del crimen, los críticos han subrayado la ausencia o la corrupción del Estado. Pero otro rasgo de México que estas mismas novelas ponen igualmente de relieve y que la crítica no ha señalado, es el estado de buena salud de la nación. Las novelas mexicanas rebosan de relaciones humanas cálidas, y sus narradores o sus personajes gustan de la cultura nacional, como ilustra la presencia en las tres novelas de la buena comida y bebida. Este amor por la nación llama doblemente la atención porque contrasta con un rasgo que Josefina Ludmer ha identificado en la reciente narrativa latinoamericana en *Aquí América latina*,³ donde señala que una de las tendencias que se perfilan en esta narrativa es la carencia de amor patriótico debida a la presencia de personajes que «se dedican interminablemente a perorar contra sus respectivos países». ⁴ Ahora bien, la literatura mexicana no se conforma a esta especulación de Ludmer, al menos no las novelas que hemos leído, cuyos narradores y personajes siguen amando incondicionalmente a su patria. Nadie en ellas despotrica contra el idioma, las costumbres o la gente como lo hacen, por ejemplo, los narradores de Fernando Vallejo y Horacio Castellanos Moya sobre Colombia y Centroamérica. Por lo tanto, no se las puede calificar de “novelas de la patria en crisis”⁵ sino, alternativamente y a condición de reconocer la no fiabilidad del narrador (representante del aparato estatal o cercano a él), como novelas del “Estado en crisis”.

En segundo lugar, las lecturas precedentes invitan a preguntarse si los imaginarios nacionales han estado cambiando en la literatura mexicana a raíz de las recientes reconfiguraciones en el narcotráfico. En principio, esto no debería sorprender, ya que – como ha demostrado Leerssen – las caracterizaciones nacionales son altamente variables según el contexto, el momento histórico o la

¹ RICARDO PIGLIA, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 85.

² JOSEFINA LUDMER, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

³ JOSEFINA LUDMER, *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

⁴ *Ibidem*, p. 157.

⁵ ROBIN LEFERE, *op. cit.*, p. 43.

configuración discursiva. Menos tradicional es que la caracterización negativa afecte a personajes colombianos y que éstos tengan algunos rasgos que los emparentan con el retrato tradicional del estadounidense en el imaginario mexicano, como son la frialdad, la falta de respeto hacia las reglas locales, la obsesión por las ganancias y el deseo de hacerse con un territorio ajeno. En *Mi nombre es Casablanca* los malos colombianos no eclipsan a los malos estadounidenses sino que les vienen a hacer compañía. Así, no deja de aparecer el retrato tradicional del *gringo* en una conversación entre Marsella y un colega suyo, que trata de la diferencia entre los criminales estadounidenses y los mexicanos: «Los asesinos seriales son raros en este país, mejor dicho en nuestra cultura. Es un asunto de gente con pelo rubio y hamburguesa en la mano. En una investigación de las muertas de Ciudad Juárez trajeron a un gringo muy chingón, el mismo en quien está inspirado el investigador de *El silencio de los inocentes*, que en la vida real es hombre y ya peina canas. Afirma que noventa por ciento de los asesinos seriales son anglosajones» (p. 38).

En la novela de Rodríguez, no obstante, lo comentado entre los dos compañeros, si bien remite a los estadounidenses, también queda asociado a Caicedo, que es el verdadero asesino serial de la novela y quien, por lo tanto, como colombiano, viene a compartir la casilla que en la imaginación mexicana tradicional se suele rellenar con algún culpable de los Estados Unidos.¹ En *La maldición de Malverde*, el culpable principal es el colombiano, pero desde el inicio de la novela don Marcelo apunta a los estadounidenses como responsables de que se sembrara la amapola en las sierras de Sinaloa, Durango y Chihuahua (pp. 34-35). Por lo tanto, también allí el malo se desdobra.

Evidentemente, es imprescindible proceder a un análisis más vasto del discurso social al objeto de determinar el nivel de difusión de los imaginarios que acabamos de sacar a la luz.² Asimismo, ya que se trata de novelas históricas del tiempo presente, y que éste cambia velozmente, cabría ver si en la última década estos imaginarios han seguido incólumes o no. La circulación de expresiones como “la colombianización de México” (Hilary Clinton en 2010) o la “Mexicanización de Argentina” (el papa Francisco en 2015) son significativos de cómo los estereotipos siguen multiplicándose. De hecho, una novela más reciente y cuya trama se sitúa en la década posterior a las novelas que acabamos de comentar, es ilustrativa al respecto.

En *Hielo Negro* (2011),³ novela del escritor y dibujante de cómics Bernardo Fernández (BEF), calificada en la solapa como «la primera historia posnarco de

¹ En *Los minutos negros* se lee la misma asociación entre colombianos y estadounidenses: «Yo creo que fueron los colombianos [dice un periodista]. Están desplazando a los narcos locales: primero se asociaron con ellos, aprendieron sus rutas y sus contactos para llegar a Estados Unidos, y ahora los eliminan, sólo que en lugar de marihuana piensan transportar cocaína» (*op. cit.*, p. 43).

² Sería igualmente interesante estudiar si aparecen personajes mexicanos en novelas colombianas sobre el narcotráfico y bajo qué luces. En *Comandante Paraíso* (Bogotá, Mondadori, 2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, por ejemplo, aparecen en algunas ocasiones como personajes secundarios y con rasgos clamorosamente negativos. Por la imprudencia y quizás la traición de los mexicanos, Colombia sale perdiendo: «aquí quedó la idea de que las batallas tontas de los señores de México las estaban pagando los colombianos» (p. 114).

³ BERNARDO FERNÁNDEZ, *Hielo Negro*, Barcelona, Mondadori, 2011.

la literatura mexicana», Lizzy, jefa del cartel mexicano de Constanza, ya no necesita a los colombianos (p. 42) porque va a producir su propia droga. Como en las novelas publicadas en la primera década del milenio, *Hielo Negro* opone a colombianos y mexicanos en una lucha por quedarse con las ganancias del comercio ilegal pero, a diferencia de ellas, aquí es la mexicana (que, además, es mujer) la que se presenta en función de características usualmente atribuidas al norte y a las naciones fuertes y centrales. Es fría: se expresa con una «sonrisa helada», habla «desde un glaciar» y tiene «una mirada de hielo» (p. 62); es la fuerte, la que manda y que manda matar a los colombianos (p. 206), y la que representa el “centro” porque sus proyectos son innovadores. Los colombianos sufren sus acciones, deben acatar sus decisiones, se sorprenden ante tanta crueldad (pp. 60 y ss.) y por tanto representan la tradición y el apego al pasado: «Lizzy les había hecho ver que el futuro estaba en las anfet. Pero estaban demasiado acostumbrados a los negocios de la coca como para entender la dinámica de las pastas. Eran tan... noventeros» (pp. 186-187). Este cambio ya lo parece anunciar el final de *Mi nombre es Casablanca*, cuando los mexicanos en el último momento logran invertir las relaciones de fuerzas y matar a los colombianos. Al mismo tiempo, la comparación entre esas novelas muy contemporáneas es ilustrativa de otro rasgo del presente histórico: la velocidad con la que las cosas cambian en los tiempos que corren. Este rasgo, a su manera, aumenta la verosimilitud de las novelas en cuestión.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Maggio 2016

(CZ 2 · FG 3)

